

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



***HARD-BOILED, LUZ E SOMBRAS***

**O design do cartaz do *Film Noir* dos anos  
quarenta e cinquenta do século XX**

Abigail Rito Fragoso

Orientadores: Prof. Doutor António José da Costa Nicolas  
Prof. Doutor Emílio Manuel Távora Vilar

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-  
Artes, na especialidade de Design de Comunicação

2024



UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



***HARD-BOILED, LUZ E SOMBRAS***

**O design do cartaz do *Film Noir* dos anos quarenta e cinquenta do século XX**

Abigail Rito Fragoso

Orientador(es): Prof. Doutor António José da Costa Nicolas  
Prof. Doutor Emílio Manuel Távora Vilar

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-Artes, na especialidade de Design de Comunicação

Júri:

Presidente: Doutora Sofia Leal Rodrigues, Professora Auxiliar e vogal do Conselho Científico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Presidente do júri por nomeação do Vice-Presidente do Conselho Científico desta Faculdade, Prof. Doutor António José Santos de Matos, nos termos do n.º 1.1. do Despacho n.º 3754/2023, publicado em Diário da República, 2a série, n.º 59, de 23 de março;

Vogais: Doutor Jorge Manuel Neves Carrega, Investigador Doutorado do CIAC-Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve [1º arguente];  
Doutor José Filipe Costa, Investigador Doutorado do IHC- Instituto de História Contemporânea, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa [2º arguente];  
Doutora Joana Maria Ferreira Pacheco Quental, Professora Associada do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro;  
Doutor Victor Manuel Marinho de Almeida, Professor Associado c/ Agregação da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa;  
Doutor António José da Costa Nicolas, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa [orientador].

2024

## DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Abigail Rito Fragoso, declaro que a tese de doutoramento intitulada “*Hard-boiled*, Luz e Sombras: o design do cartaz do *Film Noir* dos anos quarenta e cinquenta do século XX”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

Lisboa, 29 de fevereiro de 2024

## RESUMO

### ***Hard-Boiled*, Luz e Sombras**

O design do cartaz do *Film Noir* dos anos quarenta e cinquenta do século XX

A presente investigação tem como principal objetivo a análise e a reflexão crítica do design gráfico do cartaz do *film noir*, desenvolvido nos Estados Unidos da América, nos anos quarenta e cinquenta do século XX, procurando contextualizar, interpretar e entender a sua influência no universo da cultura visual contemporânea. Nesse sentido, proceder-se-á a uma desconstrução destes formatos impressos, nos mais diversos aspetos, formais e simbólicos.

Numa primeira fase de enquadramento teórico será explorada a questão sociocultural e histórica norte-americana, durante os anos quarenta e cinquenta, onde serão analisados fatores históricos e sociais de grande impacto e influência no panorama norte-americano, de modo a permitir uma compreensão mais ampla sobre o território contextual que circunscrevia e influenciava a expressão visual e as linguagens gráficas apresentadas nos cartazes do *film noir*.

Numa segunda fase, será efetuada uma abordagem ao género cinematográfico *film noir*, as suas influências e características, assim como a história e evolução do cartaz cinematográfico, em particular os cartazes criados nos Estados Unidos da América, no período assinalado anteriormente, época em que se insere o período clássico do *film noir*.

Outro dos objetivos desta investigação é estabelecer um paralelismo entre o cartaz do *film noir*, nos seus exemplos originais ou clássicos, e nos exemplos mais recentes, de modo a permitir uma leitura crítica sobre as marcas de influência destes objetos impressos.

Por último, deve ainda sublinhar-se que a escolha desta temática se deve também ao facto do *film noir* apresentar a particularidade de se assumir como um género cinematográfico com uma capacidade de transformação significativa no decurso da história do cinema, evoluindo para reatualizações e variações do género (de que é exemplo o *neo-noir*), que se adaptaram (tal como os cartazes criados para este tipo de filmes) com grande versatilidade à cultura visual contemporânea.

Palavras-Chave:

*film noir*; cartaz cinematográfico; design; cinema; anos de 1940/50

## ABSTRACT

### ***Hard-Boiled, Light and Shadows***

*Film Noir's* poster design of the 1940s and 1950s

The present investigation has as main objective the analysis and critical reflection of the graphic design of film noir posters, developed in the United States of America, in the forties and fifties of the twentieth century, seeking to contextualize, interpret and understand its influence on the universe of contemporary visual culture. In this sense, will be developed a deconstruction of these printed formats, in the most diverse aspects, formal and symbolic.

In a first phase, will be explored the North American sociocultural and historical question, during the forties and fifties, where will be analyzed historical and social factors of great impact, in order to allow a broader understanding of the contextual territory that circumscribed and influenced the visual expression and graphic languages presented in film noir posters.

In the next phase, we will explore what is the Film Noir genre, its influences and characteristics, as well as the history and evolution of the cinematographic poster, in particular the posters created in the United States of America, in the period mentioned above, when the classic period of film noir is inserted.

Another objective of this investigation is to establish a parallelism between the posters of film noir, in its original or classic examples, in contrast with most recent examples, to allow a critical understanding about the influence of these printed objects in the past and currently.

Finally, it should be noted that the choice of this theme was due to the fact that film noir presents the particularity of assuming itself as a cinematographic genre with a capacity of significant transformation in the course of cinema history, evolving to updated versions and variations of the genre (such as neo-noir), that adapted (like the posters created for this type of movies) with great versatility to contemporary visual culture.

Keywords:

film noir; movie poster; design; cinema; 1940/50s

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer aos meus pais por toda a motivação e apoio demonstrados ao longo de todo o meu percurso.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Doutor António Nicolas, pelos valiosos contributos, pelo árduo trabalho e todo o envolvimento e ajuda no decorrer desta investigação. Ao meu coorientador, Prof. Doutor Emílio Vilar, por ter aceitado fazer parte desta investigação e pela sua preciosa e pertinente colaboração.

Obrigada a todos os colaboradores e colegas pelo seu entusiasmo e ideias partilhadas, a todos os que disponibilizaram o seu tempo a responder às minhas questões e dúvidas – todas as respostas foram valiosas e contribuíram para o desenvolvimento e enriquecimento desta investigação.

A presente tese de doutoramento aplica a grafia do  
Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

#### ABREVIATURAS

cm – centímetros

EUA – Estados Unidos da América

FBAUL – Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

fig./ figs.– figura/ figuras

IGM – I Guerra Mundial

IIGM – II Guerra Mundial

in. – inches

pol. – polegadas

s/a – sem autor

vol. – volume

## ÍNDICES

---

Índice Geral	
Índice de Figuras	
Índice de Acrónimos e Siglas	
Índice de Apêndices e Anexos	

### ÍNDICE GERAL

---

1. INTRODUÇÃO	25
Tema e implicações gerais	25
Questão central e propósito	26
Âmbito e limites do objeto de investigação	26
Estrutura	29
Metodologia	31
2. OBJETIVOS DA INVESTIGAÇÃO E METODOLOGIAS	33
3. A AMÉRICA DOS ANOS QUARENTA E CINQUENTA DO SÉCULO XX	45
3.1 – O contexto histórico e sociocultural dos Estados Unidos da América e o impacto da Segunda Guerra Mundial	45
3.1.1 – A influência da Europa na cultura norte-americana na 1ª metade do século XX	47
3.1.1.1 – A diáspora europeia (1820-1950)	47
3.1.1.2 – As primeiras vanguardas artísticas	48
3.2 – O cinema como meio de comunicação de massas	49
3.2.1 – O cinema e a guerra	50
3.2.2 – O cinema e a sociedade	51
3.2.2.1 – O cinema dos anos de 1940	51
3.2.2.2 – O cinema dos anos de 1950	52
4. O <i>FILM NOIR</i>	54
4.1 – <i>Film Noir</i> : género, estilo ou movimento?	56
4.2 – Precursores culturais do <i>Film Noir</i>	59
4.2.1 – Precursores cinematográficos	59
4.2.1.1 – Expressionismo Alemão	60
4.2.1.2 – <i>Kammerspielfilm</i> (teatro de câmara)	60
4.2.1.3 – Realismo Poético Francês	61
4.2.1.4 – Cinema de Hollywood	62
4.2.2 – O <i>Film Noir</i> e outras expressões artísticas	62
4.2.2.1 – Fotografia criminal	62
4.2.2.2 – Arte Contemporânea	63
4.2.2.2.1 – Surrealismo	64
4.2.2.3 – Música	64
4.2.2.3.1 – Música Clássica Contemporânea	64
4.2.2.3.2 – Jazz	65
4.2.2.4 – Teatro Moderno	65

4.2.3 – Precursores literários do <i>Film Noir</i>	66
4.2.3.1 – Ficção policial do século XX	66
4.2.3.2 – Ficção <i>Pulp</i> do século XX	66
4.2.3.3 – Literatura <i>Hardboiled</i>	67
4.2.4 – A <i>Beat Generation</i> e o <i>Film Noir</i>	68
4.2.4.1 – O cinema <i>Beat</i>	68
4.3 – Características e padrões do <i>Film Noir</i>	70
4.3.1 – Temática e Narrativa.	70
4.3.2 – Aspectos estilísticos e visuais.	71
4.3.3 – Personagens	72
4.4 – Filmes <i>noir</i> de destaque	74
4.4.1 – Filmes mais representativos	75
4.4.2 – Filmes <i>noir</i> vencedores e nomeados a prêmios da Academia de Hollywood	80
4.4.3 – Filmes <i>noir</i> anti-clichê (desvio ao cânone do <i>film noir</i> clássico)	82
4.5 – Os autores do <i>Film Noir</i>	85
4.5.1 – Realizadores	85
4.5.1.1 – Alfred Hitchcock: o cinema de autor e a relação com o <i>Film Noir</i>	85
4.5.1.2 – Ida Lupino: a primeira mulher a realizar filmes <i>noir</i>	86
4.5.1.3 – Fritz Lang: do expressionismo alemão ao <i>Film Noir</i>	89
4.5.2 – Argumentistas	93
4.5.2.1 – Raymond Chandler	93
4.5.2.2 – James M. Cain	95
4.6 – Influência do <i>Film Noir</i> na cultura visual contemporânea	97
4.6.1 – Subgêneros do <i>Film Noir</i>	97
4.6.1.1 – <i>Neo-noir</i>	97
4.6.1.2 – <i>Tech-noir</i>	106
4.6.1.3 – <i>Nordic noir</i>	108
4.6.2 – Séries de televisão inspiradas pelo <i>Film Noir</i>	109
4.6.3 – Animação: sátira e homenagem ao <i>Film Noir</i>	112
4.7 – A cultura visual do pós-guerra vs. a cultura visual contemporânea	115
5. O CARTAZ CINEMATOGRAFICO	118
5.1 – História do cartaz cinematográfico norte-americano	120
5.2 – Os cartazes cinematográficos norte-americanos dos anos quarenta e cinquenta do século XX	123
5.3 – O cartaz de <i>Film Noir</i>	128
5.3.1 – Cartazes cinematográficos que influenciaram a arte do <i>Film Noir</i>	129
5.3.1.1 – Uma comparação entre o cartaz do filme de gangsters e o cartaz do <i>Film Noir</i>	135
5.3.2 – Artistas/Designers norte-americanos de cartazes de filmes <i>noir</i>	139
5.3.2.1. – William F. Rose	139
5.3.2.2 – A. L. “Whitey” Schafer	141
5.3.2.3 – Zoë Mozert	143
5.3.2.4 – Saul Bass	145
5.3.2.5 – Bill Gold	147

5.3.3 – Uma análise gráfica do cartaz do <i>Film Noir</i>	148
5.3.3.1 – Formatos dos cartazes e os estúdios cinematográficos	150
5.3.3.2 – A tipografia do cartaz do <i>Film Noir</i>	165
5.3.3.3 – Enquadramentos, formas e contrastes	168
5.3.4 – Análise semiótica do cartaz do <i>Film Noir</i>	171
5.3.4.1 – O cartaz do <i>Film Noir</i> e a cor	171
5.3.4.2 – Elementos temáticos e iconográficos do <i>Film Noir</i>	180
5.3.4.3 – Temas e destaques do cartaz do <i>Film Noir</i>	182
5.3.4.3.1 – “Mortalmente Perigosa”: a <i>femme fatale</i>	182
5.3.4.3.2 – “O Arrependido”: o homem/ detetive	188
5.3.4.3.3 – “Os Assassinos”: armas, morte e perigo	192
5.3.4.3.4 – “A Selva de Asfalto”: a cidade como protagonista	196
5.3.4.3.5 – “O Beijo Fatal”: a luta entre sexos	198
5.3.4.3.6 – “Roubo no Hipódromo”: filmes <i>noir</i> de assaltos	201
5.3.4.3.7 – “A Sede do Mal”: a lei da corrupção	202
5.3.4.3.8 – “A Queda de um Corpo”: o boxe no <i>Film Noir</i>	206
5.3.4.3.9 – “O Desvio”: vítimas do destino fatalista	207
5.3.4.3.10 – “Intriga Internacional”: o <i>Film Noir</i> em ambientes tropicais e exteriores aos EUA	211
5.3.4.4 – Subtextos e mensagens implícitas nos cartazes do <i>Film Noir</i>	213
5.3.5 – O cartaz do <i>Film Noir</i> pelo mundo: versões alternativas e a exploração do estilo norte-americano por outros artistas.	215
5.3.5.1 – Cartazes Europeus	216
5.3.5.1.1 – Cartazes de filmes <i>noir</i> clássicos criados em Portugal	229
5.3.5.2 – Cartazes da América Latina	231
5.3.5.3 – Cartazes da Austrália	233
5.3.5.4 – Cartazes do Japão	235
5.3.6 – Os cartazes mais significativos do <i>Film Noir</i> clássico	237
5.4 – A evolução do cartaz do <i>Film Noir</i>	242
5.4.1 – <i>Neo-noir</i> : uma visão contemporânea do cartaz do <i>Film Noir</i> clássico	250
5.4.2 – <i>Criterion Collection/ Arrow Collection/ Mondo</i> : cartazes clássicos recriados por novos artistas.	254
6. UMA REFLEXÃO SOBRE O CARTAZ E O GÊNERO CINEMATOGRAFICO DO FILM NOIR	274
6.1 – O impacto do <i>Film Noir</i> na cultura visual contemporânea	274
6.1.1 – O fascínio pelo <i>Film Noir</i>	276
6.1.2 – A <i>Femme Fatale</i>	277
6.1.3 – O “anti-sonho” americano do <i>Film Noir</i>	280
6.2 – A influência dos cartazes do <i>Film Noir</i> na cultura visual contemporânea	281
6.2.1 – Banda Desenhada	281
6.2.2 – Publicidade	289
6.3 – A importância e a permanência do <i>Film Noir</i> na cultura contemporânea	291
6.4 – O futuro do cartaz (e do cartaz do <i>Film Noir</i> ) na indústria cinematográfica norte-americana/ cultura ocidental	303
7. CONCLUSÕES	306
BIBLIOGRAFIA	318
APÊNDICES E ANEXOS (CD)	350

## ÍNDICE DE FIGURAS

### Capítulo 3

<b>Figura 1</b>	Estreia do filme <i>The Gaucho</i> (1927), no Grauman's Chinese Theater, em Los Angeles	50
-----------------	---	----

### Capítulo 4

<b>Figura 2</b>	Cena do filme <i>Act of Violence</i> (1949) – ambiente urbano	71
<b>Figura 3</b>	Cena do filme <i>I Confess</i> (1953) – utilização de sombra longa e alto contraste entre luz e sombra	71
<b>Figura 4</b>	Cena do filme <i>Pickup on South Street</i> (1953) – utilização do ângulo oblíquo [dutch angle]	71
<b>Figura 5</b>	Cena do filme <i>Double Indemnity</i> (1944) – o protagonista Walter Neff	73
<b>Figura 6</b>	Cena do filme <i>Double Indemnity</i> (1944) – a <i>femme fatale</i> Phyllis Dietrichson	73
<b>Figura 7</b>	Cena do filme <i>Chinatown</i> (1974)	100
<b>Figura 8</b>	Cena do filme <i>Taxi Driver</i> (1976)	100
<b>Figura 9</b>	Cena do filme <i>Pulp Fiction</i> (1994)	103
<b>Figura 10</b>	Cena do filme <i>Memento</i> (2000)	105
<b>Figura 11</b>	Cena do filme <i>Sin City: A Dame to Kill For</i> (2014).	105
<b>Figura 12</b>	Cena do filme <i>Blade Runner</i> (1982)	106
<b>Figura 13</b>	Cena do filme <i>The Terminator</i> (1984)	106
<b>Figura 14</b>	<i>Super Snooper</i> (1952)	113
<b>Figura 15</b>	<i>Super Snooper</i> (1952)	113
<b>Figura 16</b>	<i>How to be a Detective</i> (1952)	113
<b>Figura 17</b>	<i>Treehouse of Horror XXXI</i> (2020)	113
<b>Figura 18</b>	<i>BMO Noire</i> (2012)	113
<b>Figura 19</b>	<i>Sock Burglar</i> (2016)	113
<b>Figura 20</b>	Cena do filme <i>Who Framed Roger Rabbit</i> (1988)	114
<b>Figura 21</b>	Personagem Jessica Rabbit, a <i>femme fatale</i> do filme <i>Who Framed Roger Rabbit</i> (1988)	114

### Capítulo 5

<b>Figura 22</b>	Cartaz original (francês) de <i>La Règle du Jeu</i> (1935).	130
<b>Figura 23</b>	Cartaz original (francês) de <i>Le Quai des Brumes</i> (1938)	131
<b>Figura 24</b>	Cartaz de <i>Foreign Correspondent</i> (1940)	131
<b>Figura 25</b>	Cartaz de <i>Confessions of a Nazi Spy</i> (1939)	131
<b>Figura 26</b>	Cartaz original (italiano) de <i>Ladri di Bicicletta</i> (1948)	133
<b>Figura 27</b>	Cartaz original (italiano) de <i>Roma, Città Aperta</i> (1945)	133
<b>Figura 28</b>	Cartaz original (italiano) de <i>Paisà</i> (1948)	133
<b>Figura 29</b>	Cartaz de <i>G-Men</i> (1935)	135
<b>Figura 30</b>	Cartaz de <i>The Public Enemy</i> (1931)	135
<b>Figura 31</b>	Cartaz de <i>Little Caesar</i> (1931)	135

<b>Figura 32</b>	Capa para a edição de 1931 do livro de <i>The Maltese Falcon</i>	137
<b>Figura 33</b>	Cartaz de <i>The Maltese Falcon</i> (1931)	137
<b>Figura 34</b>	Cartaz de <i>Satan Met a Lady</i> (1936)	137
<b>Figura 35</b>	Cartaz de <i>The Maltese Falcon</i> (1941)	137
<b>Figura 36</b>	Cartaz de <i>Little Caesar</i> (1931)	138
<b>Figura 37</b>	Capa de 1931 para o livro <i>Little Caesar</i> da editora Knopf	138
<b>Figura 38</b>	Cartaz de <i>Johnny Eager</i> (1942)	138
<b>Figura 39</b>	Capa de <i>Little Caesar</i> da editora Avon (versão de 1945)	138
<b>Figura 40</b>	Cartaz de <i>Scarface</i> (1932)	139
<b>Figura 41</b>	Cartaz de <i>Scarface</i> (1932) – reedição de 1946	139
<b>Figura 42</b>	Cartaz de <i>Out of the Past</i> (1947), criado pelo artista William Rose	141
<b>Figura 43</b>	Cartaz de <i>Born to Kill</i> (1947), criado pelo artista William Rose	141
<b>Figura 44</b>	Cartaz de <i>Cat People</i> (1942), criado pelo artista William Rose	141
<b>Figura 45</b>	Cartaz de <i>Citizen Kane</i> (1941), [estilo B] criado pelo artista William Rose	141
<b>Figura 46</b>	Cartaz de <i>Citizen Kane</i> (1941), [estilo A]	141
<b>Figura 47</b>	“Thou Shalt Not” (1940), fotografia de A. L. “Whitey” Schafer	143
<b>Figura 48</b>	Cartaz de Zoë Mozert para o filme <i>Outlaw</i> (1943)	144
<b>Figura 49</b>	A artista, Zoë Mozert, a pintar a atriz Jane Russel, para o cartaz do filme <i>Outlaw</i> (1943)	144
<b>Figura 50</b>	Cartaz <i>Song of the Desert</i> (1950) de Zoë Mozert	144
<b>Figura 51</b>	Cartaz de <i>Vertigo</i> (1958), criado por Saul Bass	146
<b>Figura 52</b>	Cartaz de <i>Casablanca</i> (1942), criado por Bill Gold	147
<b>Figura 53</b>	Cartaz de <i>The Big Sleep</i> (1946), criado por Bill Gold	147
<b>Figura 54</b>	Cartaz norte-americano de <i>Double Indemnity</i> (1944)	149
<b>Figura 55</b>	Cartaz espanhol de <i>Double Indemnity</i> (1944)	149

### 5.3.3.1 – Formatos dos cartazes e os estúdios cinematográficos

<b>Figura 56</b>	Exemplo de um cartaz <i>one-sheet</i> [ <i>Criss Cross</i> , 1949]	151
<b>Figura 57</b>	Exemplo de um cartaz <i>half-sheet</i> [ <i>Criss Cross</i> , 1949]	151
<b>Figura 58</b>	Exemplo de um <i>lobby card</i> [ <i>Criss Cross</i> , 1949]	151
<b>Figura 59</b>	Exemplo de um <i>window card</i> [ <i>Criss Cross</i> , 1949]	151
<b>Figura 60</b>	Cartaz de <i>Nightmare Alley</i> (1947)	153
<b>Figura 61</b>	Cartaz de <i>This Gun for Hire</i> (1942)	154
<b>Figura 62</b>	Cartaz de <i>Ministry of Fear</i> (1945)	154
<b>Figura 63</b>	<i>Lobby card</i> de <i>Among the Living</i> (1941)	155
<b>Figura 64</b>	Cartaz <i>half-sheet</i> de <i>The Bribe</i> (1949)	155
<b>Figura 65</b>	Cartaz de <i>The Killers</i> (1946) – versão de 1956	156
<b>Figura 66</b>	Cartaz <i>insert</i> de <i>Johnny Stool Pigeon</i> (1949)	157
<b>Figura 67</b>	Cartaz de <i>Nora Prentiss</i> (1947)	157

<b>Figura 68</b>	Cartaz de <i>Sudden Fear</i> (1952)	158
<b>Figura 69</b>	Cartaz de <i>Born to Kill</i> (1947)	159
<b>Figura 70</b>	Cartaz de <i>A Woman's Secret</i> (1949)	159
<b>Figura 71</b>	Cartaz de <i>The Prowler</i> (1951)	160
<b>Figura 72</b>	Cartaz de <i>The Killer that Stalked New York</i> (1950)	160
<b>Figura 73</b>	Cartaz de <i>The Pretender</i> (1947)	161
<b>Figura 74</b>	Cartaz de <i>Lonely Heart Bandits</i> (1949)	161
<b>Figura 75</b>	Cartaz de <i>Jealousy</i> (1945)	162
<b>Figura 76</b>	Cartaz de <i>The Scar</i> (1948)	162
<b>Figura 77</b>	Cartaz de <i>Lady at Midnight</i> (1948)	163
<b>Figura 78</b>	Cartaz de <i>Suspense</i> (1946)	164
<b>Figura 79</b>	Cartaz <i>High Tide</i> (1946)	164
<b>Figura 80</b>	Cartaz de <i>For You I Die</i> (1948)	164
<b>Figura 81</b>	Cartaz de <i>Blonde Ice</i> (1948)	164
<b>Figura 82</b>	Cartaz de <i>Apology for Murder</i> (1945)	165
<b>Figura 83</b>	Cartaz de <i>Fingerprints Don't Lie</i> (1951)	165
<b>Figura 84</b>	Cartaz de <i>The Killers</i> (1946)	166
<b>Figura 85</b>	Cartaz de <i>Trapped</i> (1949)	166
<b>Figura 86</b>	Cartaz de <i>Out of the Fog</i> (1941)	166
<b>Figura 87</b>	Cartaz norte-americano de <i>The Postman Always Rings Twice</i> (1946)	166
<b>Figura 88</b>	Cartaz francês de <i>The Postman Always Rings Twice</i> (1946)	167
<b>Figura 89</b>	Cartaz de <i>The Maltese Falcon</i> (1941)	167
<b>Figura 90</b>	Cartaz de <i>Gilda</i> (1946)	167
<b>Figura 91</b>	Detalhe da tipografia no cartaz de <i>Gilda</i> (1946)	167
<b>Figura 92</b>	Cartaz de <i>Born to Kill</i> (1947)	167
<b>Figura 93</b>	Cartaz de <i>Highway 301</i> (1950)	169
<b>Figura 94</b>	Cartaz de <i>Scandal Sheet</i> (1952)	169
<b>Figura 95</b>	Cartaz de <i>Night and the City</i> (1950)	169
<b>Figura 96</b>	Cartaz de <i>The Killers</i> (1946)	170
<b>Figura 97</b>	Cartaz de <i>The Strange Affair of Uncle Harry</i> (1945)	171
<b>Figura 98</b>	Cartaz <i>half-sheet</i> de <i>Hangover Square</i> (1945)	171

#### 5.3.4.1 – O cartaz do *film noir* e a cor

---

<b>Figura 99</b>	Cartaz de <i>The Blue Dahlia</i> (1946)	173
<b>Figura 100</b>	Cartaz de <i>Black Angel</i> (1946)	173
<b>Figura 101</b>	Cartaz de <i>The Web</i> (1947)	173
<b>Figura 102</b>	Cartaz de <i>Detour</i> (1945)	174
<b>Figura 103</b>	Cartaz de <i>Kansas City Confidential</i> (1952)	174
<b>Figura 104</b>	Cartaz de <i>Kiss Me Deadly</i> (1955)	174

<b>Figura 105</b>	Cartaz de <i>Gun Crazy</i> (1950)	175
<b>Figura 106</b>	Cartaz de <i>Sunset Boulevard</i> (1950)	175
<b>Figura 107</b>	Cartaz de <i>Accused to Murder</i> (1956)	175
<b>Figura 108</b>	Cartaz de <i>Scarlet Street</i> (1945)	176
<b>Figura 109</b>	Cartaz de <i>Scarlet Hour</i> (1956)	176
<b>Figura 110</b>	Cartaz de <i>Slightly Scarlet</i> (1956)	176
<b>Figura 111</b>	Cartaz de <i>Somewhere in the Night</i> (1946)	177
<b>Figura 112</b>	Cartaz de <i>The Third Man</i> (1949)	177
<b>Figura 113</b>	Cartaz de <i>Double Indemnity</i> (1944)	177
<b>Figura 114</b>	Cartaz de <i>Mildred Pierce</i> (1945)	177
<b>Figura 115</b>	Cartaz de <i>The Asphalt Jungle</i> (1950)	178
<b>Figura 116</b>	Cartaz de <i>The Tattered Dress</i> (1957)	178
<b>Figura 117</b>	Cartaz de <i>The Glass Key</i> (1942)	179
<b>Figura 118</b>	Cartaz de <i>The Woman on the Window</i> (1944)	179
<b>Figura 119</b>	Cartaz de <i>I Walk Alone</i> (1947)	179

#### 5.3.4.3 – Temas e destaques do cartaz do *film noir*

---

<b>Figura 120</b>	Cartaz de <i>Blonde Ice</i> (1948)	183
<b>Figura 121</b>	Cartaz de <i>Lady From Shanghai</i> (1947)	183
<b>Figura 122</b>	Cartaz de <i>So Evil My Love</i> (1948)	183
<b>Figura 123</b>	Cartaz de <i>Born to be Bad</i> (1949)	183
<b>Figura 124</b>	Cartaz de <i>The Tattered Dress</i> (1949)	184
<b>Figura 125</b>	Cartaz de <i>Trapped</i> (1949)	184
<b>Figura 126</b>	Cartaz de <i>Niagara</i> (1953)	184
<b>Figura 127</b>	Cartaz de <i>The Strange Love of Martha Ivers</i> (1946)	184
<b>Figura 128</b>	Cartaz de <i>Raw Deal</i> (1948)	185
<b>Figura 129</b>	Cartaz de <i>Johnny Angel</i> (1945)	185
<b>Figura 130</b>	Cartaz ( <i>insert</i> ) de <i>Angel Face</i> (1952)	185
<b>Figura 131</b>	Cartaz de <i>Private Hell</i> (1954)	185
<b>Figura 132</b>	Versão italiana do cartaz de <i>Gilda</i> (1946)	185
<b>Figura 133</b>	Cartaz de <i>The Strange Woman</i> (1946)	186
<b>Figura 134</b>	Cartaz de <i>Leave Her to Heaven</i> (1945)	186
<b>Figura 135</b>	Cartaz de <i>Dark Waters</i> (1944)	186
<b>Figura 136</b>	Cartaz <i>half-sheet</i> de <i>The Locket</i> (1946)	186
<b>Figura 137</b>	Cartaz <i>half-sheet</i> de <i>Affair in Trinidad</i> (1952)	186
<b>Figura 138</b>	Versão alemã do cartaz de <i>Mildred Pierce</i> (1945)	187
<b>Figura 139</b>	Cartaz de <i>The Guilty</i> (1947)	187
<b>Figura 140</b>	Cartaz de <i>Criss Cross</i> (1949)	187
<b>Figura 141</b>	Cartaz de <i>Duel in the Sun</i> (1946), um <i>western</i> com elementos de <i>film noir</i>	187

<b>Figura 142</b>	Cartaz de <i>The Blue Dahlia</i> (1946)	188
<b>Figura 143</b>	Cartaz de <i>Ride the Pink Horse</i> (1947)	188
<b>Figura 144</b>	Cartaz de <i>The Crooked Way</i> (1949)	189
<b>Figura 145</b>	Cartaz italiano de <i>Dead Reckoning</i> (1947)	189
<b>Figura 146</b>	Cartaz three-sheet de <i>Dead Reckoning</i> (1947)	189
<b>Figura 147</b>	Cartaz half-sheet de <i>Dead Reckoning</i> (1947)	189
<b>Figura 148</b>	Cartaz de <i>Crossfire</i> (1947)	189
<b>Figura 149</b>	Cartaz de <i>I Walk Alone</i> (1947)	190
<b>Figura 150</b>	Cartaz de <i>Street of Chance</i> (1942)	190
<b>Figura 151</b>	Cartaz de <i>Impact</i> (1949)	190
<b>Figura 152</b>	Cartaz de <i>Spellbound</i> (1945)	190
<b>Figura 153</b>	Cartaz de <i>The Chase</i> (1946)	191
<b>Figura 154</b>	Cartaz de <i>They Made me a Killer</i> (1946)	191
<b>Figura 155</b>	Versão dinamarquesa do cartaz de <i>Dark Passage</i> (1947)	191
<b>Figura 156</b>	Versão francesa do cartaz de <i>Dark Passage</i> (1947)	191
<b>Figura 157</b>	Cartaz six-sheet de <i>Dark Passage</i> (1947)	191
<b>Figura 158</b>	Versão sueca do cartaz de <i>The Killers</i> (1946)	192
<b>Figura 159</b>	Cartaz insert de <i>The Postman Always Rings Twice</i> (1946)	193
<b>Figura 160</b>	Cartaz de <i>Double Indemnity</i> (1944)	193
<b>Figura 161</b>	Cartaz de <i>This Gun for Hire</i> (1942)	193
<b>Figura 162</b>	Cartaz six-sheet de <i>Johnny Cool</i> (1963)	193
<b>Figura 163</b>	Cartaz six-sheet de <i>The Killing</i> (1956)	194
<b>Figura 164</b>	Cartaz de <i>Odds Against Tomorrow</i> (1959)	194
<b>Figura 165</b>	Cartaz de <i>White Heat</i> (1949)	194
<b>Figura 166</b>	Cartaz belga de <i>Kiss Tomorrow Goodbye</i> (1950)	194
<b>Figura 167</b>	Cartaz francês de <i>White Heat</i> (1949)	194
<b>Figura 168</b>	Cartaz de <i>The Strange Affair of Uncle Harry</i> (1945)	195
<b>Figura 169</b>	Cartaz de <i>The Lodger</i> (1944)	195
<b>Figura 170</b>	Cartaz insert de <i>The Night of the Hunter</i> (1955)	195
<b>Figura 171</b>	Cartaz de <i>Door-to-Door Maniac!</i> (1961)	195
<b>Figura 172</b>	Cartaz de <i>Beyond a Reasonable Doubt</i> (1956)	196
<b>Figura 173</b>	Versão belga do cartaz de <i>The Asphalt Jungle</i> (1953)	196
<b>Figura 174</b>	Versão italiana do cartaz de <i>Knock on Any Door</i> (1949)	197
<b>Figura 175</b>	Versão alemã do cartaz de <i>Knock on Any Door</i> (1949)	197
<b>Figura 176</b>	Cartaz de <i>The Enforcer</i> (1951)	197
<b>Figura 177</b>	Versão francesa do cartaz de <i>The Enforcer</i> (1951)	197
<b>Figura 178</b>	Versão italiana do cartaz de <i>The Enforcer</i> (1951)	197
<b>Figura 179</b>	Cartaz de <i>The Postman Always Rings Twice</i> (1946)	198

<b>Figura 180</b>	Versão A do cartaz de <i>Kiss Me Deadly</i> (1955)	198
<b>Figura 181</b>	Versão B do cartaz de <i>Kiss Me Deadly</i> (1955)	198
<b>Figura 182</b>	Cartaz de <i>The Maltese Falcon</i> (1941)	199
<b>Figura 183</b>	Cartaz de <i>The Thief</i> (1952)	199
<b>Figura 184</b>	Cartaz de <i>My Name is Julia Ross</i> (1945).	199
<b>Figura 185</b>	<i>Insert</i> de <i>Clash by Night</i> (1955)	199
<b>Figura 186</b>	Cartaz de <i>The Garment Jungle</i> (1957)	199
<b>Figura 187</b>	Cartaz de <i>House of Strangers</i> (1949)	200
<b>Figura 188</b>	Cartaz de <i>High Wall</i> (1947)	200
<b>Figura 189</b>	<i>Insert</i> de <i>Repeat Performance</i> (1947)	200
<b>Figura 190</b>	Cartaz de <i>Born to Kill</i> (1947)	200
<b>Figura 191</b>	Cartaz de <i>The Asphalt Jungle</i> (1950)	201
<b>Figura 192</b>	Cartaz de <i>The Turning Point</i> (1952)	201
<b>Figura 193</b>	Cartaz de <i>The Killing</i> (1956)	202
<b>Figura 194</b>	Cartaz de <i>Plunder Road</i> (1957)	202
<b>Figura 195</b>	Cartaz de <i>Touch of Evil</i> (1958)	203
<b>Figura 196</b>	Cartaz de <i>The Big Heat</i> (1953)	203
<b>Figura 197</b>	Versão italiana do cartaz de <i>The Big Heat</i> (1953)	203
<b>Figura 198</b>	Cartaz <i>six-sheet</i> de <i>The Big Combo</i> (1955)	203
<b>Figura 199</b>	Cartaz de <i>Hot Spot</i> (1941)	204
<b>Figura 200</b>	Cartaz belga de <i>Crime of Passion</i> (1957)	204
<b>Figura 201</b>	Cartaz de <i>Crime of Passion</i> (1957)	204
<b>Figura 202</b>	Cartaz <i>six-sheet</i> de <i>Lady in the Lake</i> (1947)	204
<b>Figura 203</b>	Cartaz de <i>Timetable</i> (1956)	204
<b>Figura 204</b>	Cartaz francês de <i>The Glass Key</i> (1942)	205
<b>Figura 205</b>	Cartaz de <i>The Big Knife</i> (1955)	205
<b>Figura 206</b>	Cartaz belga de <i>Riot on Cell Block 11</i> (1954)	205
<b>Figura 207</b>	Cartaz de <i>Brute Force</i> (1947)	205
<b>Figura 208</b>	Cartaz de <i>Champion</i> (1949)	206
<b>Figura 209</b>	<i>Insert</i> de <i>The Set-up</i> (1949)	206
<b>Figura 210</b>	Cartaz de <i>Body and Soul</i> (1947)	206
<b>Figura 211</b>	Cartaz de <i>The Harder They Fall</i> (1956)	206
<b>Figura 212</b>	Cartaz italiano de <i>The Harder They Fall</i> (1956)	207
<b>Figura 213</b>	Cartaz de <i>The Devil Thumbs a Ride</i> (1947)	207
<b>Figura 214</b>	<i>Insert</i> de <i>Two O'Clock Courage</i> (1945)	207
<b>Figura 215</b>	Cartaz de <i>Caught</i> (1949)	208
<b>Figura 216</b>	Cartaz de <i>Secret Beyond the Door</i> (1947)	208
<b>Figura 217</b>	Cartaz de <i>Sunset Boulevard</i> (1950)	208

<b>Figura 218</b>	Cartaz de <i>They Won't Believe Me</i> (1947)	208
<b>Figura 219</b>	Cartaz de <i>The Narrow Margin</i> (1952)	209
<b>Figura 220</b>	Cartaz de <i>Witness to Murder</i> (1954)	209
<b>Figura 221</b>	<i>Insert</i> de <i>No Man of Her Own</i> (1954)	209
<b>Figura 222</b>	Cartaz de <i>Experiment in Terror</i> (1962)	209
<b>Figura 223</b>	<i>Lobby Card</i> de <i>Sorry, Wrong Number</i> (1948)	210
<b>Figura 224</b>	Cartaz <i>three-sheet</i> de <i>Mystery Street</i> (1948)	210
<b>Figura 225</b>	<i>Lobby card</i> de <i>The Hitch-Hiker</i> (1953)	210
<b>Figura 226</b>	Cartaz de <i>Singapore</i> (1947)	212
<b>Figura 227</b>	Cartaz de <i>The Shanghai Gesture</i> (1941)	212
<b>Figura 228</b>	Cartaz de <i>Macao</i> (1952)	212
<b>Figura 229</b>	Cartaz de <i>World for Ransom</i> (1954)	212
<b>Figura 230</b>	Cartaz de <i>A Lady Without Passport</i> (1950)	212
<b>Figura 231</b>	Cartaz de <i>The Bribe</i> (1949)	213
<b>Figura 232</b>	Versão belga do cartaz de <i>Night and the City</i> (1950)	213
<b>Figura 233</b>	Cartaz de <i>Kiss the Blood Off My Hands</i> (1951)	213
<b>Figura 234</b>	Cartaz <i>one-sheet</i> de <i>Berlin Express</i> (1948)	213
<b>Figura 235</b>	Cartaz francês de <i>Arkadin</i> (1955)	213
<b>Figura 236</b>	Cartaz de <i>Too Late for Tears</i> (1949)	214
<b>Figura 237</b>	Cartaz espanhol do filme <i>The Big Heat</i> (1953)	214

### 5.3.5 – O cartaz do *Film Noir* pelo mundo

<b>Figura 238</b>	Cartaz <i>quad</i> britânico de <i>The Web</i> (1947)	217
<b>Figura 239</b>	Cartaz <i>quad</i> britânico de <i>Trapped!</i> (1949)	217
<b>Figura 240</b>	Versão belga do cartaz de <i>Angel Face</i> (1953)	218
<b>Figura 241</b>	Versão belga do cartaz de <i>Three Strangers</i> (1946)	219
<b>Figura 242</b>	Versão belga do cartaz de <i>The Wrong Man</i> (1956).	219
<b>Figura 243</b>	Versão sueca do cartaz de <i>The Woman in the Window</i> (1944).	220
<b>Figura 244</b>	Versão sueca do cartaz de <i>Johnny Stool Pigeon</i> (1949).	220
<b>Figura 245</b>	Versão sueca do cartaz de <i>Between Midnight and Dawn</i> (1950)	220
<b>Figura 246</b>	Versão francesa do cartaz de <i>The Accused</i> (1949)	221
<b>Figura 247</b>	Versão francesa do cartaz de <i>FBI Girl</i> (1951)	221
<b>Figura 248</b>	Cartaz polaco de <i>Odd Man Out</i> (1947), criado por Henryk Tomaszewski	223
<b>Figura 249</b>	Cartaz polaco de <i>Sunset Boulevard</i> (1947), criado por Waldemar Świerzy	223
<b>Figura 250</b>	Versão alemã do cartaz de <i>711 Ocean Drive</i> (1950)	225
<b>Figura 251</b>	Versão alemã do cartaz de <i>The Blue Gardenia</i> (1953)	225
<b>Figura 252</b>	Versão italiana do cartaz de <i>T-Men</i> (1948)	227
<b>Figura 253</b>	Versão italiana do cartaz de <i>Mildred Pierce</i> (1945)	227
<b>Figura 254</b>	<i>Locandina</i> de <i>The Human Jungle</i> (1956)	227

<b>Figura 255</b>	<i>Photobusta de Private Hell 36</i> (1954).	227
<b>Figura 256</b>	Versão italiana do cartaz de <i>Key Largo</i> (1948)	227
<b>Figura 257</b>	Versão espanhola do cartaz de <i>The Big Heat</i> (1953)	229
<b>Figura 258</b>	Versão espanhola do cartaz de <i>The Third Voice</i> (1960)	229
<b>Figura 259</b>	Cinema Roma na década de 1950 (Lisboa)	229
<b>Figura 260</b>	Cartaz português do <i>film noir</i> <i>Touch of Evil</i> (1958)	229
<b>Figura 261</b>	Recortes de jornal com informação sobre a exibição do filme <i>The Bigamist</i> [ <i>O Bígamo</i> ] (1953)	230
<b>Figura 262</b>	Recortes de jornal com informação sobre a exibição do filme <i>Dark Passage</i> [ <i>Prisioneiro do Passado</i> ] (1947)	230
<b>Figura 263</b>	Recortes de jornal com informação e com uma versão portuguesa do cartaz <i>Leave Her to Heaven</i> [título em português <i>Amar foi a Minha Perdição</i> ] (1945)	230
<b>Figura 264</b>	Recortes de jornal com informação e com uma versão portuguesa do cartaz <i>Leave Her to Heaven</i> [título em português <i>Amar foi a Minha Perdição</i> ] (1945)	230
<b>Figura 265</b>	Recorte de jornal português com informação sobre a exibição do filme <i>Mildred Pierce</i> [título em português <i>Alma em Suplício</i> ] (1945)	230
<b>Figura 266</b>	Cartaz argentino para o filme <i>Too Late for Tears</i> (1949), ilustrado por Aniram.	231
<b>Figura 267</b>	Cartaz mexicano de <i>Angel Face</i> (1953)	232
<b>Figura 268</b>	<i>Lobby card</i> mexicano para o filme <i>Johnny Eager</i> (1941)	233
<b>Figura 269</b>	Versão australiana do cartaz de <i>The Hunted</i> (1948)	233
<b>Figura 270</b>	Versão australiana do cartaz de <i>D.O.A.</i> (1950)	234
<b>Figura 271</b>	Versão americana ( <i>one-sheet</i> ) do cartaz <i>D.O.A.</i> (1949)	234
<b>Figura 272</b>	Versão australiana do cartaz de <i>Color Me Dead</i> (1969)	234
<b>Figura 273</b>	Cartaz de <i>D.O.A.</i> (1988).	235
<b>Figura 274</b>	Cartaz de <i>Kate</i> (2021)	235
<b>Figura 275</b>	Versão australiana do cartaz de <i>Deadlier Than the Male/ Born to Kill</i> (1947)	235
<b>Figura 276</b>	Versão japonesa do cartaz de <i>Dark Passage</i> (1947)	236
<b>Figura 277</b>	Versão japonesa do cartaz de <i>The Mask of Dimitrios</i> (1944)	236
<b>Figura 278</b>	Versão japonesa do cartaz de <i>Cape Fear</i> (1962)	236
<b>Figura 279</b>	Cartaz de <i>The Maltese Falcon</i> (1941)	237
<b>Figura 280</b>	Cartaz de <i>This Gun for Hire</i> (1942)	237
<b>Figura 281</b>	Cartaz de <i>Double Indemnity</i> (1944)	238
<b>Figura 282</b>	Cartaz de <i>Detour</i> (1945)	238
<b>Figura 283</b>	Cartaz de <i>Gilda</i> (1946)	239
<b>Figura 284</b>	Cartaz de <i>Somewhere in the Night</i> (1946)	239
<b>Figura 285</b>	Cartaz de <i>Kiss of Death</i> (1947)	240
<b>Figura 286</b>	Cartaz de <i>Out of the Past</i> (1947)	240
<b>Figura 287</b>	Cartaz de <i>Sunset Boulevard</i> (1950)	240
<b>Figura 288</b>	Cartaz de <i>The Big Heat</i> (1953)	241

#### 5.4 – A evolução do cartaz do *Film Noir*

---

<b>Figura 289</b>	Cartaz de <i>Walk on the Wild Side</i> (1968)	243
<b>Figura 290</b>	Redesign do cartaz <i>Fallen Angels</i> (1945), criado por Rod Dyer.	243
<b>Figura 291</b>	Cartaz de <i>The Long Goobye</i> (1972)	244
<b>Figura 292</b>	Cartaz de <i>Night Moves</i> (1975)	244
<b>Figura 293</b>	Cartaz de <i>Blade Runner</i> (1982), criado por John Alvin	245
<b>Figura 294</b>	Cartaz de <i>Blade Runner</i> (1982), criado por Drew Struzan	245
<b>Figura 295</b>	Cartaz de <i>Basic Instinct</i> (1992)	246
<b>Figura 296</b>	Cartaz de <i>Insomnia</i> (2002)	247
<b>Figura 297</b>	Cartaz de <i>Gone Girl</i> (2014)	249
<b>Figura 298</b>	Cartaz de <i>Free Fire</i> (2016)	249
<b>Figura 299</b>	Cartaz de <i>I'm Your Woman</i> (2020)	250

##### 5.4.1 – *Neo-noir*: uma visão contemporânea do cartaz do *Film Noir* clássico

---

<b>Figura 300</b>	Cartaz de <i>Chinatown</i> (1974)	250
<b>Figura 301</b>	Cartaz <i>three-sheet</i> de <i>Red Rock West</i> (1993)	251
<b>Figura 302</b>	Cartaz de <i>The Last Seduction</i> (1994)	251
<b>Figura 303</b>	Cartaz de <i>Bound</i> (1996)	251
<b>Figura 304</b>	Cartaz de <i>Body Heat</i> (1981)	251
<b>Figura 305</b>	Versão japonesa do cartaz de <i>Body Heat</i> (1981).	252
<b>Figura 306</b>	Versão alternativa do cartaz norte-americano de <i>Body Heat</i> (1981)	252
<b>Figura 307</b>	Cartaz de <i>Devil in a Blue Dress</i> (1995)	252
<b>Figura 308</b>	Cartaz de <i>L.A. Confidential</i> (1997)	252
<b>Figura 309</b>	Cartaz de <i>The Usual Suspects</i> (1995)	253
<b>Figura 310</b>	Cartaz de <i>Lost Highway</i> (1997)	253
<b>Figura 311</b>	Cartaz de <i>Sin City</i> (2005)	253

##### 5.4.2 – *Criterion Collection/Arrow Collection/Mondo*: cartazes clássicos recriados por novos artistas

---

<b>Figura 312</b>	Cartaz da Criterion de <i>Double Indemnity</i> (1944)	256
<b>Figura 313</b>	Cartaz da Criterion de <i>Ministry of Fear</i> (1944)	256
<b>Figura 314</b>	Cartaz da Criterion de <i>Detour</i> (1945)	256
<b>Figura 315</b>	Cartaz da Criterion de <i>Mildred Pierce</i> (1945)	256
<b>Figura 316</b>	Cartaz da Criterion de <i>Leave Her to Heaven</i> (1945)	257
<b>Figura 317</b>	Cartaz da Criterion de <i>Gilda</i> (1946)	257
<b>Figura 318</b>	Cartaz da Criterion de <i>The Killers</i> (1946)	258
<b>Figura 319</b>	Cartaz da Criterion de <i>Brute Force</i> (1947)	258
<b>Figura 320</b>	Cartaz da Criterion de <i>Odd Man Out</i> (1947)	258
<b>Figura 321</b>	Cartaz da Criterion de <i>The Naked City</i> (1948)	258
<b>Figura 322</b>	Cartaz da Criterion de <i>They Live by Night</i> (1948)	259
<b>Figura 323</b>	Cartaz da Criterion de <i>Thieves' Highway</i> (1949)	259

<b>Figura 324</b>	Cartaz da Criterion de <i>The Asphalt Jungle</i> (1950)	259
<b>Figura 325</b>	Cartaz da Criterion de <i>The Breaking Point</i> (1950)	260
<b>Figura 326</b>	Cartaz da Criterion de <i>In a Lonely Place</i> (1950)	260
<b>Figura 327</b>	Cartaz da Criterion de <i>Night in the City</i> (1950)	260
<b>Figura 328</b>	Cartaz da Criterion de <i>Ace in the Hole</i> (1951)	260
<b>Figura 329</b>	Cartaz da Criterion de <i>Kiss me Deadly</i> (1955)	261
<b>Figura 330</b>	Cartaz da Criterion de <i>The Killing</i> (1950)	261
<b>Figura 331</b>	Cartaz da Criterion de <i>Sweet Smell of Success</i> (1951)	261
<b>Figura 332</b>	Cartaz da Criterion de <i>Blast of Silence</i> (1961)	262
<b>Figura 333</b>	Cartaz da Criterion de <i>The Naked Kiss</i> (1964)	262
<b>Figura 334</b>	Cartaz da Criterion de <i>The Friends of Eddie Coyle</i> (1973)	262
<b>Figura 335</b>	Cartaz da Criterion de <i>The Killing of a Chinese Bookie</i> (1961)	263
<b>Figura 336</b>	Cartaz da Criterion de <i>Thief</i> (1981)	263
<b>Figura 337</b>	Cartaz da Janus/Criterion de <i>Blood Simple</i> (1984)	263
<b>Figura 338</b>	Cartaz da Criterion de <i>Blood Simple</i> (1984)	263
<b>Figura 339</b>	Cartaz da Criterion de <i>Blue Velvet</i> (1986)	264
<b>Figura 340</b>	Cartaz da Criterion de <i>Homicide</i> (1991)	264
<b>Figura 341</b>	Cartaz da Criterion de <i>The Game</i> (1997)	264
<b>Figura 342</b>	Cartaz da Arrow de <i>The Glass Key</i> (1942)	266
<b>Figura 343</b>	Cartaz da Arrow de <i>Hangmen Also Die!</i> (1943)	266
<b>Figura 344</b>	Cartaz da Arrow de <i>My Name is Julia Ross</i> (1945)	266
<b>Figura 345</b>	Cartaz da Arrow de <i>The Blue Dahlia</i> (1946)	266
<b>Figura 346</b>	Cartaz da Arrow de <i>The Dark Mirror</i> (1946)	267
<b>Figura 347</b>	Cartaz da Arrow de <i>Secret Beyond the Door</i> (1947)	267
<b>Figura 348</b>	Cartaz da Arrow de <i>Force of Evil</i> (1946)	267
<b>Figura 349</b>	Cartaz da Arrow de <i>The Killers</i> (1946)	267
<b>Figura 350</b>	Cartaz da Arrow de <i>So Dark the Night</i> (1946)	267
<b>Figura 351</b>	Cartaz da Arrow de <i>Brute Force</i> (1947)	268
<b>Figura 352</b>	Cartaz da Arrow de <i>The Naked City</i> (1948)	268
<b>Figura 353</b>	Cartaz da Arrow de <i>Too Late for Tears</i> (1949)	268
<b>Figura 354</b>	Cartaz da Arrow de <i>Woman on the Run</i> (1950)	268
<b>Figura 355</b>	Cartaz da Arrow de <i>Dark City</i> (1950)	268
<b>Figura 356</b>	Cartaz da Arrow de <i>The Big Knife</i> (1955)	269
<b>Figura 357</b>	Cartaz da Arrow de <i>The Killing</i> (1956)	269
<b>Figura 358</b>	Cartaz da Arrow de <i>Nightfall</i> (1956)	269
<b>Figura 359</b>	Cartaz da Arrow de <i>Sweet Smell of Success</i> (1957)	269
<b>Figura 360</b>	Cartaz da Arrow de <i>The Possessed</i> (1965)	270
<b>Figura 361</b>	Cartaz da Arrow de <i>The Long Goodbye</i> (1973)	270

<b>Figura 362</b>	Cartaz da Arrow de <i>Thief</i> (1981)	270
<b>Figura 363</b>	Cartaz da Arrow de <i>To Live and Die in L.A.</i> (1985)	270
<b>Figura 364</b>	Cartaz da Arrow de <i>Stormy Monday</i> (1973)	271
<b>Figura 365</b>	Cartaz da Arrow de <i>Bound</i> (1996)	271
<b>Figura 366</b>	Cartaz da Mondo, reeditado em 2014, do filme <i>Vertigo</i> (1958)	272
<b>Figura 367</b>	Versão alternativa para o cartaz <i>Vertigo</i> (1958), também relançada em 2014	272
<b>Figura 368</b>	Cartaz da Mondo, reeditado em 2014, do filme <i>Rear Window</i> (1954)	272
<b>Figura 369</b>	Cartaz da Mondo, reeditado em 2015, do filme <i>Mulholland Drive</i> (2001)	273
<b>Figura 370</b>	Cartaz da Mondo, reeditado em 2014, do filme <i>Brick</i> (2005)	273
<b>Figura 371</b>	Cartaz da Mondo, reeditado em 2015, do filme <i>Ex Machina</i> (2014)	273
<b>Capítulo 6</b>		
<b>Figura 372</b>	Capa de <i>Blacksad</i>	282
<b>Figura 373</b>	Capa de <i>Criminal</i>	283
<b>Figura 374</b>	Vinheta de <i>Criminal</i>	283
<b>Figura 375</b>	Capa de <i>Fatale</i>	284
<b>Figura 376</b>	Capa de <i>Fade Out</i>	284
<b>Figura 377</b>	Vinheta de <i>The Fade Out</i>	284
<b>Figura 378</b>	Capa de <i>Sin City</i>	285
<b>Figura 379</b>	Vinheta de <i>Sin City</i>	285
<b>Figura 380</b>	Vinheta de <i>Her!</i>	286
<b>Figura 381</b>	Prancheta de <i>Her!</i>	286
<b>Figura 382</b>	Capa de <i>Spider-Man Noir</i>	287
<b>Figura 383</b>	Capa de <i>X-Men Noir</i>	287
<b>Figura 384</b>	Capa de <i>Luke Cage Noir</i>	287
<b>Figura 385</b>	Capa de <i>Fantastic Four: Grimm Noir</i>	287
<b>Figura 386</b>	Capa de <i>Blade Runner 2019</i>	288
<b>Figura 387</b>	Capa de <i>Noir</i> de Serge Clerc	288
<b>Figura 388</b>	Capa de <i>You Have Killed Me</i>	288
<b>Figura 389</b>	Prancheta de <i>You Have Killed Me</i>	288
<b>Figura 390</b>	Publicidade para a coleção “Film Noir Edition” da Persol	289
<b>Figura 391</b>	Cartaz de <i>Killer in Red</i> (2017)	290
<b>Figura 392</b>	Cena da publicidade <i>Killer in Red</i>	290
<b>Figura 393</b>	Cartaz do ensaio fotográfico <i>Killers Kill, Dead Men Die</i> (2007)	290
<b>Figura 394</b>	Cena do ensaio fotográfico <i>Killers Kill, Dead Men Die</i>	290
<b>Figura 395</b>	Cartaz de <i>Rebecca</i> (2020)	294
<b>Figura 396</b>	Cartaz de <i>L.A. Confidential</i> (1997)	297
<b>Figura 397</b>	Cartaz de <i>Nightmare Alley</i> (2021)	299
<b>Figura 398</b>	Cartaz de <i>Nightmare Alley</i> (1947)	299

## ÍNDICE DE ACRÓNIMOS E SIGLAS

- ANSS – America’s National Screen Service
- BFI – British Film Institute
- CIEBA – Centro de Investigação em Estudos de Belas-Artes
- ENIAD – Encontro de Investigação em Arte e Design
- EUA – Estados Unidos da América
- FBAUL – Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa
- IGM – I Guerra Mundial
- IIGM – II Guerra Mundial
- MCP – Martí Clavé Picó
- MPA – Motion Picture Association
- RKO – Radio-Keith-Orpheum / RKO Radio Pictures, Inc.
- SAC – Servizi Ausiliari Cinema

## ÍNDICE DE APÊNDICES E ANEXOS

### APÊNDICES

---

1. Entrevistas exploratórias a autores e artistas
2. Grelha de Classificação
3. Grelha de Comparação
4. Grelha – Cores predominantes nos cartazes dos filmes *Noir* clássicos
5. Questionário sobre o *Film Noir*
6. Ilustrações *Noirvember* (2017-2021)

### ANEXOS

---

1. Filmes *Noir* nomeados a Prêmios da Academia norte-americana (*The Academy Awards*)
2. Cartazes *neo-noir* (de filmes não norte-americanos) da Criterion Collection
3. Filmes *Noir* relançados pela Arrow Films em que não foram criados novos cartazes
4. *Blacksad* – Excerto da entrevista aos autores de banda-desenhada, influenciados pelo *Film Noir*
5. *Persol Film Noir Edition* (Coleção)
6. *Killers Kill, Dead Men Die* (Ensaio)

## 1. Introdução

---

“Dark, isn't it? You'd better get used to it. (...) This is the world of *film noir*. It's a dark, American place with a fancy French name, a place where the sun has died, and people get by with neon, where the only pleasure to be had is from Bourbon and the satisfaction of knowing that life is a cheap little game in which everyone plays dirty.”

(Sweet, 2009)

### Tema e implicações gerais

Nas décadas de 1940 e 1950, um novo gênero cinematográfico surgiu em Hollywood. Era um gênero cínico e duro, com temas que o cinema não tinha abordado anteriormente ou tinham sido pouco explorados. O *film noir*, considerado como uma forma de arte verdadeiramente americana, é um gênero cinematográfico criado nos Estados Unidos da América e depois replicado em todo o mundo. Para além das diversas características que definem o *film noir* (como a narrativa, temática, aspetos visuais), estes filmes apresentam um certo espírito temático: necessitam de uma certa escuridão (figurativa e literal) e de um específico peso existencial que pode ser determinado por vários fatores, desde a apresentação de personagens, moral e eticamente ambíguos, à influência do peso do destino e do fatalismo, temas muito presentes nas narrativas deste gênero de filmes.

Depois da década de 1950, o *film noir* começou a ser considerado como um gênero cinematográfico datado, obsoleto, tendo os seus filmes praticamente desaparecido nas duas décadas seguintes, para reaparecerem nas décadas de 1980 e 1990 (Conard, 2006:23), com a designação de *neo-noir*.

O *film noir* está também associado aos sentimentos de desilusão e de vazio que perturbaram a sociedade americana após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Naquela época, existiram muitas dificuldades em lidar com um cenário de turbulência social e profundamente alterado, criado pela guerra. Com um mundo em caos, o único refúgio seguro parecia ser uma visão cínica e distanciada, que funcionava como um escudo protetor.

O *film noir* é ainda hoje um gênero cinematográfico relevante (mesmo que sujeito à recriação e à citação das suas formas originais), na medida em que a sociedade ainda se debate com problemáticas similares: a alienação, a ambiguidade moral, a fuga impossível ao destino e o prazer perverso de atos autodestrutivos (Silver, Ursini & Duncan, 2012a:130). Todas as pessoas são forçadas a lidar com algumas destas ideias obscuras durante a sua vida e, o modo como as personagens do *film noir* enfrentam essas proble-

máticas, pode ser inspiradora. Muitos têm um comportamento estoico e um desapego irónico, que muitas vezes se afigura como a única forma de lidar com uma situação impossível (Conard, 2006:92).

Com a passagem dos anos, grande parte dos géneros cinematográficos cruzaram-se e fundiram-se de tal forma, que inúmeros elementos que caracterizavam o *film noir* foram assimilados pelas mais diversas narrativas ou estilos. Este foi um género que refletiu a sociedade norte-americana nos anos quarenta e cinquenta, pelo que, os cartazes criados para esta cinematografia tão singular, foram um reflexo das mudanças culturais e sociais verificadas nesse período.

### **Questão central e propósito**

Esta investigação, com o título “*Hard-Boiled, Luz e Sombras: O design do cartaz do Film Noir dos anos quarenta e cinquenta do século XX*”, procura dar resposta à seguinte questão: *de que modo e com que extensão o design dos cartazes cinematográficos norte-americanos do film noir dos anos quarenta e cinquenta do século XX tem impacto na cultura visual ocidental contemporânea e, em particular, no design de comunicação?*

Com a resposta a esta questão central da nossa investigação, pretende-se compreender a relevância dos cartazes criados para o *film noir* clássico norte-americano (pertencente às décadas de 1940 e 1950) e a sua influência e importância na cultura visual contemporânea, tal como a sua persistência na imagética relativa à cultura ocidental.

### **Âmbito e limites do objeto de investigação**

Esta investigação tem como principal objetivo a análise e a reflexão crítica sobre os cartazes do género cinematográfico do *film noir*, procurando-se contextualizar, interpretar e entender a sua influência no universo da cultura visual contemporânea no mundo ocidental. Nesse sentido, proceder-se-á a uma desconstrução destes formatos impressos, nos mais diversos aspetos formais e simbólicos.

No âmbito da prossecução dos nossos objetivos, será efetuada uma contextualização sobre os fatores históricos, culturais e sociais dos Estados Unidos da América dos anos quarenta e cinquenta do século XX, de modo a permitir uma compreensão mais ampla sobre o território contextual que circunscrevia e influenciava a expressão visual e as linguagens gráficas apresentadas nos cartazes do *film noir*.

O objetivo secundário desta investigação, é o estabelecimento de um paralelismo entre o

cartaz do *film noir*, nos seus exemplos originais ou clássicos, e os exemplos mais recentes, de modo a permitir uma leitura e análise crítica sobre as marcas de influência destes objetos impressos, no passado e no presente.

Este paralelismo entre o cartaz clássico e o contemporâneo demonstra a evolução, – seja a nível de imagem, meio tecnológico (ilustração para fotografia) ou a nível simbólico – dos subtextos presentes nos cartazes clássicos e da forma como se verificaram algumas modificações nos exemplos mais contemporâneos, de modo a evidenciar todas as transformações e diferenças entre os cartazes deste género cinematográfico.

Nesta investigação escolheu-se balizar o período temporal dos cartazes do *film noir* clássico nas décadas de 1940 e 1950, considerado como o período original deste género cinematográfico – época em que os cartazes foram criados pela primeira vez – e também, quando se começaram a estabelecer os padrões, a estética e os elementos-comuns que foram replicados ou modificados nos cartazes mais recentes.

Teremos também como foco particular, o período do *neo-noir* que se situa desde a década de 1970 até à atualidade, devido a uma caracterização do *film noir* mais próxima ao nosso período temporal e das nossas condições culturais, onde poderemos analisar de que modo o cartaz desta cinematografia evoluiu e se transformou. Foi salientado o espaço temporal das duas últimas décadas (2000-2020), devido ao recente interesse e envolvimento de empresas como a *Criterion*, *Mondo* e *Arrow Films* em fazer “renascer” os filmes e cartazes clássicos, com a contribuição e uma nova visão de artistas contemporâneos.

Restringimos a área ou espaço geográfico da investigação – aborda-se especificamente a cultura ocidental, não se expandindo a investigação em relação aos cartazes de *film noir* criados a nível mundial (embora tenhamos colocado alguns exemplos doutras culturas e regiões, apenas como nota de curiosidade). A escolha da cultura ocidental deve-se ao facto desta pertencer ao território específico em que os cartazes originais se inserem (especificamente a cultura norte-americana), o que permite uma investigação mais objetiva em que se pretende analisar as transformações e influências que continuaram a verificar-se no mundo ocidental – com as possíveis diferenças e alterações da linguagem gráfica e estética de cada país.

Com uma investigação centrada numa extensa informação sobre esta temática – o cartaz do *film noir* clássico e a sua influência na cultura visual e ocidental – este estudo

pretende demonstrar que estes cartazes continuam a ser relevantes nos trabalhos de designers e artistas (devido às suas características estéticas) e a exercer um papel fundamental na cultura visual contemporânea, tal como o género cinematográfico do *film noir*. Esses cartazes nunca se tornaram obsoletos e, muito pelo contrário, conseguiram adaptar-se e continuar a deixar uma marca significativa no mundo do design gráfico ocidental atual – seja pelo continuado interesse na descoberta destes filmes clássicos e dos objetos gráficos para os publicitar (com empresas específicas que relançam os filmes *noir* das décadas de 1940 e 1950 e contratam novos designers e artistas para recriar os cartazes originais, “reatualizando-os” ou homenageando os cartazes clássicos), ou pela evolução deste género cinematográfico clássico para novos géneros, como o *neo-noir* (e todos os seus subgéneros), em que os cartazes são transformados por novas expressões gráficas e/ou os meios artísticos são substituídos (como a fotografia que substituiu a ilustração nos cartazes) por novos recursos e técnicas, como por exemplo, aqueles que derivam do digital. Embora possam surgir diferenças e alterações, existem sempre elementos comuns (como a utilização de figuras recorrentes – o protagonista e a *femme fatale* –, objetos – como a arma que evidencia o perigo e o poder –, cores e composição das imagens) que continuam a influenciar o design de novos cartazes e a seguir padrões que foram definidos pelos cartazes dos filmes *noir* dos anos quarenta e cinquenta do século XX.

É possível verificar que atualmente não existe uma reflexão aprofundada sobre o design dos cartazes do *film noir*, sobre o seu impacto gráfico nos dias de hoje, as suas influências e um enquadramento crítico no seu contexto histórico e sociocultural. Esta investigação pretende assim contribuir para o conhecimento desta área científica, permitindo um desenvolvimento e um esclarecimento mais sustentado sobre esta temática.

Esta investigação tem como objetivo identificar e reconhecer as influências dos cartazes de uma época específica das cinematografias ocidentais – com um género bastante distinto que persistiu nas décadas posteriores ao seu período original –, e pretende ser também, um contributo crítico sobre a matéria gráfica deste período histórico e cultural. Este trabalho pretende, assim, demonstrar a pertinência destas imagens e o valor gráfico, cultural e temporal dos cartazes dos filmes *noir*.

## Estrutura

De modo a dar resposta à questão central desta investigação, o estudo foi estruturado nos seguintes capítulos:

O capítulo “**A América dos Anos Quarenta e Cinquenta do Século XX**”, explora a dimensão histórica e sociocultural norte-americana, observada nesse período temporal. O enquadramento histórico desenvolvido neste capítulo, é fundamental para uma adequada compreensão de uma sociedade em constante transformação no pós-guerra. Pretende-se, assim, definir vários pontos relacionados com uma série de fatores socioculturais nos Estados Unidos da América, no contexto temporal indicado para este estudo:

- 1) A forma como a Europa influenciou os Estados Unidos da América, nomeadamente, a partir das grandes migrações e do subsequente desenvolvimento das vanguardas artísticas presentes na sociedade norte-americana;
- 2) As consequências da Segunda Guerra Mundial nos Estados Unidos da América, que levaram a um significativo crescimento económico, tornando-o num dos países mais poderosos, económica e politicamente, a partir da segunda metade do século XX;
- 3) A forma como o cinema se transformou num poderoso meio de comunicação e um reflexo da sociedade norte-americana, no período histórico observado neste estudo.

No capítulo “**O *Film Noir***”, será efetuada uma abordagem a este género cinematográfico: os seus precursores culturais (cinematográficos, literários e outras expressões artísticas); as suas características, identificadas a partir dos aspetos visuais, narrativos, temáticos e personagens e a influência do *film noir* clássico na cultura visual contemporânea.

O *film noir* clássico é um género cinematográfico de dramas criminais, com uma estética visual marcante e distintiva e uma narrativa com aspetos comuns, como investigações de homicídios, assaltos e na maioria das vezes, com personagens inocentes que são acusados de crimes. As histórias são complexas e incluem frequentemente *flashbacks*, *flash forwards*, *voice-over* ou narração, elementos importantes que unem todo o enredo. No sentido estilístico, o *film noir* é visualmente mais sombrio e obscuro, do que outros filmes a preto e branco. São utilizadas sombras longas e profundas que criam um alto contraste entre a luz e a escuridão – acentuando visualmente as metáforas entre o bem e o mal. O ambiente e a paisagem padrão do *film noir* situam-se habitual-

mente nos espaços opressivos das grandes cidades; é frequente a ação do filme decorrer em grande parte durante a noite ou em espaços com pouca iluminação.

Os protagonistas dos filmes *noir* costumam ser pessoas comuns que se envolvem em crimes e as motivações não são apenas sociais ou circunstanciais, mas sim, psicológicas e pessoais. Em termos gerais, o enredo padrão do *film noir* centra-se assim, em torno de um protagonista que, por acaso, é colocado numa situação complexa e perigosa que está fora de seu controlo. Neste género cinematográfico existem personagens e figuras recorrentes, como é o caso do detetive privado, a *femme fatale*, o polícia ou pessoa de poder corrupto, entre outros. A maioria dos personagens são cínicos, misantropos e, durante a narrativa fílmica, nunca encontram a sua verdadeira redenção.

O *film noir* é uma mistura do cinismo europeu e da angústia americana do pós-guerra, sendo uma projeção das vivências de realizadores de filmes *noir* – como Fritz Lang (1890-1976), Billy Wilder (1906-2002), Robert Siodmak (1900-1973) ou Otto Preminger (1905-1986) – que eram refugiados, exilados e emigrados devido ao nazismo.

Este género cinematográfico foi um dos que mais explorou os efeitos da guerra e de uma sociedade dividida e paranoica. Os temas mostram personagens que duvidam da sua moralidade e ética e que por sua vez, coexistem num mundo cada vez mais corrupto. Este capítulo pretende, assim, definir determinadas características que serão recorrentes nos aspetos gráficos dos cartazes, tais como a utilização de personagens-chave, objetos, ambiente e temas.

A análise crítica e formal dos cartazes a explorar no capítulo “**O Cartaz Cinematográfico**”, terá como objetivo compreender os aspetos mais marcantes dos cartazes criados pela indústria cinematográfica dos Estados Unidos da América (Hollywood), em particular os cartazes criados para este género do *film noir*. Pretende-se assim, estabelecer vários pontos relacionados com os fatores históricos e as soluções gráficas dos cartazes criados no seio dessa indústria, no contexto temporal indicado para este estudo. A considerar:

- 1) A história do cartaz cinematográfico norte-americano e, mais especificamente, os exemplos dos cartazes criados nos anos quarenta e cinquenta;
- 2) Uma análise crítica e formal dos cartazes do *film noir*, com o objetivo de compreender os seus aspetos estéticos e gráficos e revelar as ideias subliminares e implícitas que se encontram nestes formatos impressos.
- 3) A comparação entre os cartazes criados para os filmes *noir* clássicos e os exemplos

desenvolvidos posteriormente, nomeadamente os cartazes do *neo-noir* ou aqueles que foram criados pelas companhias de distribuição cinematográfica.

No capítulo “**Uma Reflexão sobre o Cartaz e o Género Cinematográfico do *Film Noir***”, será feita uma reflexão crítica sobre os capítulos anteriores, o que permitirá o desenvolvimento de uma interpretação mais substantiva sobre a influência e a pertinência deste género de cartazes no universo da cultura visual contemporânea.

Nesta reflexão, pretende-se argumentar que a questão da cultura visual e das imagens é um ponto fundamental para o cinema (e outras áreas artísticas – como a publicidade, banda desenhada, fotografia) e relevante para o design gráfico dos diferentes períodos desta investigação, tendo em conta a diferença da cultura visual do pós-guerra (primórdios da sociedade de consumo) e contemporânea (sociedade do hiperconsumo) e o facto do mundo ser agora mais global e hipermediatizado e como tal, sujeito a uma cultura visual mais ampla, mais diversa e com outras manifestações de influência para o cinema.

Por último, salienta-se que a escolha desta temática se deve, também, ao facto do *film noir* apresentar a particularidade de se assumir como um género cinematográfico com uma capacidade de transformação significativa no decurso da história do cinema, evoluindo para reatualizações e variações do género (de que é exemplo o *neo-noir*), que se adaptaram com grande versatilidade à cultura visual contemporânea ocidental – devido às suas personagens, à sua estética visual e narrativa –, que continuam a ser pertinentes por se identificarem com pessoas reais e não ficcionadas e à sua complexidade temática, que faz uma desconstrução da sociedade e dos seus valores éticos e morais, fatores sempre presentes e universais que conseguem ser transversais a diferentes épocas e culturas.

Este capítulo, para além de estabelecer uma reflexão crítica sobre o desenvolvimento da investigação, tem também como objetivo estimular o interesse de outros interlocutores no espaço da comunidade académica e fornecer algumas vias de exploração para futuros estudos sobre este território temático, em articulação com as linguagens e as práticas do design de comunicação.

### **Metodologia**

Neste caso, optou-se por uma investigação de natureza exploratória, de base empírica, que em termos metodológicos se pode classificar como compreensiva e histórica, com uma abordagem que integra procedimentos tanto de natureza qualitativa como quantita-

tiva. Nesta investigação, as diversas abordagens metodológicas utilizadas desenvolveram-se da seguinte forma:

Na **revisão de literatura** foram incluídos artigos de periódicos relacionados tematicamente com o nosso objeto de estudo, assim como filmes, documentários, livros, artigos de jornais ou revistas e *sites* oficiais sobre o tema e as questões enunciadas, ou seja, o cartaz do *film noir*, o contexto sociocultural e histórico dos Estados Unidos da América nos anos quarenta e cinquenta do século XX e a influência destes cartazes na cultura visual. Nesta revisão, os documentos serão a base de comentários, reflexões e análises.

Nesta investigação recorre-se à abordagem **qualitativa** (Muratovski, 2015), onde serão analisados dados subjetivos, tais como a semiótica dos cartazes do *film noir* e a utilização de determinadas cores ou contrastes, subtextos e mensagens implícitas. Para uma melhor compreensão do que constitui esta tipologia de cartazes, também serão abordados os diversos personagens existentes no *film noir* e a forma como a sua relevância na narrativa é transposta para o cartaz, assim como as diferentes temáticas apresentadas neste género cinematográfico.

Será utilizado o **estudo de caso**, no qual serão analisados e comparados os aspetos comuns em relação ao cartaz do *film noir*: as variações cromáticas e a justificação para as opções mais recorrentes na formalização do cartaz, a composição de imagem (a sua organização, a utilização de personagens, objetos comuns, cenas repetidas), o significado dos subtextos assinalados e, também, a identificação de casos particulares, que poderão ser entendidos como uma opção de desvio dos cartazes mais usuais criados para o *film noir*.

Com a **investigação visual** (Muratovski, 2015:158-170), recorreu-se à videografia, ilustração, publicidade e ao cartaz para compreender as recorrências e os aspetos comuns nas soluções gráficas apresentadas nos cartazes criados para o *film noir*, sendo também analisados filmes da época (anos quarenta e cinquenta do século XX) do cinema americano, que se inserem no género do *film noir*, para uma melhor compreensão de alguns dos contextos específicos apresentados nesses mesmos cartazes. Procedeu-se ainda ao visionamento de documentários relacionados com o objeto de estudo e também sobre os Estados Unidos da América, no período temporal em que este género cinematográfico se insere e que permitirão o estudo e uma melhor compreensão do panorama histórico e sociocultural. Sendo o nosso objeto de estudo os cartazes criados para o *film noir*, estes serão também a maior fonte de análise e reflexão. Para o efeito, será criada uma seleção

de cartazes melhor representem este género cinematográfico e neste ponto serão considerados vários aspetos, tais como a popularidade de determinado filme, a sua importância na história do cinema e a sua relevância gráfica. Aqui serão comparadas as diferentes linguagens gráficas criadas para alguns exemplos filmicos (e por vezes o mesmo filme), suportadas pelos mais diversos aspetos, dos diferentes autores aos múltiplos contextos culturais.

## **2. Objetivos da investigação e metodologias**

---

Neste capítulo “Objetivos da investigação e metodologias” pretende-se demonstrar de uma forma mais pormenorizada, a metodologia indiciada no capítulo da introdução, esclarecer o processo de trabalho desta investigação e os projetos que se desenvolveram em simultâneo ao longo desta tese e que estão relacionados com este trabalho.

Como dispositivos metodológicos, para além da revisão bibliográfica, procedeu-se a uma pesquisa documental, estudo de caso, entrevistas, questionários e elaboração de grelhas de classificação.

Por esta investigação ser uma análise e reflexão sobre as imagens e os cartazes do *film noir*, na qual procurámos interpretar a respetiva influência no universo da cultura visual ocidental atual, aplicámos os seguintes métodos:

No capítulo 3, “A América dos Anos Quarenta e Cinquenta do Século XX”, foi utilizado o método de revisão de literatura (com filmes, documentários, livros, artigos de jornais ou revistas e *sites* oficiais que se relacionam diretamente com o objeto de estudo e a história das décadas de 1940 e 1950 da cultura ocidental). Foram investigados os fatores sociais, culturais e históricos, dos Estados Unidos de modo a compreender a influência social, cultural e histórica dos anos quarenta e cinquenta, sobre esses objetos gráficos – os cartazes do *Film Noir*.

Foi ainda necessário elaborar uma identificação deste género cinematográfico do cinema americano que foi influenciado, mas também influenciou, outras escolas de cinema, sendo estas questões abordadas no capítulo 4 “O *Film Noir*”. Ao utilizar métodos como a revisão de literatura, estudo de caso (neste capítulo focamo-nos nesta cinematografia em particular) e investigação visual (recorrendo à filmografia e ao estudo da imagética recorrente deste cinema muito particular, evidenciando os aspetos comuns que podem

existir nos cartazes criados para o *film noir*). Neste capítulo foram visionados filmes das décadas de 1940 e 1950 do cinema dos EUA e o trabalho de autores que melhor definiram este género, tentando-se também identificar autores mais recentes que refletiram sobre este tema e compreender de que forma o *film noir* influenciou outras escolas de cinema e autores/realizadores mais recentes. É ainda salientado o cinema como um fator cultural fundamental e, no caso da cultura norte-americana, a forma como o cinema *noir* suscitou (e ainda suscita) questões importantes como a discriminação racial e sexual e a luta de poder feminino e masculino.

No capítulo 5 “O Cartaz Cinematográfico”, utilizam-se abordagens metodológicas como a revisão de literatura, o estudo de caso (ao examinar, em particular, os cartazes deste género cinematográfico), investigação visual (com a pesquisa, análise e comparação entre as diversas tipologias destes cartazes), e uma abordagem qualitativa (ao observar os aspetos simbólicos, comparando e analisando dados subjetivos, como os subtextos existentes no cartaz do *film noir*, simbologia da cor, dos temas e das imagens). Nesta parte da investigação, observaram-se as questões formais, numa análise de cartazes cinematográficos *noir* clássicos (relativos aos anos quarenta e cinquenta do século), comparando-os com cartazes de filmes atuais (cor, estilo, enquadramento, imagem relacionada com o género). Analisou-se a diferença e a razão das modificações (se existirem) e o porquê de determinadas características estarem associadas a determinados géneros, neste caso particular ao género *noir*.

Com a teoria da cor, imagem, tipografia e composição, pretendeu-se analisar a forma como todos estes elementos podem refletir a temática dos filmes e em particular, a simbologia das cores utilizadas.

Compararam-se também cartazes do *noir* clássico, dos mais antigos aos mais recentes (incluindo exemplos das décadas seguintes, em que o *film noir* evoluiu para *neo-noir*, com novas características visuais; e diferentes versões de cartazes criados para o mesmo filme, como versões alternativas e de outros países), verificando-se a existência de recorrências na imagem, no tema, na composição e a sua evolução gráfica.

Para além dos seus elementos gráficos deve-se ter em consideração que nesta época, devido a códigos de censura e ao controlo dos estúdios, muitos dos cartazes continham algumas mensagens implícitas, o que, para este estudo, implicou elaborar uma análise aos subtextos e aos conteúdos subliminares patentes no cartaz.

Do ponto de vista gráfico, procurou-se ainda refletir sobre a forma como o cartaz *noir* clássico ainda influencia, de algum modo, a imagética contemporânea (em particular na cultura ocidental), com alguns novos artistas e designers a desenvolver um trabalho influenciado por este tipo de expressão visual e artística ou, por outro lado, a forma como interpretam atualmente este tipo de filmes na criação gráfica de novos cartazes.

Por fim, no capítulo 6 “Uma Reflexão sobre o Cartaz e o Género Cinematográfico do *Film Noir*”, utilizaram-se as informações recolhidas dos capítulos anteriores, a par com os métodos da revisão da literatura e investigação visual, e pretendeu-se observar de que forma o *film noir* e o cartaz cinematográfico continuam presentes na cultura visual ocidental atual (com o contínuo desenvolvimento de publicidade, banda desenhada e cinema influenciado pelo *film noir*, e por adição, os cartazes criados para este género cinematográfico), considerando-se sempre as diferenças de contexto de um mundo do pós-guerra e hiperconsumista em comparação com as décadas do *film noir* original.

Este capítulo, para além de se constituir como uma reflexão sobre a investigação, inclui também algumas ideias e questões que se revelaram durante o desenvolvimento deste projeto, contudo, como não foram exploradas a fundo, poderão vir a ser uma fonte de motivação e interesse para futuras investigações centradas nestes temas.

#### – Entrevistas Exploratórias

Durante a investigação foram elaboradas várias entrevistas a historiadores, investigadores e designers – cujo trabalho foi influenciado pelo *film noir* – pretendendo-se a recolha das suas opiniões relativas a vários aspetos relacionados com o *film noir*, de modo a enriquecer a investigação sobre este género cinematográfico com o apetrechamento teórico e a experiência de outros autores.

Participaram nas entrevistas, José Bértolo (investigador e autor do livro “Espelhos do *Film Noir*”)[Portugal], Sérgio Dias Branco (Professor Auxiliar de Estudos Fílmicos na Universidade de Coimbra; crítico de cinema, teórico do cinema e da televisão) [Portugal], F. Ron Miller (Designer, Ilustrador da *Criterion*)[EUA], Jennifer Dionisio (Ilustradora da *Criterion*)[EUA] e Karen Hannsberry (autora do blog *Shadows and Satin* sobre o *Film Noir* e filmes pré-código e dos livros *Femme Noir: Bad Girls of Film* (1998) e *Bad Boys: The Actors of Film Noir* (2003); editora da *Newsletter Dark Pages*) [EUA].

Estas entrevistas tiveram como objetivo ajudar a definir e a clarificar alguns aspetos relacionados com o *film noir* e o conhecimento e o interesse pelos cartazes criados para este género cinematográfico.

Foram elaboradas duas versões, uma em português outra em inglês (que se encontram no “Apêndice 1. Entrevista exploratória a autores e artistas”) que se dividiram em seis questões, onde cada questão teve como objetivo elucidar determinados aspetos deste estudo. A saber:

As questões “1) Faça uma breve descrição sobre o que é o *film noir* para si” e “2) Qual é para si o filme que melhor representa o *film noir*? (em termos de características, elementos visuais e narrativos, personagens) — ou, no caso de ser difícil considerar só um filme, indique os que ache mais representativos” tiveram como objetivo tentar compreender o que é o *film noir* e ter uma definição concreta sobre esta cinematografia, que em combinação com a questão “3) Considera o *film noir* género cinematográfico, subgénero, estilo, movimento ou ciclo?”, ajudou a decidir a terminologia mais correta a utilizar em relação à classificação sobre o *film noir* – estilo, movimento, género ou subgénero cinematográfico.

Também foi questionado com “4) Atualmente, continuamos a ter filmes com forte influência do *film noir* clássico. Na sua opinião, o *film noir* é um tipo de cinema obsoleto ou pensa que é mutável e consegue evoluir?”, se o *film noir* conseguirá evoluir e atualizar-se, acompanhando as novas tendências (este é um ponto relevante para esta investigação, onde se pretende provar que os cartazes criados para os filmes *noir* clássicos também poderão reconfigurar-se, de modo a acompanhar a evolução das tipologias do cartaz cinematográfico da cultura ocidental).

Outro objetivo destas entrevistas, em particular com as questões “5) Considera que os cartazes criados para o *film noir* são importantes (e peças de design gráfico marcantes)?” e “6) E para finalizar, indique qual é o cartaz de *film noir* que é para si o mais marcante”, consistiu em perceber aquilo que os especialistas deste género cinematográfico consideram em relação aos cartazes cinematográficos criados para o *film noir* e a sua importância como objeto gráfico e objeto de divulgação destes filmes – sendo que a maioria referiu que nos seus estudos, esta questão não foi considerada, embora salientem que os cartazes são objetos de interesse e importantes para um novo estudo aprofundado.

É ainda importante indicar que alguns autores (designers que criaram cartazes para empresas como a *Criterion Collection*, *Arrow Films* e *Mondo*, tal como outros estúdios) responderam positivamente à hipótese de uma entrevista. No entanto, preferiram não responder às questões, por não possuírem conhecimento suficiente em relação aos cartazes criados para este género cinematográfico, o que demonstra a relevância de um tema que ainda não foi explorado de uma forma aprofundada, fortalecendo a importância desta investigação, para um conhecimento substantivo sobre o que foi o cartaz do *film noir* e a sua continuada influência no mundo e cultura visual ocidental.

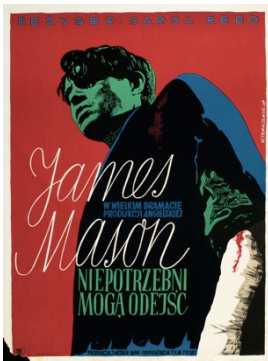
– Contacto com estúdios, empresas e companhias de cinema norte-americanas

Por existir pouca informação em relação aos nomes de artistas gráficos que criavam e que desenvolveram os cartazes clássicos, foram contactados estúdios de cinema norte-americanos (como a *Warner Bros*, *20th Century Fox*, *Universal*, *RKO*). Os estúdios indicaram dois nomes de artistas norte-americanos autores de cartazes de filmes *noir* clássicos – William F. Rose (que desenvolveu alguns cartazes para a *RKO*) e A.L. Whitey Schafer (que tirava as fotografias nas quais os ilustradores se baseavam para elaborar os cartazes).

– Grelhas de Classificação

Nesta investigação foram elaboradas três grelhas de classificação: a primeira, com a finalidade de apresentar todos os cartazes referenciados no capítulo “5 – O Cartaz Cinematográfico” (que pode ser visualizada no Apêndice 2. Grelha de Classificação – foram descritos e analisados 497 cartazes); a segunda grelha, de comparação entre cartazes, foi criada com alguns dos filmes *noir* mais relevantes e marcantes das décadas de 1940 e 1950 para compreender as diferenças e semelhanças entre os cartazes criados para o mesmo filme, de diferentes países, artistas, estúdios e épocas (Apêndice 3. Grelha de Comparação – onde foram comparados 161 cartazes); a terceira grelha com as cores predominantes nos cartazes de *film noir* clássicos, foi criada para sistematizar e destacar as cores mais utilizadas nos cartazes clássicos desta cinematografia. Foi feita uma recolha e análise de um número representativo que permitiu apresentar alguns dos melhores e mais significativos cartazes criados nesse período (310 no total), assim como as cores mais utilizadas e recorrentes – a grelha está incluída no “Apêndice 4. Grelha – Cores predominantes nos cartazes de *film noir* clássicos”.

As grelhas (exceto a grelha do Apêndice 4) estão organizadas na seguinte disposição e têm na sua maioria os seguintes parâmetros de classificação:



**Título do filme + (ano do filme)**

**Realizador:**

**Formato:**

**País:**

**Estúdio:**

**Autor:**

- 1) Formato – as dimensões do cartaz;
- 2) País – país em que o cartaz foi criado;
- 3) Estúdio – estúdio de cinema que produziu o filme (no caso dos filmes norte-americanos, cada estúdio tinha o próprio departamento artístico e estilo de design de cartaz);
- 4) Autor – referindo-se ao autor (designer, ilustrador, artista) que desenvolveu o cartaz.

Em alguns casos, acrescentaram-se, (quando relevante), à classificação do cartaz os seguintes parâmetros:

- 5) Ano do cartaz – quando o cartaz foi criado num ano diferente ao do lançamento do filme;
- 6) Estúdio do cartaz – estúdio ou empresa artística, contratada pelos estúdios cinematográficos para desenvolver o cartaz. Em alguns exemplos surgem ainda algumas notas com algum esclarecimento, apontamento ou curiosidade em relação ao cartaz.

Com todas as grelhas de classificação, no total foram classificados e analisados 966 cartazes.

– Questionário sobre o *film noir*

Durante o período de fevereiro a maio de 2020 foram recolhidas respostas de noventa e dois inquiridos a partir das redes sociais (Facebook, Quora e Instagram e grupos específicos sobre o *film noir*) com o objetivo de obter opiniões e sugestões a propósito das questões a seguir enunciadas, com uma amostra diversificada de pessoas que não fossem estudiosos ou especialistas do género, de modo a perceber se continua a existir algum interesse e fascínio por este género cinematográfico (este questionário pode ser visualizado no “Apêndice 5. Questionário sobre o *film noir*”). Questões:

A) Qual o melhor *film noir*/ *film noir* favorito?

B) *Neo-Noir* Favorito?

C) Qual o melhor cartaz de *film noir* clássico (anos 1940/1950)?

D) Qual o melhor cartaz influenciado pelo *film noir* (*neo-noir*, *tech-noir*, *retro-noir*)?

Em relação aos noventa e dois inquiridos, todos responderam à questão “A) Qual o melhor *film noir*/ *film noir* favorito?” e “B) *Neo-Noir* Favorito?”, mas nem todos responderam às questões relacionadas com o cartaz (apenas vinte e sete responderam à questão “C) Qual o melhor cartaz de *film noir* clássico (anos 1940/1950)?” e seis à questão “D) Qual o melhor cartaz influenciado pelo *film noir* (*neo-noir*, *tech-noir*, *retro-noir*)?”); alguns inquiridos justificaram que embora conhecessem o género cinematográfico, não tinham conhecimento suficiente em relação aos cartazes pertencentes a esses filmes.

Durante esta investigação foram elaborados outros projetos em simultâneo, relacionados com os cartazes do *film noir*, tais como:

- O artigo “O *Film Noir* e a sociedade norte-americana dos anos quarenta e cinquenta do século XX” desenvolvido para o ENIAD (Encontro de Investigação em Arte e Design);
- O poster “O Cartaz do *Film Noir*: o design do cartaz do *film noir* e a América dos anos quarenta e cinquenta do século XX” concretizado para o Ciência 2019, em colaboração com o CIEBA (Centro de Investigação em Estudos de Belas-Artes) – que esteve exposto durante o mês de julho de 2019, durante o decorrer do Ciência 2019 – Encontro com a Ciência e Tecnologia em Portugal (8, 9 e 10 de julho);
- O ensaio audiovisual “*Film Noir*: a visual essay” (*Film Noir Archive*, 2020) para o grupo *Film Noir Archive*, elaborado em maio de 2020;
- Ilustrações elaboradas durante os meses de novembro de 2017, 2018, 2019 e 2020 na iniciativa de *Noirvember* (criada em 2009 pela crítica de cinema Marya E. Gates, em que o *film noir* é celebrado durante o mês de novembro que foram publicadas *online* – dessas ilustrações e cartazes, o cartaz “Out of the Past” esteve exposto durante os meses de junho e julho de 2019 na exposição coletiva do *Poster Mostra 2019*, no Clube Oriental de Lisboa (Expresso do Oriente, 2019); e as ilustrações “Gun Crazy”, de novembro a dezembro de 2020 (D’Arte, Perner & Saidenberg, 2020) e, “Phyllis Dietrichson from *Double Indemnity* (1944)”, durante o mês de novembro de 2021 (D’Arte, Perner & Saidenberg, 2021), ambas estiveram em exposições digitais / virtuais coletivas no grupo *Noirvember Art*.

As ilustrações suprarreferidas foram criadas com o intuito de redesenhar e criar um cartaz com a base do *film noir* clássico, com uma nova perspectiva e uma nova estética pós 1940 e 1950, tentando suscitar o interesse para esta cinematografia e os respectivos cartazes (as ilustrações e o cartaz exposto no *Poster Mostra 2019* podem ser visualizadas no “Apêndice 6. Ilustrações *Noirvember* – 2017-2021”).

– Em novembro de 2021, na *newsletter* do grupo e comunidade de cinema *Letterboxd*, foi dado destaque à lista e curadoria de filmes *noir* clássicos e *neo-noir* intitulado “LGBT *Noir*” com filmes *noir* clássicos com temas e personagens LGBT (“*in the classic era (1940s/1950s) most films were very discreet about these themes but when they were included, it was kind of obvious.*”) (Fragoso, 2021).

Para além dos projetos mencionados, foi ainda criado *online* o *@filmnoirarchive* e o *@filmnoirposterarchive* com o propósito de ser um diário visual / coleção com cartazes, imagens, *stills* e informação sobre os filmes *noir*.

— Estado de arte

Para a investigação em curso, foi recolhida informação de obras que se aproximam do nosso objeto de estudo. Selecionaram-se diversos autores que se debruçaram sobre a história norte-americana e ocidental de modo a circunscrever-se o contexto histórico, social e artístico; sobre o cinema norte-americano e a importância do cartaz cinematográfico; sobre o cartaz do *film noir* clássico e posteriores exemplos; sobre simbologia, semiótica e características implícitas no cartaz e nas suas imagens em geral; e autores referenciados com este género cinematográfico e os seus precursores. As fontes a seguir mencionadas foram divididas por ordem de relevância e selecionadas (entre as várias consultadas durante esta investigação) como principais referências por explorarem especificamente o *film noir*, os cartazes *noir* e a arte do *film noir*.

**Lawrence Bassoff (1997)**, foi um dos autores que explorou o tema, para o qual criou uma cronologia do *film noir*, a partir dos seus respetivos cartazes. Este livro traça assim o desenvolvimento e a história do movimento do *film noir*, utilizando para tal, a arte dos cartazes originais de 100 filmes antigos. Bassoff fez uma recolha que inclui o período de 1941 a 1959, onde se destacam filmes como: *The Maltese Falcon* (1941), *This Gun for Hire* (1942), *Laura* (1944) e *The Postman Always Rings Twice* (1946). O autor criou assim uma seleção de cartazes que foram exibidos em cinemas, que ilustram os diferen-

tes estilos de cartazes de filmes e os processos de impressão utilizados pelos principais estúdios da época.

A obra de **Eddie Muller**, *The Art of Noir: The Posters and Graphics from the Classic Era of Film Noir* (2002) é uma recolha de imagens arrojadas e iconografia criada para cartazes cinematográficos da época do *film noir*, onde se destaca a relação criada por essas imagens entre sexo e violência (que inclui as personagens tipo deste estilo, como *femmes fatales* e detetives). Esta obra é a primeira que apresenta este tipo de expressão artística, marcante dos cartazes do *film noir*.

Para melhor compreender o contexto sociocultural em que este género de cartazes surgiu, na obra de **Silver, Ursini, Duncan & Muller**, *Film Noir* (2017), são examinados os principais temas do *film noir* e os filmes que melhor o representam, dentro do espaço temporal de 1940 a 1960. A obra está ilustrada com *stills* de filmes e cartazes originais, criando assim composições visuais sobre o *film noir*, enquanto se explora os paradigmas narrativos desse género. Inclui ainda uma lista de cinquenta filmes, considerados os melhores do género, uma vez que recolhem o maior número de características relativas ao *film noir*.

A obra de **Mayer & McDonnell**, *Encyclopedia of Film Noir* (2007) está organizada como um catálogo do *film noir*, detalhando os padrões, narrativas e aspetos comuns (como personagens, ambientes, características e elementos visuais) de cada filme referenciado. A obra demonstra ainda a importância da literatura *pulp* e *hardboiled*, e a forma como esta influenciou o *film noir* e continua a influenciar outras cinematografias atuais.

Ainda em relação ao contexto histórico e cultural dos Estados Unidos da América, **Sickels**, *The 1940s* (2004) analisa na sua obra, as diversas formas pelas quais a cultura popular do país evoluiu nos anos quarenta do século, desde a sobrevivência da nação durante a guerra e o seu caminho em direção a uma série de mudanças culturais. A obra de **Young Jr. & Young**, *The 1950s (American Popular Culture Through History)* (2004), apresenta um olhar crítico sobre um momento de grande complexidade na cultura popular norte-americana nos anos cinquenta do século XX, uma década marcada pelo *macarthismo*, pelos estilos arquitetónicos arrojados, pela ascensão dos romances de bolso, da literatura Beat, o cinema e a televisão.

Embora não estejam associadas diretamente ao *film noir* ou à arte criada para este tipo cinematográfico, assumem também uma particular importância para este estudo, um

conjunto de obras sobre o cartaz, para uma compreensão mais eficaz sobre as características intrínsecas desse objeto gráfico. Exemplo disso é a obra relevante de **Jong, Purvis & Le Coultre, *The Poster: 1000 Posters from Toulouse-Lautrec to Sagmeister (2010)*** onde é feita uma reflexão sobre a história internacional do design de cartazes, desde a *Art Nouveau* até ao século XX. Esta abrange todos os desenvolvimentos significativos no design de cartazes e todos os tipos de cartazes mais marcantes, desde publicidade a propaganda de guerra, a movimentos de rock ou rebelião. Nesta obra também foram incluídos todos os artistas e designers gráficos importantes que criaram algum cartaz de maior reconhecimento. O livro está organizado cronologicamente, com secções temáticas dedicadas a diferentes estilos artísticos e períodos (que inclui a secessão Vienense, o *plakatstil*, De Stijl e construtivismo, Bauhaus e tipografia, Art Deco, expressionismo, estilo internacional, cartazes italianos do pós-guerra, New York School cartazes polacos, entre outros) e tal, como a história popular, a obra é também uma história visual da cultura mundial, dos finais do século XIX até ao presente.

Ainda em relação a obras relativas à composição formal e visual do cartaz, também **Josef & Shizuko Muller-Brockmann, *History of the Poster (1971)*** analisaram a história do cartaz, numa obra que apresenta uma coleção de cartazes, que vão desde o final do século XIX até o início dos anos 1970 – demonstrando a evolução do estilo, o ênfase e a conotação no design de cartazes. Desenvolvido por um dos mais influentes designers de cartazes do século XX, o livro define a natureza de um cartaz e indica as leis de seu design. Muller-Brockmann descreve as quatro concepções fundamentais do cartaz, abordando o tipo de função de cada uma e os métodos usados para capturar a atenção do espectador.

A obra ***How Posters Work (2015)*** de **Condell & Lupton** explora os princípios do design através de uma série de peças gráficas históricas e contemporâneas, expondo ideias relevantes, não apenas relativas ao design de cartazes, mas para o design bidimensional em geral. A obra é organizada em torno de princípios de design, onde são apresentados diversos conceitos, que são ilustrados numa grande variedade de cartazes, desde clássicos, vanguardistas e peças contemporâneas dos principais designers gráficos da atualidade.

Outro aspeto importante relativo ao cartaz do *film noir* é a utilização da cor. Uma das obras (que apesar de não ter analisado diretamente a cor nos cartazes ou filmes *noir* mas que ajuda à compreensão deste aspeto), pertence a **Patti Bellantoni, *If It's Purple,***

*Someone's Gonna Die: The Power of Color in Visual Storytelling (2005)*, em que é feita uma análise das cores utilizadas no cinema, incluindo o seu significado e o valor atribuído a determinadas cores. A obra orienta cineastas a fazerem as seleções de cores certas para seus filmes e ajuda os entusiastas de cinema a entender a sua reação em relação a determinados filmes, devido às cores utilizadas. Bellantoni explora vários filmes, descrevendo como cada cor pode influenciar emoções, tanto nos personagens no ecrã como na plateia, demonstrando o poder da cor para aumentar a consciência sobre as cores ao nosso redor e como a escolha cromática pode influenciar o humor, as atitudes, as reações e as interpretações do enredo de seu filme.

A obra de **Eva Heller**, *A Psicologia das Cores (2000)*, aborda a relação entre as cores e os sentimentos, demonstrando como ambos podem ser experiências universais que estão enraizadas na nossa linguagem e no nosso pensamento. A obra fornece uma grande quantidade e variedade de informações sobre cores, o seu uso no design de produto, os diferentes testes que são baseados em cores, tratamentos através da sua utilização e a manipulação de pessoas, os nomes e sobrenomes relacionados a cores.

**Conard**, *The Philosophy of Film Noir (2006)* e *The Philosophy of Neo-Noir (2008)* aborda na sua obra temas e personagens do *film noir* clássico e *neo-noir*, evidenciando os subtextos patentes neste género cinematográfico, assim como alguns conceitos filosóficos inerentes ao cinema *noir*: o fatalismo, o existencialismo e o peso do passado.

Para além da literatura suprarreferida, existem ainda alguns documentários em que foram analisados a construção e linguagem de cartazes cinematográficos; sobre a cultura e indústria cinematográfica americana nos anos quarenta e cinquenta e o *film noir*. Em nenhum dos documentários houve uma aproximação ou reflexão sobre os cartazes *noir* em específico, mas esse conhecimento foi importante para uma melhor compreensão sobre o cartaz cinematográfico ou então, pela informação sobre alguns fatores sociais da época. O documentário *24x36: A Movie About Movie Cartazes (2016)* de **Kevin Burke**, explora o “nascimento”, a “morte” e a “ressurreição” do cartaz ilustrado de cinema. Através de entrevistas a artistas, o documentário tem como objetivo responder a perguntas sobre o futuro do cartaz cinematográfico e o crescente interesse pelos cartazes clássicos ilustrados, que deu origem a uma indústria em expansão.

Nos documentários de **Martin Scorsese** *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies (1995)*, o realizador descreve a sua obsessão inicial e cres-

cente por filmes das décadas de 1940 e 1950 (incluído os filmes *noir*) e como esta forma de arte se desenvolveu, cresceu e influenciou o seu trabalho e os filmes dos realizadores da “Nova Hollywood” (pós década de 1960) e em *My Voyage to Italy* (1999), descreve a importância do cinema italiano e a forma como influenciou os cineastas nos EUA.

No episódio *Post-War Cinema*, que faz parte do documentário *The Story of Film: An Odyssey* (2011), é feita uma análise da indústria cinematográfica no espaço temporal de 1939 a 1952 e como esta foi afetada pela Segunda Guerra Mundial.

*Five Came Back* (2017) é um documentário baseado no livro do jornalista Mark Harris *Five Came Back: A Story of Hollywood and the Second World War*, de 2014, que se foca em cinco realizadores – John Ford, William Wyler, John Huston, Frank Capra e George Stevens – cujos trabalhos relacionados com a Segunda Guerra Mundial são analisados por realizadores atuais, tais como, Paul Greengrass, Steven Spielberg, Francis Ford Coppola, Guillermo del Toro e Lawrence Kasdan.

No documentário *The Rules of Film Noir* (2009), o realizador Matthew Sweet, define cinco regras essenciais que ajudam a definir os filmes *noir* das décadas de quarenta e cinquenta do século XX, que são analisadas por historiadores e especialistas deste género cinematográfico, e que constam do seguinte: “1) Choose a dame with no past and a hero with no future; 2) Use no fiction but pulp fiction; 3) See America through a stranger's eyes; 4) Make it any colour as long as it's black; 5) It ain't what you say, it's the way that you say it.” Noutros documentários como *American Cinema: Film Noir* (1995), *Film Noir: Bringing Darkness to Light* (2006), onde são realizados um conjunto de estudos em torno dos elementos principais do *film noir*: temas, aspetos visuais, imagens e personagens recorrentes desta cinematografia.

### 3. A América dos Anos Quarenta e Cinquenta do Século XX

---

#### 3.1 – O contexto histórico e sociocultural dos Estados Unidos da América e o impacto da Segunda Guerra Mundial

Após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), os norte-americanos chegaram à conclusão de que a participação do país naquele conflito tinha sido um erro desastroso que não deveria ser repetido e como tal, durante as décadas de 1920 e 1930 criaram uma série de estratégias destinadas a prevenir outra guerra. Os principais intervenientes deste esforço foram as sociedades de paz norte-americanas que tinham como intenção o desarmamento em grande escala e um tratado internacional para abolir a guerra.<sup>1</sup> Na década de 1930, o Congresso dos Estados Unidos da América decidiu aprovar os Atos de Neutralidade, uma série de leis que proibia a venda de armas e empréstimos a países em guerra, na esperança de que as mesmas afastassem qualquer possibilidade do país participar num conflito europeu. Quando em 1939, eclodiu a guerra entre a Alemanha, por um lado, e a Grã-Bretanha e a França, por outro, o Presidente norte-americano Franklin D. Roosevelt (1882-1945) invocou estes Atos de Neutralidade. No entanto, Roosevelt acreditava que esta era uma guerra fundamentalmente diferente da Primeira Guerra Mundial. A Alemanha, tal como o presidente acreditava – e a maioria dos americanos concordava – era, neste caso, um claro agressor (Judt, 2014:131).

Nos primeiros meses de guerra, a maioria dos americanos estava confiante numa vitória dos Aliados. O governo de Hitler não parecia ter grande popularidade e seria forçado a entregar as suas conquistas. Essas esperanças, no entanto, foram destruídas na primavera e no verão de 1940, quando, numa série de ofensivas rápidas, as forças alemãs conseguiram conquistar sucessivamente a Dinamarca, a Noruega, os Países Baixos e, finalmente, a França. (Chalton & Macardle, 2016:94-95). A Grã-Bretanha estava assim, sozinha contra a Alemanha e os seus aliados.<sup>2</sup>

Tendo em conta que 1940 foi um ano eleitoral<sup>3</sup>, Roosevelt procurou assim prestar assistência aos Aliados, mantendo os EUA fora da guerra (Judt, 2014:132). Nesse senti-

---

<sup>1</sup> Os esforços destas sociedades resultaram, uma vez que em 1922 foi assinado um importante acordo entre as grandes potências para reduzir o número de navios de guerra. Seis anos mais tarde, a maioria das nações do mundo assinaram um tratado de renúncia à guerra (o pacto Kellogg-Briand), no qual os signatários se comprometeram a não entrar em guerra uns com os outros (Judt, 2014:130).

<sup>2</sup> Esses desenvolvimentos foram um choque para o povo americano e aprofundaram o dilema da neutralidade. Existiam muitas questões sobre o que viria depois se a Alemanha vencesse a guerra, que assombraram o Presidente Roosevelt e seus conselheiros, tal como a possibilidade dos Estados Unidos se tornarem num alvo ou a sua economia não conseguir competir e desenvolver-se num mundo dominado pela Alemanha de Hitler.

<sup>3</sup> O presidente norte-americano não estava disposto a tomar medidas agressivas para ajudar os britânicos; ele sabia que o povo americano, por mais preocupado que pudesse estar com as perspetivas de uma vitória alemã, ainda não desejava entrar na guerra.

do, o presidente americano começou por pedir ao Congresso que corrigisse as leis de neutralidade para permitir a venda de armas aos Aliados.<sup>4</sup>

A questão da intervenção dos EUA na guerra europeia dividiu o país<sup>5</sup>, mas este debate terminou em 1941, quando o Japão atacou Pearl Harbor, base naval norte-americana no Havaí, tornando-se então claro que os norte-americanos participariam na Segunda Guerra Mundial (Roberts, 2007a:356).

O debate sobre o envolvimento dos Estados Unidos da América na Segunda Guerra Mundial influenciou também a cultura popular. De 1939 a 1941, grandes estúdios cinematográficos produziram uma série de filmes que eram abertamente pró-britânicos e antinazis, o que levou a Comissão de Comércio Interestadual do Senado a realizar audiências para determinar se Hollywood estava a produzir intencionalmente "propaganda" para incentivar a entrada dos EUA na guerra.

No final da Segunda Guerra Mundial, as economias encontravam-se numa situação difícil em grande parte da Europa e da Ásia. As plataformas industriais tinham sido destruídas na maior parte dos países e era preciso reconstruir muitas capitais e outras cidades. No entanto, os EUA conseguiram prosperar economicamente, devido à venda de equipamento militar aos Aliados, durante a guerra.<sup>6</sup> No pós-guerra, os EUA começaram a diversificar a sua produção industrial, do armamento para os bens de consumo. A nível internacional, este período foi o início de uma nova prosperidade económica, que perdurou até à década de setenta (Chalton & Macardle, 2016:107). A Europa tentou também crescer o mais rápido possível<sup>7</sup> e foram criadas novas estratégias para recuperar dos danos causados pela guerra, nomeadamente, na redistribuição de homens recrutados na guerra para a produção industrial (entre outros setores), para assim também reconstruir o seu *stock* de capital.

Os anos de 1920 e 1930 já tinham sido um período instável, de crise, mas também uma época de grandes mudanças tecnológicas.<sup>8</sup> Os Estados Unidos da América desenvolveram nesse período inúmeras inovações tecnológicas, o que, devido ao baixo investimento económico no pós-guerra verificado na Europa, fez com que liderassem os níveis de

---

<sup>4</sup> Mais tarde, depois das forças alemãs invadirem a França, o presidente propôs ao Congresso um programa massivo de ajuda militar direta à Grã-Bretanha – uma iniciativa que Roosevelt apelidou de *Lend-Lease* (Chalton & Macardle, 2016:93).

<sup>5</sup> Por um lado, Roosevelt e os apelidados "internacionalistas" afirmavam que um programa de ajuda à Grã-Bretanha e a outros países que lutavam contra a Alemanha tornaria desnecessária a participação física dos EUA na guerra. Por outro lado, os "isolacionistas", acreditavam que as políticas do presidente tornavam cada vez mais provável que o país entrasse noutra guerra estrangeira desastrosa.

<sup>6</sup> Em 1945, os EUA tornaram-se na nação mais rica e produziam "43% do minério de ferro mundial, 45% de aço em bruto e 74% dos automóveis fabricados a nível global." (Roberts, 2007:311).

<sup>7</sup> Este processo resultou num crescimento económico acelerado e numa rápida expansão criada nos primeiros anos após o final da guerra. Com a exploração de tecnologias desenvolvidas (que não tinham sido antes comercializadas) entre as duas guerras mundiais, a Europa conseguiu sustentar o seu crescimento.

<sup>8</sup> Várias companhias como a *Lucite*, *Teflon* e *Nylon* foram desenvolvidas, criaram-se melhorias no design de motores de combustão interna e a nível organizacional também houve mudanças, como a difusão dos métodos de linha de montagem e as práticas de gestão de pessoal.

produção industrial (Roberts, 2007a:284). Este fator levou a um maior e mais rápido desenvolvimento da indústria moderna nos Estados Unidos da América face ao resto da Europa, com a exceção da Grã-Bretanha.

### **3.1.1 – A influência da Europa na cultura norte-americana na 1ª metade do século XX**

#### **3.1.1.1 – A diáspora europeia (1820-1950)**

Durante a migração em massa entre 1820 e 1950, os europeus constituíram-se como o grupo mais numeroso de migrantes. Esta foi uma das maiores migrações da história, em que no período referenciado, mais de 33 milhões de europeus procuraram uma nova vida fora da Europa e levaram, principalmente para os EUA, a sua ambição e saber (Roberts, 2007a:74). O investimento estrangeiro (o britânico, em especial) encontrou nos Estados Unidos uma grande oportunidade, “e forneceu capital necessário à criação de boa parte das infraestruturas agrícolas e industriais, permitindo que no início do século XX, os Estados Unidos já tivessem mais de 320.000 km de linhas ferroviárias – mais do que a Europa inteira.” (Roberts, 2007a:74).

Durante esta grande migração, regiões inteiras da Europa ficaram despovoadas, o que forçou alguns governos europeus, tais como os de Viena e de Praga, a usar a propaganda – e punição – para evitar a disseminação da chamada "febre americana". A escala da migração era desconcertante e ao mesmo tempo extraordinária.<sup>9</sup> Falava-se sobre aldeias que tinham ficado completamente vazias, nas quais apenas mulheres e crianças foram deixadas para trás.<sup>10</sup> A maioria dos emigrantes do sul da Europa eram motivados por oportunidades económicas nos EUA, enquanto os europeus orientais de origem judaica fugiam da perseguição religiosa. No final do século XIX, os estados começaram a manipular a migração e foram em particular os judeus que mais sofreram as consequências desses atos.<sup>11</sup>

A migração em massa da Europa também moldou novas ideias sobre o que a liberdade significava: se a liberdade está ligada ao movimento e mobilidade – a livre circulação entre os povos e os estados – ou se a liberdade é sobre o direito e a livre vontade de permanecer e residir no seu próprio país.

---

<sup>9</sup> Grande parte da emigração veio das partes mais pobres da Europa monárquica, como a Galícia, região da Europa central que faz parte da Polónia e da Ucrânia e o sul da Hungria. Estas eram áreas superpopulosas onde existia escassez de terra. Mas em muitos destes casos, a migração de retorno também foi em grande escala, em que cerca de 30 a 40 por cento dos migrantes acabaram por voltar para casa. Portanto, esta migração não foi um processo unidirecional.

<sup>10</sup> Só do Império Austríaco (1804-1867), entre 1880 e 1940, ficaram cerca de quatro a cinco milhões de pessoas, ou seja, cerca de 7 a 8% da população total.

<sup>11</sup> Durante os anos 30 do século XX, a Polónia proclamava que existia um “problema judeu” no país, considerando que havia um excesso de judeus no país e que a solução seria encorajá-los a emigrar. Nos EUA, também houve concordância de que o chamado “problema judeu” na Europa não era simplesmente um problema dos judeus alemães e austríacos, mas sim, um problema de sete milhões de judeus não desejados entre o Reno e a fronteira russa, no qual nenhum governo ocidental realmente queria judeus no seu próprio território (Roberts, 2007:339).

### 3.1.1.2 - As primeiras vanguardas artísticas

As sociedades da primeira metade do século XX passaram por bastantes alterações, muitas devido à revolução industrial no século XIX – que foi uma época de descobertas científicas e novos avanços tecnológicos e industriais<sup>12</sup> – e à Primeira Guerra Mundial (1914-1918) no início do século XX.

A arte assumiu uma forte influência nestas mudanças, com os artistas a criarem novas estéticas e movimentos que refletiam novos ideais, e que – em especial na Europa – se opunham diretamente à guerra que estava a ocorrer. Estas manifestações artístico-literárias, ou seja, as primeiras vanguardas europeias, provocaram uma rutura na arte moderna e nas expressões artísticas mais tradicionais do século anterior.

Todos os movimentos de vanguarda tinham os mesmos objetivos: quebra dos padrões morais, sociais e culturais, questionamento, reação e protesto contra as expressões artísticas mais conservadoras e a criação de novas estéticas. Defendiam ainda que estas novas ideias estavam mais próximas da nova realidade sociocultural e histórica que se estava a desenvolver no novo século (Roberts, 2007a:275). Estas manifestações artísticas, devido à sua radicalidade, tiveram grande impacto e influência no panorama artístico internacional.

Depois de 1918, as práticas artísticas eram um dos poucos domínios que continuavam a ser marcados pelo individualismo, mas começam, no entanto, a demonstrar alguma dissolução e desorganização cultural. Os trabalhos artísticos, por vezes, podiam ser de qualidade tão excecional que só os eruditos os conseguiam apreciar plenamente<sup>13</sup> e, portanto, partia-se assim do princípio que as artes não eram mais do que expressões acumulativas de uma cultura partilhada. Esta noção foi alterada, quando os românticos idealizaram o artista como génio e criaram a noção de *avant-garde*. Com o modernismo<sup>14</sup>, esta ideia tornou-se mais fragmentada. Um exemplo reconhecível desta mudança foi o abandono da tradição figurativa e a desestruturação da imagem nos trabalhos dos artistas das vanguardas, onde alguns renunciaram até qualquer vestígio de representação (Chalton & Macardle, 2016:33). Contudo, a relação de muitos pintores com o que tinha

---

<sup>12</sup> A tecnologia, as consequências da Revolução Industrial, a Primeira Guerra Mundial e a atmosfera política resultante destes eventos, desenvolveu um sentimento nacionalista, “um progresso espantoso das grandes potências mundiais, e uma disputa pelo poder.” (Roberts, 2007:275).

Foram criadas e floresceram novas ideologias, como o fascismo, o nazismo, o comunismo, e também surgiram novos movimentos artísticos.

<sup>13</sup> Segundo Roberts (2007a:277) “a maioria dos europeus que refletia sobre estas matérias tinha assumido implicitamente que a arte exprimia aspirações, entendimentos e prazeres acessíveis, em princípio, aos homens e mulheres comuns.”

<sup>14</sup> O modernismo é um termo e conceito que define as várias correntes artísticas de vanguarda, ideias filosóficas, inovações tecnológicas, expressões artísticas que surgiram em meados do século XIX. O modernismo teve origem na Europa e, constituiu uma das transformações culturais que ultrapassaram fronteiras e influenciaram as práticas artísticas de uma forma global. As expressões artísticas focam-se num ideário mais subjetivo, do objeto apresentado ou história narrada para um estado de espírito ou uma visão (quer fossem compreensíveis para os outros ou não).

sido tradicionalmente apresentado, deixou de ser facilmente identificável pelo observador instruído.

Os artistas refugiavam-se cada vez mais nas suas visões pessoais, que se tornavam cada vez menos acessíveis e compreensíveis ao grande público, com os exemplos mais significativos a ocorrerem após 1918, como os movimentos do Dadaísmo e do Surrealismo. Estes movimentos criaram novos níveis de desintegração. No surrealismo, o conceito da existência e da representação do objeto desaparecem – os objetos podiam estar presentes em obras de arte, mas apenas num contexto estabelecido pelo inconsciente, ao qual era acedido a partir de alguma forma de percepção psíquica ou de automatismo.<sup>15</sup> Através da transformação, do simbolismo, do choque, da sugestão e da violência, os surrealistas procuraram transcender a própria consciência.<sup>16</sup>

As vanguardas inspiraram outras áreas, onde se exploraram novas formas de expressão e se experimentaram novas técnicas, como por exemplo no cinema, onde se desenvolveu, entre outros, um novo género cinematográfico: o Expressionismo Alemão. Estes filmes do cinema mudo europeu foram criados por realizadores como Fritz Lang (1890-1976), com *Metropolis* (1926), F. W. Murnau (1888-1931), com *Nosferatu* (1922) ou Robert Wiene (1873-1938), com o filme *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1919). O Expressionismo Alemão foi um género cinematográfico bastante relevante, que influenciou outros realizadores e outros géneros cinematográficos e nomeadamente, o *film noir*.

### **3.2 – O cinema como meio de comunicação de massas**

Embora os primeiros filmes, criados em 1890, começassem por ser vistos como apenas uma forma de entretenimento, o cinema, tal como a rádio, transformou-se num novo meio de comunicação de massas.

O cinema adquire grande popularidade em 1914, existindo cerca de 3500 salas de cinema na Grã-Bretanha e em muito maior número no resto da Europa. Em 1930, com o advento dos *talkies*,<sup>17</sup> o cinema sonoro começou a dominar a indústria cinematográfica. Para além dos EUA e Europa, começaram a surgir novas indústrias cinematográficas a funcionar em várias partes do mundo (Judt, 2014:275).

---

<sup>15</sup> O movimento significava “o pensamento ditado na ausência de qualquer controlo exercido pela razão, e fora de quaisquer preocupações estéticas ou morais.” (Breton, 1924:72).

<sup>16</sup> A partir desta noção, os artistas plásticos (e tendo em conta que o seu trabalho era mais fácil de difundir na imprensa popular) estavam a fazer o mesmo que muitos escritores ou músicos também procuravam fazer, mas que no entanto, era algo chocante para o grande público.

<sup>17</sup> Filmes com banda sonora sincronizada com a imagem projetada, ou seja, cinema falado.

O cinema, tal como a rádio, transformou hábitos sociais e ideias e, muitos – tais como políticos ou empresários – viram este meio como uma forma de promover os seus interesses, ideias, conceitos ou produtos.

Durante muito tempo, o cinema serviu para representar modelos baseados nas vidas dos norte-americanos e europeus. Mas também, a Índia, a URSS e o Japão – cujos filmes eram focalizados para um consumo mais interno – contribuíram para o desenvolvimento da indústria cinematográfica.

Nos anos de 1920, os EUA dominavam a indústria cinematográfica internacional, exibindo de uma forma alargada e global, os seus ideais sociais, culturais e políticos. Os lucros da produção cinematográfica continuaram a subir, devido, essencialmente, a um desenvolvimento muito significativo do *star system* da indústria cinematográfica, representado pelos atores e atrizes de Hollywood.

O cinema e a rádio continuaram a ser os meios de comunicação mais relevantes até 1945, data em que surge um novo meio de comunicação de massas, que de certo modo os substituiu, a televisão. O advento da televisão trouxe uma nova época de comunicação através da imagem e “uma transformação qualitativa na história da cultura ainda maior que o surgimento da imprensa.” (Judt, 2014:277).

### 3.2.1 – O cinema e a guerra

A cultura americana, no período do crescimento económico que se seguiu à Segunda Guerra Mundial, influenciava o resto do mundo, sobretudo nos domínios do cinema e mais tarde, com a televisão. O cinema, primeiro mudo e posteriormente sonoro, tal como já foi referido, tornou-se na primeira forma de uma indústria de entretenimento de massas do século XX. A partir de 1912, Hollywood, tornou-se no principal núcleo da produção de cinema norte-americano e durante a Primeira Guerra Mundial, os estúdios de cinema colaboraram com o governo dos EUA na criação de propaganda audiovisual associada ao conflito armado (Judt, 2014:276).

Durante a 1ª Grande Guerra, a propaganda levou a uma enorme explo-



Fig. 1 – Estreia do filme *The Gaucho* (1927), no Grauman's Chinese Theater, em Los Angeles.

ração das possibilidades deste meio. A comunicação de massas tinha implicações culturais, económicas e sociais que conseguiam ultrapassar o potencial político. Porém, as mensagens transmitidas continham uma carga “implícita e talvez não intencional de pressupostos vários – ainda que os censores dessem provas (...) dos perigos que alguns filmes exibidos aos povos colonizados podiam representar” (Judt, 2014:440), em particular na forma como esses filmes seriam recebidos em diferentes ambientes e por diferentes audiências, sobretudo fora do mundo ocidental. Era assim pouco provável que os espetadores percebessem, de forma idêntica, a mesma mensagem de um filme de Hollywood, do que aqueles que o viam noutra local como por exemplo, “numa aldeia indiana, numa sessão ao ar livre, com os comentários do mestre-escola local a servirem de guia para a compreensão do enredo.” (Roberts, 2007b:126). Por outro lado, também os filmes criados noutros países como a Índia ou o Japão não apresentavam o mesmo tipo de narrativas ou mensagens veiculadas pelo cinema norte-americano.

### 3.2.2 – O cinema e a sociedade

#### 3.2.2.1 – O cinema dos anos 1940

A Segunda Guerra Mundial afetou muitos aspetos na vida da população norte-americana, e de forma muito particular, os anos quarenta do século XX. Inúmeras celebridades, como desportistas e atores, foram para os campos de batalha, o que fez com que grande parte da cultura americana estivesse concentrada na guerra<sup>18</sup>, refletindo como consequência, o sentimento antialemão e anti japonês na cultura popular. Como tal, o cinema na década de 1940 foi também dominado por este conflito global. No entanto, em vez de enfrentar algum tipo de restrições<sup>19</sup> como acontecia no resto do país, a indústria cinematográfica foi bastante apoiada pelo governo, graças à sua ação e ao contributo para elevar a moral das populações. Muitos dos estúdios<sup>20</sup> como contrapartida, criaram filmes de treino gratuitos para o exército.

Os anos quarenta contaram também com dezenas de filmes que se constituíram como avanços tecnológicos muito significativos para a indústria cinematográfica, como *Citizen Kane* (1941), *Casablanca* (1941) e *The Grapes of Wrath* (1940) e que influenciaram o cinema até aos dias de hoje.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> O governo esperava que a indústria cinematográfica contribuísse fortemente para a moral nacional. Uma característica do papel da indústria cinematográfica na preparação da guerra foi um extenso programa de treino militar, no qual os estúdios e associações participaram sem lucro.

<sup>19</sup> Muitos dos produtos como açúcar, manteiga, carne ou gasolina eram racionados, o que significava que só se podia comprar o valor permitido pelo governo. Mas em alguns casos, o racionamento era a única forma de garantir que todos os cidadãos tivessem acesso aos produtos necessários para a sobrevivência.

<sup>20</sup> Entre os líderes da indústria estavam Nicholas Schneck, presidente da Loew's Inc (MGM); Darryl Zanuck, vice-presidente de produção da *20th Century Fox*; Harry Warner, presidente da *Warner Brothers* e Barney Balaban, presidente da *Paramount*.

<sup>21</sup> O início da década, trouxe também três novas estrelas a Hollywood: Rita Hayworth, Gene Tierney e Veronica Lake.

No entanto, de 1947 a 1951, o número de pessoas a frequentar as salas de cinema duas vezes por semana reduziu de 90 para 54 milhões devido ao aparecimento da televisão (Judt, 2014:440). Numa tentativa de levar mais espetadores às salas de cinema, os filmes investiram nas inovações tecnológicas – na qualidade e no formato dos ecrãs, na cor<sup>22</sup> –, sendo o género do musical (com um grande sucesso junto do grande público), aquele que melhor refletiu esse esforço por parte da indústria cinematográfica.

Este foi também um período de incertezas, pois a indústria começou a ser assediada por ataques políticos e confrontada com problemas de aumento de impostos e exigências laborais. O cinema do início desses anos quarenta foi frequentemente acusado de patrocinar e fomentar a guerra e muitos ativistas antiguerra referiam que os filmes projetados serviam para aumentar o antagonismo americano contra as outras potências (Chalton & Macardle, 2016:135).

Outra das fortes tendências no cinema dos anos quarenta, para além dos musicais (onde os cenários se tornaram cada vez mais elaborados e dispendiosos), foram os filmes de comédia – evidenciado pelo sucesso de Abbott & Costello (1935-1957) e Bob Hope (1903-2003) – que arrecadaram uma quantidade surpreendente de lucros (Judt, 2014:275). Para além de filmes marcantes dos anos quarenta como *The Maltese Falcon* (1941), *Casablanca* (1942), *For Whom the Bell Tolls* (1943), *The More the Merrier* (1943) ou *Notorious* (1946), surgiu também uma vaga de filmes documentais.<sup>23</sup>

No final dos anos quarenta, a perspectiva da indústria cinematográfica norte-americana era bastante positiva porque se estava a tornar mais fácil o processo de criação de filmes de alta qualidade, e com um menor gasto de recursos. Mas apesar deste facto, a indústria atingiu o seu ponto mais baixo em fevereiro de 1949, quando foram apenas produzidos vinte e dois filmes em Hollywood, em comparação com o número normal do dobro da produção. Nesse período, começou-se a sentir alguma competição trazida pela televisão, mas ainda assim, não o suficiente para deixar os realizadores e produtores preocupados.

### 3.2.2.2 – O cinema dos anos 1950

Na década de cinquenta, fazem-se sentir outros efeitos do pós-guerra: o *baby boom*, com o aumento da demografia, mas também a paranoia provocada pelos acontecimentos

---

<sup>22</sup> O valor da produção aumentou com o uso da cor, e era expectável que essa utilização fosse ainda mais significativa no pós-guerra.

<sup>23</sup> Produções deste tipo atingiram grande relevância e, em alguns casos ocuparam uma posição marcante nas salas de cinema. Os documentários de ação de batalha não foram obtidos sem risco e, em alguns casos, as baixas nas unidades fotográficas foram altas.

do pós-guerra (especialmente na política norte-americana, com o *macarthismo*<sup>24</sup> ou o medo de uma guerra atômica). O racismo era também uma evidência e manifestava-se de forma desenfreada em muitas partes do país, em particular no sul do território norte-americano. Os filmes ainda eram populares, mas a televisão<sup>25</sup> começou a diminuir grande parte da receita da indústria cinematográfica. Os sistemas de *home theater* mantinham as pessoas em casa e os custos associados à produção de um filme de sucesso de bilheteira tinha subido acentuadamente nos anos cinquenta (Chalton & Macardle, 2016:135).

Por outro lado, a tecnologia cinematográfica estava a desenvolver-se a passos largos. O filme em 3D<sup>26</sup> estava a ser fortemente experimentado e a utilização da cor era cada vez mais comum<sup>27</sup>. E as famílias encontraram um outro modo de ver cinema: no espaço do *drive-in*.<sup>28</sup> O crescimento destes cinemas *drive-in* ao ar livre e uma maior variedade e qualidade dos filmes criados em Hollywood ajudaram ao crescimento da indústria cinematográfica nos anos cinquenta.<sup>29</sup>

Durante este período, o *western*<sup>30</sup> foi um género cinematográfico que começou a ser progressivamente desvalorizado, a ser considerado antiquado e, perdendo cada vez mais a sua popularidade para filmes sobre temas mais atuais, como dramas psicológicos ou temas relacionados com a política norte-americana. Os filmes biográficos foram também um género bastante produzido nos anos cinquenta, tendo sido produzidos e lançados mais de 30 filmes, sendo que, 12 desses filmes pertenciam à categoria de filme musical.

O final dos anos cinquenta foi considerado como um período instável para a indústria cinematográfica norte-americana, onde cada filme que era lançado era um grande sucesso de bilheteira ou um enorme fracasso. Porém, neste período, e em particular no ano de 1957, nunca na história do cinema, tão poucos filmes tinham arrecadado tantos lucros de bilheteira.<sup>31</sup>

---

<sup>24</sup> Na década de 1950, o senador Joseph McCarthy (1908-1957) promoveu um movimento anticomunista nos Estados Unidos, que viria a ser conhecido como *macarthismo*. O país entrou, outra vez, numa onda paranoica de sentimentos anticomunistas. Os comunistas, segundo o presidente Hoover, destruíam os princípios e as instituições mais sagradas da sociedade americana: a bandeira, a família, as tradições e as escolas. Em Hollywood, indicavam que os comunistas eram guionistas e artistas, que criavam filmes com conteúdos sociais e políticos subversivos. Muitos filmes (em particular os de série B como os filmes *noir* ou de ficção científica) apresentavam a temática do medo – o medo de os americanos não serem eles mesmos, medo da destruição, de perder a humanidade e a identidade ou de serem dominados por alienígenas.

<sup>25</sup> Todas as noites, as famílias assistiam na televisão aos seus programas favoritos, como por exemplo *Guns n' Smoke* (1955-1975) ou programas com a atriz e comedianta Lucille Ball (1911-1989).

<sup>26</sup> O *film noir* também foi um género que testou as novas tecnologias cinematográficas e foram adaptados filmes *noir* para um formato em 3D. Porém, o *film noir* em 3D não teve grande sucesso, sendo apenas produzidos quatro filmes, todos lançados em 1953 – *The Glass Web*, *I, the Jury*, *Man in the Dark* e *Second Chance* – (Zone, 2005).

<sup>27</sup> No início da década surgiu o *Cinerama*, um novo tipo de cinema tridimensional em que os filmes eram projetados numa tela curva de 15m de largura. Surgiu ainda outro processo tridimensional, conhecido como *Natural Vision*. Estas tecnologias fizeram com que empresas americanas (no total 19) começassem a trabalhar com técnicas 3D (Judt, 2014:277).

<sup>28</sup> Em 1952, os cinemas *drive-in* aumentaram em número de 820 para 3483 (incluindo o Canadá). Estes novos espaços compensaram o encerramento de 1500 cinemas que se tinham tornado obsoletos, durante o período de 1948-52. Os *drive-ins* no final desse período, representavam aproximadamente 20% das receitas brutas do cinema nos Estados Unidos e no Canadá (Judt, 2014:277).

<sup>29</sup> Atualmente (2020-21), os *drive-in* voltaram a tornar-se populares nos EUA devido à pandemia de COVID-19 e ao encerramento de vários espaços, incluindo os cinemas. Os *drive-in* são considerados como espaços mais seguros do que as salas de cinema, pois o utilizador não precisa de sair do seu próprio carro. Tornou-se também uma forma de ajudar a indústria cinematográfica (Hoeller, 2020).

<sup>30</sup> O *western* é um género clássico cinematográfico norte-americano, com as histórias a centrarem-se na vida dos cowboys da segunda metade do século XIX do Velho Oeste americano.

<sup>31</sup> O filme *The Ten Commandments* (1957) arrecadou 18,5 milhões de dólares, enquanto *Around the World in 80 Days* (1957) arrecadou 16,2 milhões. Apesar destes casos de sucesso, os produtores de filmes gastavam mais mas, como indicava o pouco êxito de outros filmes, o simples facto de que grande parte do dinheiro era destinado à produção de um filme não garantia automaticamente o sucesso deste. Por causa disto e também devido ao entretenimento gratuito disponibilizado pela televisão nos lares norte-

#### 4. O *Film Noir*

---

“*Film noir* means “black film,” but we can only see darkness, so to speak, in the presence of light.” (Smith, 2017)

A partir de 1940, o público começou a assistir um novo gênero cinematográfico, que não se assemelhava ao típico filme sobre as histórias de crime ou *thriller* policial (Silver, Ursini, Duncan, 2012a:10). O início desta década revelou uma crescente sensibilidade *noir* em alguns filmes, como o *proto-noir*<sup>32</sup> *Rebecca* (1940) de Alfred Hitchcock (1899-1980) ou o melodrama expressionista de Boris Ingster (1903-1978), *Stranger on the Third Floor* (1940). Em 1941, com o filme *The Maltese Falcon*, realizado por John Huston (1906-1987), o público pôde assistir pela primeira vez um novo tipo de filme que era desconfortável, duro e até, cruel. Este filme de Huston é frequentemente citado como sendo o primeiro *film noir* (Ottoson, 1981:110-111).

Os primeiros críticos a reparar nos filmes *noir* de Hollywood foram os franceses – o que também explica a particularidade de um dos gêneros cinematográficos mais reconhecíveis do cinema americano, ter adotado um nome francês.

Em 1946, depois dos filmes de Hollywood deixarem de estar interditos devido à Segunda Guerra Mundial, os críticos franceses puderam assistir compulsivamente a centenas de filmes num curto período de tempo. Alguns críticos, como Nino Frank (1904-1988) e Jean-Pierre Chartier<sup>33</sup>, decidiram que era necessário existir um novo termo para descrever estes filmes de Hollywood, tais como, *The Maltese Falcon* (1941) de John Huston, *Laura* (1944) de Otto Preminger (1905-1986), *Murder My Sweet* (1944) de Edward Dmytryk (1908-1999), *Double Indemnity* (1944) de Billy Wilder (1906-2002) e *The Woman in the Window* (1944) de Fritz Lang (1890-1976), entre outros (Chartier, 1946:67-70). O termo que Nino Frank cunhou e popularizou foi o “*film noir*”, que corresponde em francês a “filme negro”. O termo *film noir* tem ecos conscientes da série *noir* – uma publicação francesa de 1945 de *thrillers* de detetives americanos *hardboiled*.<sup>34</sup> Neste gênero de filmes sempre existiu uma forte ligação entre um certo tipo filme de crime americano, como os filmes de *gangsters*, e a literatura americana *hardboiled*. Nino Frank, no seu artigo intitulado “*A New Police Genre: The Criminal Adventure*”

---

americanos que diminuía a frequência das salas de cinema, os estúdios cinematográficos funcionavam com grandes dificuldades e tornaram-se muito mais cautelosos com a sua produção.

<sup>32</sup> O termo *proto-noir* surgiu para definir filmes que foram precursores do *film noir*, que continham algumas características dos filmes *noir* clássicos.

<sup>33</sup> Não foi possível encontrar informações biográficas exatas sobre o crítico Jean-Pierre Chartier – mas é possível indicar que foi contemporâneo do crítico Nino Frank, pois escreveram artigos e críticas em conjunto.

<sup>34</sup> *Hardboiled* era um termo atribuído às histórias sobre detetives, normalmente caracterizados como cínicos e “durões”.

(Frank, 1946a), observou que determinados filmes poderiam ser melhor descritos como um novo tipo de psicologia criminal com crueldade, brutalidade e misoginia. O autor refere ainda que "há conclusões irónicas a serem tiradas da dinâmica da morte violenta e dos mistérios sombrios, bem como da mudança para uma ordem social 'fantástica'" (Frank, 1946b:8-9).

É importante notar que o termo *film noir* ainda não existia nas décadas de 1940 e 1950, e tal como o ator de filmes *noir*, Robert Mitchum (1917-1997) declarou, "We called them B-Movies." (Ebert, 2003:79). Esta denominação surgiu posteriormente, por parte do público e da crítica, que redescobriram estes filmes em cinemas e cineclubes e compreenderam o subtexto das suas narrativas, pistas visuais e outros significados ocultos. Porém, muitos historiadores<sup>35</sup> sentem que o género clássico *film noir* morreu quando se tornou autoconsciente. Raymond Borde (1920-2004) e Étienne Chaumeton<sup>36</sup> citam como o fim do género, o musical da MGM *The Band Wagon* (1952) onde o número final era uma paródia *technicolor* de um cenário de crime de Mickey Spillane (1918-2006), com Fred Astaire (1899-1987) e Cyd Charisse (1922-2008) interpretando respetivamente, o detetive e a *femme fatale* (Borde & Chaumeton, 2002). Mas *Touch of Evil* (1958) de Orson Welles<sup>37</sup> é considerado como o último exemplo da era clássica do *film noir*, no qual as convenções de género foram bastante manipuladas.<sup>38</sup> Também se pode argumentar que o *film noir* só funcionava num clima de censura e uma vez que a censura foi eliminada, ou pelo menos, limitada nos anos subsequentes, o *film noir* serviu a sua finalidade e alcançou os seus objetivos.

No entanto, continuam a surgir tentativas de revitalização deste género cinematográfico, nomeadamente, com o *neo-noir*, onde o tom e as perspetivas se mantêm sombrias, derrotistas e pessimistas e normalmente, com narrativas que sugerem mais do que aquilo que efetivamente apresentam. Tal como no *film noir* clássico, o final da história é discreto e a infelicidade e a insatisfação das personagens continua a ser uma constante, sendo comum existir também uma grande tensão sexual entre o herói e a protagonista feminina, repetindo-se a ousadia das anteriores histórias do *film noir*. Durante o período

---

<sup>35</sup> Historiadores como Raymond Borde e Étienne Chaumeton.

<sup>36</sup> Não foi possível encontrar informações biográficas exatas sobre Étienne Chaumeton.

<sup>37</sup> Orson Welles realizou também *Citizen Kane* (1941) que embora não fosse um *film noir* foi influenciado pela iluminação e o estilo de vários filmes *proto-noir*.

<sup>38</sup> Tendo em conta que o Código Hays nesta época começou a entrar em decadência, muitos filmes começaram a apresentar temas violenta e sexualmente explícitos, o que permitiu que o tema e personagens de *Touch of Evil* (1958) não fossem tão restritos e que não fossem utilizados subtextos ou imagens implícitas. Um bom exemplo é o capitão da polícia Hank Quinn (protagonizado por Orson Welles) que é explicitamente violento e corrupto – que embora fosse recorrente no *film noir* (a lei corrupta), nunca antes foi demonstrado como neste filme. O final também permitiu manipular algumas das convenções do *film noir*, onde o verdadeiro vilão (o polícia corrupto) é verdadeiramente castigado.

original do *film noir*, o Código Hays (1930-1968)<sup>39</sup> estava em vigor, e algumas cenas – de violência, sexo ou nudez – eram somente sugeridas em vez de serem retratadas, acentuando-se assim, o clima de mistério e suspense manifestado nesses filmes. A conclusão destes filmes podia ou não unir todas as pontas soltas, sendo o mistério e a ambiguidade moral, os principais focos das histórias apresentadas (Mayer & McDonnell, 2007:6).

#### 4.1 – Definição de *film noir*: género, estilo ou movimento?

“It has always been easier to recognize a film noir than to define the term.” (Naremore, 2008:9)

Alguns fatores contribuíram para a opinião amplamente difundida de que as obras do *film noir* estão entre as melhores obras cinematográficas de todos os tempos e contribuíram muito para a maturidade do cinema como uma forma de arte.

A época clássica do cinema *noir* está inserida no período temporal dos anos de 1940 e 1950 (Jermyn, 2001:249-250), porém, não há um consenso geral sobre como definir estes filmes, uma vez que vários autores podem considerar o *film noir* como género, estilo ou movimento cinematográfico.<sup>40</sup>

##### O *Film Noir* como género

Ao considerar-se o *film noir* como género, devem-se procurar os elementos do filme que o constituem como tal, tal como acontece com o género do *Western*<sup>41</sup> ou os filmes de *gangsters*. Em filmes desta tipologia, costumam existir elementos-padrão como a iconografia, convenções e mitologias que estão presentes em quase todos os filmes (Naremore, 1998).

Em termos de iconografia, pode-se analisar a ambiência do mundo apresentado nestes filmes. Os *Westerns* têm como personagens típicas os *cowboys*, foragidos, índios, xerifes ou colonos, entre outros, e as suas histórias do velho oeste enfatizam a dureza da natureza selvagem, com a ação a decorrer numa paisagem árida e desolada de desertos e montanhas, apresentando uma “visão mítica das planícies e desertos do oeste americano.” (Cowie, 2004).

<sup>39</sup> Oficialmente conhecido como Motion Picture Production Code, o Código Hays era um conjunto de regras e guia moral que foram aplicados nos filmes produzidos nos Estados Unidos da América durante o período de 1930 a 1968. Este código indicava os conteúdos que eram aceitáveis ou censurados e proibidos – como a nudez, violência gráfica, sexo ou uso de drogas.

<sup>40</sup> Para além dos autores indicados, foram feitas entrevistas a historiadores, investigadores e designers cujo trabalho foi influenciado pelo *film noir*, para saber a sua opinião em relação vários aspetos relacionados com o *film noir* de modo a enriquecer esta investigação. Uma das questões foi sobre a definição do *film noir* como género, estilo ou movimento. – vide apêndice 1.

<sup>41</sup> O *western* é um género clássico cinematográfico norte-americano, onde as histórias se centram sobre a vida dos cowboys durante a segunda metade do século XIX do Velho Oeste americano.

O *Western* retrata uma sociedade organizada a partir de códigos de honra e justiça pessoal, direta ou privada – a justiça da fronteira. Esses códigos são frequentemente representados por indivíduos que procuram uma vingança pessoal ou retaliação contra alguém que os ofendeu.<sup>42</sup> Essa representação da justiça pessoal contrasta fortemente com os sistemas de justiça organizados em torno da lei racionalista e abstrata que existe nas cidades, nas quais a ordem social é mantida predominantemente por meio de instituições relativamente impessoais, tais como os tribunais.

Os filmes de *gangsters* têm um tipo particular de criminoso urbano, podendo envolver grandes organizações criminosas, ou pequenos gangues formados para realizar determinado ato ilegal e em termos de objeto-chave (neste caso, as armas), é normal esperar que surjam espingardas *winchester*<sup>43</sup> nos *Westerns* e metralhadoras em filmes de *gangsters*.

Visualmente os personagens têm um estilo que os diferencia e identifica de imediato, nos *westerns*, *cowboys* e pistoleiros – geralmente andam a cavalo e estão armados – usam chapéus de aba larga e coroa alta, lenços de pescoço, coletes, esporas, botas de cowboy e peles de camurça. Contrastando assim, com os personagens dos filmes de *gangsters* clássicos da década de 1930, que se apresentavam com uma roupa mais elegante, tipicamente com um fato todo preto, cinza com uma gravata.

Estes filmes têm um aspeto e características específicas, o que permite que o público saiba que tipo de filme está a assistir – estes dois géneros de filmes têm convenções narrativas semelhantes, onde por exemplo, o público espera ver um tiroteio na rua principal de uma cidade num *western* ou uma reunião de chefes da máfia num filme de *gangsters*. Embora o *western* se apresente normalmente como uma história sobre os limites da fronteira americana, este género cinematográfico e os filmes de *gangsters* têm também mitologias e temáticas compartilhadas, em particular a meditação moral sobre crime e castigo.

Em relação ao *film noir*, pode-se verificar que existem tendências recorrentes neste género<sup>44</sup> (Stanfield, 2002:251-268), especialmente nos filmes que apresentam detetives particulares ou procedimentos policiais. No entanto, muitos dos filmes considerados '*film noir*' podem não ter um padrão definido, considerando que a natureza inerentemente subversiva do *film noir* transgride a maioria dos limites do género cinematográfico.

---

<sup>42</sup> Por exemplo, *True Grit* (1969) de Henry Hathaway (1898-1985) e o seu remake de 2010, realizado por Joel (1954-) e Ethan Coen (1957-), tem a vingança e a retaliação como temas principais.

<sup>43</sup> Winchester é um termo abrangente para descrever as espingardas de alavanca, fabricadas pela *Winchester Repeating Arms Company*, um tipo de arma bastante popular nos EUA durante a última metade do Século XIX.

<sup>44</sup> Embora o *film noir* seja comparado e está incluído na categoria dos filmes de crime, como os filmes de *gangsters* da década de 1930, é importante reconhecer que existem diferenças marcantes e tendências temáticas e do género no cinema *noir*. Por exemplo, os filmes de *gangsters* focam-se principalmente nos bandidos e gangues de crime organizado, na ação das cenas; o *film noir* explora o que acontece com pessoas comuns que se envolvem em situações criminosas, explorando ainda o lado mais psicológico, ético e moral dos personagens.

### ***Film Noir* como estilo**

É possível encontrar elementos estilísticos compartilhados por todos os filmes *noir*. O *film noir* pode aparecer como um estilo presente numa variedade de géneros, como por exemplo num filme *western noir* ou num filme *gangster noir*, o que leva a considerar que o *film noir* pode ser um estilo cinematográfico que se pode aplicar numa ampla variedade de filmes (Schrader, 1996:53-64).

Para ser considerado como estilo, é necessário compreender o que constitui determinado estilo e desenvolver um vocabulário para descrever a forma particular como os realizadores usaram os meios formais para criar um estilo *noir* (Vernet, 1993:1-31). Nesse sentido, os filmes *noir* podem ser descritos através da manipulação dos seus elementos formais, como a cinematografia ou iluminação, cenografia, figurino, técnicas de atuação, estratégias de composição, adereços, narrativas e o design de som, utilizado para evocar um mundo de *film noir*.

### ***Film Noir* como movimento**

O *film noir* pode ser ainda considerado como um movimento cinematográfico, ou seja, uma erupção de uma determinada "moda" (ou modo de fazer), do cinema que dominou Hollywood por um curto período de tempo. Ao categorizar o cinema *noir* como um movimento, levantam-se questões relacionadas aos contextos económicos, sociais e criativos por detrás da criação do cinema *noir* (Bould, 2005:24-33). Ou seja, se o *film noir* é um movimento, algo pertencente ao contexto industrial do cinema de Hollywood foi alterado por algum motivo, permanecendo assim por um período de tempo, vindo depois a terminar quando esse contexto entretanto se alterou (Silver & Ursini, 2018).

Os defensores do *film noir* como movimento<sup>45</sup> afirmam que o último filme com estas características foi feito por volta de 1958, como consequência das grandes mudanças na forma como Hollywood produzia, financiava e lançava os seus filmes como um produto industrial para o consumo de entretenimento.

Em última análise, determinar se o *film noir* é um género, estilo ou movimento gera algumas questões interessantes: e se o *film noir* for efetivamente, uma combinação das três ideias/caracterizações acima descritas? E se o *film noir* tivesse sido um estilo que floresceu num tipo específico e género de filme de crime e operasse de acordo com o movimento associado a esse filme? É difícil provar ou refutar muitas das questões pelas

---

<sup>45</sup> Também apelidados como o grupo da *movement school*.

quais se tenta caracterizar um corpo tão vasto e diverso de filmes que se consideram como *film noir*. Embora se procure uma definição singular, inclusiva ou abrangente que possa representar centenas de filmes – e subtrair o legado, potencial e artístico individual que se pode encontrar no *film noir* –, é possível compreender que o *film noir* tem um conjunto de características únicas e convenções que permitem designá-lo como um género cinematográfico, e sendo assim, nesta investigação, e é assim que o *film noir* será considerado nesta investigação.

## **4.2 – Precursores culturais do *Film Noir***

### **4.2.1 – Precursores cinematográficos**

Alguns realizadores podem ter uma abordagem realista na criação de um filme, enquanto outros preferem ter uma perspetiva mais formal. Numa abordagem de pendor mais realista, procura-se capturar a realidade como um documentário, enfatizando as filmagens no local, o uso de um mínimo de artifícios nos cenários, o que acaba por ter um estilo de atuação mais natural (Parkinson, 2012).

Por outro lado, um realizador mais formalista procura recriar a realidade ao usar outro tipo de técnicas e truques de encenação. O realizador formalista tenta não representar uma realidade objetiva que o público possa visualizar, mas sim, profundamente subjetiva (Sarris, 1969), usando o filme para recriar pesadelos, alucinações, sonhos e memórias falsas. Desafia a realidade visível, do olhar inflamado da câmara e de imagens que podem ser evocadas através da imaginação fértil do realizador.

O *film noir* insere-se no meio deste espectro, entre um realismo objetivo e um formalismo subjetivo. Muitos dos filmes *noir* tentam ter uma abordagem realista das histórias, com erupções altamente formalistas que invadem um texto realista e, que por vezes, correm o risco de tornar toda a narrativa num caos (Silver, Ursini, Duncan & Muller, 2017).

Hollywood foi sempre uma indústria cinematográfica global e uma das razões pelas quais sempre teve ou procurou ter narrativas inovadoras, deveu-se ao facto de acolher novos realizadores de outros contextos nacionais. Esses indivíduos talentosos – desde realizadores a argumentistas, cinematógrafos e editores – trouxeram novas ideias e abordagens para o cinema, que foram incorporadas nos filmes de Hollywood e nomeadamente, no *film noir*.

#### 4.2.1.1 – Expressionismo Alemão

Muitos dos realizadores de filmes *noir* tiveram experiência prática no expressionismo alemão, uma vez que eram emigrantes europeus que foram para os EUA após a ascensão do nazismo ao poder nas décadas de 1920 e 1930 (Roberts, 2007a:284).

Os realizadores associados ao estilo *noir* aprenderam as suas técnicas no cinema da UFA (Universum Film Aktien Gesellschaft) – considerada como sendo a versão alemã de Hollywood.<sup>46</sup>

Os cinco grandes realizadores alemães emigrados desta época foram Fritz Lang (1890-1976), Robert Siodmak (1900-1973), Billy Wilder (1906-2002), Otto Preminger (1905-1986) e Edgar G. Ulmer (1904-1972).

O *film noir* foi recuperar ao expressionismo alemão o seu lado estético, onde a ênfase no desenho de produção, os ângulos de câmara incomuns (como planos picados e contrapicados), a montagem e outras inovações técnicas permitiram criar um tipo de cinema com uma componente visual muito forte e diferenciada (Silver, Ursini & Duncan, 2012a:11). As técnicas deste movimento eram especialmente aplicadas, quando os realizadores trabalhavam com as histórias psicologicamente perversas e frequentemente fatalistas da literatura *hardboiled*.

#### 4.2.1.2 – *Kammerspielfilm* (teatro de câmara)

*Kammerspielfilm* foi uma tipologia (ou um movimento) do cinema alemão que oferecia um retrato íntimo da vida da classe média baixa (Parkinson, 1995:60). O nome deriva de um teatro, o *Kammerspiel*<sup>47</sup>, inaugurado em 1906 por Max Reinhardt (1873-1943) para encenar dramas íntimos para pequenos públicos. Foram feitos poucos filmes associados ao *Kammerspiel*, mas quase todos foram considerados como clássicos do cinema alemão (Bordwell & Thompson, 1997). O movimento cinematográfico alemão *Kammerspielfilm* foi formado no período do cinema mudo da década de 1920, desenvolvido na mesma época do movimento Expressionista Alemão. Esta cinematografia ficou conhecida como um drama de câmara devido à influência do teatro de câmara<sup>48</sup>, que é caracterizado pelo seu foco na psicologia do personagem. A estética destes filmes é mais realista, ao contrário do Expressionismo Alemão, que privilegiava cenários realistas

<sup>46</sup> A UFA foi a rede de estúdios cinematográficos mais importante da Alemanha durante a República de Weimar e o III Reich. Entre 1917 e 1945, a UFA foi uma das mais relevantes empresas do setor e concorrente direta de Hollywood.

<sup>47</sup> *Kammerspiel* significa literalmente 'Room-play' e os filmes alemães evitavam criar filmes épicos com grandes cenários e milhares de extras, dando preferência aos dramas próximos e surreais que apelavam aos sentimentos.

<sup>48</sup> Uma peça ou teatro de câmara é geralmente uma peça de três atos que pode ser encenada com um pequeno elenco e praticamente nenhum cenário ou figurinos num pequeno espaço.

(por vezes até a falta de cenários) – mas sem perder ou abandonar os aspetos subjetivos.<sup>49</sup> Tal como o Expressionismo Alemão, a iluminação era sofisticada, porém a movimentação de câmara poderia ser mais rebuscada, ao utilizar ângulos mais elaborados. Além disso, ao contrário dos filmes expressionistas, no *Kammerspielfilm* era rara a utilização de intertítulos para narrar a história.

O movimento *Kammerspielfilm* em Weimar (Alemanha) desenvolveu-se devido à crescente pobreza na Alemanha após a Primeira Guerra Mundial e os cineastas alemães não podendo competir com os filmes de Hollywood, optaram por produzir filmes "expressionistas" de baixo orçamento (Clare, 2014).

Estes filmes alemães da década de 1920 refletiam as ideias expressionistas dos intelectuais alemães, o humor negro e a moral sexualmente livre da cultura alemã deste período. Os nazis argumentavam que o *Kammerspielfilm* era uma demonstração da decadência e da imoralidade da cultura alemã, e como tal, estes filmes acabaram por ser proibidos, pois retratavam o mundo como grotesco, sombrio e assustador. Embora tenha existido por um breve período de tempo, o *Kammerspielfilm* teve um efeito enorme no cinema, influenciando géneros cinematográficos como o *film noir* – também produzidos numa época de austeridade durante e após a Segunda Guerra Mundial – e o género do filme de terror moderno (entre as décadas de 1930 até 1960).

#### 4.2.1.3 – Realismo Poético Francês

Para além do Expressionismo Alemão e do *Kammerspielfilm*, o *film noir* foi também influenciado pelo Realismo Poético Francês, um estilo popular na década de 1930, em França.

Uma obra importante do realismo poético francês que é citada por estudiosos do *film noir* é *Le Jour Se Leve*, de 1939, realizada por Marcel Carné (1906-1996) (Brody, 2014). Este filme contém muitos elementos comuns aos filmes *noir* norte-americanos: uma estrutura narrativa de *flashback*, uma personagem (masculina) condenada que se envolve numa vida de crime através de uma série de eventos fatídicos, uma atmosfera sufocante de desespero e um final fatalista (Bergan, 2011a:56).

Tal como o Expressionismo Alemão, o Realismo Poético tem uma marca acentuada de realismo que alterna entre uma visão sombria de uma representação do mundo e uma romantização mais suave e amarga do quotidiano. Estas obras caracterizavam-se pelo uso de cenários e personagens reais num contexto social onde o crime tinha origem na

---

<sup>49</sup> Alguns exemplos do cinema *Kammerspielfilm* encontram-se nos filmes *Hintertreppe* (1921) de Leopold Jessner e Paul Leni, *Scherben* (1921) de Lupu Pick, *Der letzte Mann* (1924) de F. W. Murnau e *Sylvester: Tragödie einer Nacht* (1924) de Lupu Pick.

opressão física e mental dessas mesmas personagens.

Estes filmes não tiveram o maior impacto nos realizadores, mas influenciaram críticos como Nino Frank que conseguiu olhar para a história cinematográfica de França e compreender a razão pela qual, este estilo de filme norte-americano devia ter um nome muito francês, uma vez que os críticos franceses nutriam uma grande admiração e, tal como o *film noir* foi influenciado pelo cinema francês, viram a dimensão da importância desta cinematografia americana no seu próprio cinema.

#### **4.2.1.4 – Cinema de Hollywood**

O *film noir*, para além da influência do cinema internacional, foi também influenciado pelos filmes que eram produzidos em Hollywood. Elementos como o alto contraste entre a sombras e luz, o ambiente das ruas cobertas de nevoeiro ou as filmagens noturnas não foram novidades trazidas pelo *film noir*. Porém, neste tipo de filmes, enfatizava-se a utilização destas estratégias visuais que acabavam por encaixar melhor com as narrativas desta cinematografia, numa combinação entre estilo visual e preponderância temática (Silver, Ursini, Duncan & Muller, 2018).

Esta cinematografia foi influenciada por um grande número de filmes e géneros cinematográficos de Hollywood. Entre alguns dos exemplos mais citados podem-se incluir os filmes de terror dos estúdios da Universal nos anos 1930, os filmes (de problemáticas sociais) da Warner Bros. – como *I Was a Fugitive From the Chain Gang* de 1932 –, os filmes de *gangsters* como *Little Caesar* (1931) e *Scarface* (1932), a sensibilidade europeia dos filmes de Josef Von Sternberg (1894-1969), protagonizados por Marlene Dietrich (1901-1992), e o cinema de terror de baixo orçamento que Val Lewton (1904-1951) realizou na RKO de que é exemplo o filme *Cat People* (1942), de Jacques Tourneur (Bergan, 2011b). Estes filmes de Hollywood serviram de experimentação para muitos dos criativos que posteriormente começaram a trabalhar nos filmes *noir*, tais como, as equipas de iluminação, cenografia, figurino, maquilhagem, música e especialistas em efeitos sonoros.

### **4.2.2 – O *Film Noir* e outras expressões artísticas**

#### **4.2.2.1 – Fotografia criminal**

Como os filmes *noir* clássicos foram filmados a preto e branco, a fotografia foi uma inspiração natural para os diretores de fotografia e cinematógrafos definirem o género

*noir*. A fotografia jornalística em particular, que era publicada em jornais nacionais e locais, tornou-se numa fonte de inspiração para o *film noir* (Heimann, 2018). O artista que inspirou muitos dos filmes *noir* e que melhor se pode identificar com este estilo de fotografia jornalística urbana a preto e branco foi Arthur Fellig (1899-1968), mais conhecido pelo seu pseudónimo, Weegee. O fotógrafo trabalhou em Manhattan, na zona de Lower East Side, durante as décadas de 1930 e 1940 e desenvolveu o seu estilo característico ao seguir os serviços de emergência da cidade e documentando as suas atividades. Muito do seu trabalho retratava cenas realistas da vida urbana, crime, ferimentos e morte (Cotter, 2006). Weegee publicou livros fotográficos e também trabalhou no cinema, onde inicialmente criou as suas curtas-metragens e mais tarde colaborou com realizadores como Jack Donohue (1908-1984) e Stanley Kubrick (1928-1999). O seu primeiro livro de fotografia, “Naked City” de 1945, influenciou precisamente o *film noir* *The Naked City* (1948), de Jules Dassin (1911-2008). O estilo de documentário, inspirado pelas fotografias de Weegee, ajudou muitos filmes *noir* a ter uma maior autenticidade, tal como ocorre em *The Naked City* que foi filmado na íntegra nas ruas de Nova Iorque e que, demonstrando que poderia ter sido uma história, de facto, real, termina com a icónica fala “There are eight million stories in the naked city. This has been one of them.” (Baker, 2014:35).

#### 4.2.2.2 – Arte Contemporânea

A pintura foi outra expressão artística que contribuiu para a estilo visual e os significados e subtextos do *film noir*. O realismo americano<sup>50</sup>, com a ênfase na captura de um certo sentimento de isolamento urbano, era um estilo de arte bastante popular durante o auge do filme *noir*, sendo um dos seus maiores exemplos, a pintura icónica *Nighthawks* de 1942 de Edward Hopper (1882-1967), que mostra como o sentimento *noir* se movia por todas as formas de arte desta época (Renner, 2011:77). Esta famosa pintura tem um cenário comum ao *film noir*: um *diner*.<sup>51</sup> E, há uma sensação de solidão e expectativa no brilho noturno da cena, como se a paisagem urbana fosse ao mesmo tempo uma fonte de isolamento e um espaço repleto de possibilidades.

---

<sup>50</sup> O Realismo Americano foi um movimento artístico (com origem na escrita no século XIX), que se tornou popular na música e nas artes visuais no início do século XX nos EUA, em particular em Nova Iorque. Os artistas associados a este movimento estavam mais interessados em retratar a vida quotidiana das cidades do que exibir a riqueza e o prestígio das classes altas ou as paisagens naturais, como forma de crítica social – o que significava retratar cenas mais obscuras como becos, bares, *diners* frequentados pela classe trabalhadora; a vida dos sem-abrigo e imigrantes, demonstrando ainda a solidão/alienação de viver nas grandes cidades (Imbroisi & Martins, 2022).

<sup>51</sup> O *diner* (ou restaurante-vagão) é um pequeno restaurante popular nos EUA, em particular durante as épocas de 1920 a 1940. É usual ter uma estrutura exterior com um formato que se assemelha a uma carruagem de comboio e apresenta uma atmosfera casual e um longo balcão com bancos de bar onde os clientes comem as suas refeições em horários de funcionamento alargados.

#### 4.2.2.2.1 – Surrealismo

O surrealismo retratava um mundo que só podia existir num estado inconsciente ou em sonhos. Esta forma de arte também utilizada pelos realizadores, abraçava os escritos de Freud e era fortemente influenciada pela psicanálise (Ezzone, 2014). O cineasta Alfred Hitchcock utilizou, inclusive, pinturas de Salvador Dalí (1904-1989) numa sequência de sonhos no seu filme *Spellbound* (1945), com a utilização de imagens e motivos surrealistas para mostrar o trauma psíquico de um dos seus personagens principais.

Tal como no caso do Expressionismo Alemão, quando os filmes *noir* adotavam o surrealismo como expressão, esta acabava por ser uma versão mais domesticada do que aquela verificada na obra de pintores como Dalí ou outros (Kovács, 1980). Mas podia ainda ser fortemente demonstrada numa sequência de sonho ou pesadelo, onde as regras normais de exposição narrativa eram colocadas em pausa, numa folia fantástica e distorcida do estado subconsciente de um personagem.

#### 4.2.2.3 – Música

##### 4.2.2.3.1 – Música Clássica Contemporânea

As bandas sonoras criadas para o *film noir* desafiavam as práticas comuns da música do cinema de Hollywood sendo que grande parte das composições musicais criadas para esses filmes era caracterizada pela tensão entre as técnicas atonais e elementos melódicos. Embora o uso da música nestes filmes seja destacada em sequências diegéticas (como o número frenético de jazz em *Phantom Lady* [1944] ou os espetáculos e performances da *femme fatale* Gilda, em *Gilda* [1946]), pode-se considerar que existe um estilo musical característico no cinema *noir* (Cook, 2016:177).

Tal como os filmes *noir* representavam um desafio à sanidade e à segurança do lar e da família que eram sublinhados em muitas produções de Hollywood antes da segunda grande guerra, as partituras musicais para estes filmes mais sombrios enfatizavam esse sentimento de deslocamento e desambientação, desafiando a tradição tonal das bandas sonoras clássicas dos filmes de Hollywood, com uma ênfase na melodia e no domínio de um tom menos tradicional (Richard, 2008:52). A música criada para filmes *noir* evitava o estilo neorromântico de influência europeia, a favor de um som americano "urbano" mais contemporâneo da música clássica, que incorporava técnicas contemporâneas de composição e expressões musicais populares.

#### 4.2.2.3.2 – Jazz

Com o advento do som no final da década de 1920, o cinema fez um uso eficaz de partituras, efeitos sonoros, diálogos e música popular. O jazz, considerado como uma forma de arte original americana, foi o gênero musical que mais se associou ao *film noir* (outra expressão original americana).

Enquanto alguns dos clichés do *film noir* – como, por exemplo, um saxofone *amargurado* que toca durante a noite solitária – eram um fenômeno raro nos próprios filmes, a energia, o ritmo e as batidas do jazz adicionaram outra camada de significado a muitos dos grandes filmes do gênero (Cook, 2016:176). Cenas em clubes de jazz ou disputas e brigas acompanhadas com uma banda sonora recheada de jazz, eram bastante comuns no período clássico do *film noir* e pode-se considerar como um dos seus elementos estilísticos mais reconhecíveis. A música foi usada para transmitir o humor e a atmosfera em momentos críticos do gênero. Um compositor importante foi David Raksin (1912-2004) que escreveu partituras para muitos filmes *noir*, incluindo *Laura* (1944) e *The Big Combo* (1955) (Cook, 2016:183). Raksin sabia como criar um acompanhamento musical sombrio e assustador para este tipo de narrativa, associada a esta cinematografia.

#### 4.2.2.4 – Teatro Moderno

Menos citado em estudos do *noir* é o papel que o teatro moderno desempenhou na criação de tipos particulares de estratégias narrativas e estilos de atuação que predominaram no *film noir* no período clássico. O grupo de teatro mais conhecido foi o Mercury Theatre de Orson Welles. Welles levou muitos dos seus atores do teatro para os seus filmes em Hollywood, utilizando muitos dos atores desse grupo num filme que é indicado como uma importante contribuição inicial para o *film noir*, a sua obra maior, o *Citizen Kane*, de 1941 (Brady, 1989).

O realizador Elia Kazan (1909-2003), com importantes contribuições para a criação do *film noir* com filmes como *On the Waterfront* (1954), também se mudou dos palcos de Nova Iorque para os estúdios de Hollywood, levando consigo atores como Marlon Brando (1924-2004) e as aprendizagens e as técnicas do Método.<sup>52</sup>

Kazan, juntamente com Cheryl Crawford (1902-1986) e Robert Lewis (1909-1997), fundaram em 1947, o Actors Studio, um grupo em Nova Iorque para atores, encenado-

---

<sup>52</sup> O *method* ou Interpretação do Método é uma técnica na qual o ator procura desenvolver os pensamentos e emoções do seu personagem ao utilizar situações semelhantes que tenham ocorrido na sua vida. O Método procura ajudar o ator a desenvolver as suas próprias emoções e memórias (auxiliadas por uma série de exercícios e práticas como a memória sentimental e afetiva).

res e argumentistas de teatro. Em 1953, Lee Strasberg (1901-1982) juntou-se ao grupo, sendo diretor do Studio até à sua morte, em 1982.

O Actors Studio ficou conhecido por refinar os trabalhos dos atores e pelo ensino da abordagem interpretativa do Método, originalmente desenvolvida pelo Group Theatre<sup>53</sup>, fundado por Lee Strasberg<sup>54</sup>, na década de 1930, com base nas inovações do sistema de Stanislavski, criado pelo ator, produtor e encenador russo Konstantin Stanislavski (1863-1938). No estúdio, os atores trabalhavam juntos para desenvolver as suas capacidades técnicas num ambiente privado, onde podiam correr riscos sem a pressão dos grandes estúdios cinematográficos. Este tipo de atuação encaixava-se bem com os contos urbanos solitários, derrotistas e desolados que povoam a cinematografia do *noir*.

O *film noir* tinha assim uma propensão para um certo tipo de protagonista – que tivesse sido bem preparado nos palcos –, como é o caso de John Garfield (1913-1952), que protagonizou muitos filmes do género, incluindo *The Postman Always Rings Twice* (1946) de Tay Garnett (1894-1977) para a MGM (Bergan, 2011b).

#### **4.2.3 – Precusores literários do *Film Noir***

##### **4.2.3.1 – Ficção policial do século XX**

Os contos de Edgar Allan Poe (1809-1849)<sup>55</sup> do detetive C. Auguste Dupin, que surge em histórias como *Os crimes na rua Morgue* (1841) e *O mistério de Marie Rogêt* (1842) podem ter justificado e influenciado as origens de um certo tipo de história de crime americano, que anteciparia as narrativas do *film noir* muitas décadas antes.

Para além dos contos góticos e de investigação de Allan Poe, histórias de detetives britânicos, especialmente a obra de Sir Arthur Conan Doyle (1859-1930), com *Sherlock Holmes* (1892), traçam a evolução das figuras dos detetives particulares que se tornaram tão populares no cinema *noir*, onde a solução do crime pode parecer bastante secundária face às reviravoltas e dificuldades pessoais do detetive com os elementos criminosos (Conard, 2006:69).

##### **4.2.3.2 – Ficção *Pulp* do século XX**

Na década de 1920, a ficção *pulp*<sup>56</sup> era muito popular nos EUA. Uma das publicações

<sup>53</sup> O Group Theatre foi cofundado por Strasberg e os encenadores Harold Clurman (1901-1980) e Cheryl Crawford, tendo sido apelidado como "America's first true theatrical collective." (Buford, 2001).

<sup>54</sup> Nos alunos de Strasberg encontram-se muitos atores norte-americanos, incluindo Marlon Brando (1924-2004), Paul Newman (1925-2008), Marilyn Monroe (1926-1962), George Peppard (1928-1994), James Dean (1931-1955), Dustin Hoffman (1937-), Jane Fonda (1937-), Jack Nicholson (1937-), Robert de Niro (1943-), Al Pacino (1940-), Mickey Rourke (1952-) e Daniel Day-Lewis (1957-), entre outros (Gussow, 1982).

<sup>55</sup> Hitchcock foi influenciado por Edgar Allan Poe no início da sua adolescência na Grã-Bretanha.

<sup>56</sup> A ficção *pulp* é referente a um género de histórias de terror, crime, guerra, ficção científica e fantasia, normalmente de rápida leitura, publicadas em revistas de baixo custo entre as décadas de 1890 e 1950, principalmente nos EUA. Embora acabassem por desaparecer devido ao desenvolvimento de outros média, como a banda desenhada, romances de bolso e a televisão, as revistas *pulp* foram muito influentes na sua época. (Porter, 2003).

mais influentes foi a *Black Mask Magazine*, fundada por H.L. Mencken (1880-1956) e George Jean Nathan (1882-1958). A *Black Mask* publicou histórias curtas de autores como Dashiell Hammett (1894-1961) e Raymond Chandler (1888-1959), que foram muitas vezes reaproveitadas para o *film noir*. De facto, pode-se verificar um alinhamento interessante entre as revistas de ficção *pulp* e os filmes de série B da tradição *noir* (Porter, 2003:96-97). Em ambos os casos, os escritores/argumentistas foram capazes de usar este fator em seu proveito e partilhar algumas das melhores ideias de histórias *noir*.

#### 4.2.3.3 – Literatura *Hardboiled*

É difícil imaginar o desenvolvimento do *film noir* sem o aparecimento de um tipo particular de detetive privado popularizado pelos romances dos já citados, de Dashiell Hammett e Raymond Chandler (Collins, 1994:153-154). As histórias destes autores formaram um centro a partir do qual se pode examinar o fenómeno do *film noir*.

Ambos criaram detetives privados marcantes – Hammett criou *Sam Spade* e Chandler, *Phillip Marlowe* – que serviram como modelo básico para os detetives dos filmes *noir*.

Raymond Chandler não ajudou apenas a criar o modelo deste tipo de detetive na sua ficção, como tentou ainda refinar o conceito num dos seus ensaios de não ficção, *The Simple Art of Murder* (1950). Chandler explica assim, este novo tipo de detetive privado:

“Down these mean streets a man must go who is not himself mean, who is neither tarnished nor afraid. The detective in this kind of story must be such a man. He is the hero, he is everything. He must be a complete man and a common man, and yet an unusual man. He must be, to use a rather weathered phrase, a man of honor, by instinct, by inevitability, without thought of it, and certainly without saying it. He must be the best man in his world and a good enough man for any world...He talks as the man of his age talks, that is, with rude wit, a lively sense of the grotesque, a disgust for petty sham, and a contempt for pettiness.” (Chandler, 1950:237)

Esta declaração mostra a representação de um novo tipo de detetive que seria transformado num arquétipo do *film noir* e interpretado em muitas versões diferentes como *Sam Spade* em *The Maltese Falcon* (1941) ou *Mike Hammer* em *Kiss Me Deadly* (1955). O *film noir*, e a literatura da qual é extraído, influenciou ainda outros géneros posteriores, particularmente o *cyberpunk*.<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> *Cyberpunk* é um subgénero da ficção científica que se passa num cenário futurista distópico que tende a ser uma combinação de uma vida precária, de baixa qualidade, com alta tecnologia. (Sterling, 1986).

#### 4.2.4 – A *Beat Generation* e o *Film Noir*

O movimento *Beat*, conhecido também como *Beat Generation*<sup>58</sup>, foi um movimento social e literário americano que teve origem durante a década de 1950 nas comunidades de artistas boêmios de North Beach (São Francisco), em Venice West (Los Angeles) e em Greenwich Village (Nova Iorque) e que se revoltaram contra os costumes sociais e políticos do período da Guerra Fria (Charters, 2001). Os seus seguidores, autodenominados de *beats* (que originalmente significava *weary*<sup>59</sup>, sendo mais tarde conotado com um sentido musical e uma espiritualidade *beatific*) e popularmente apelidados de *beatniks*, expressavam a sua alienação da sociedade convencional (ou *square*<sup>60</sup>), adotando um estilo de vestuário, modos de estar e vocabulário associados aos músicos de jazz. Os *beats* defendiam a libertação pessoal, a purificação e a iluminação intelectual através de uma consciência sensorial alterada, que podia ser induzida por drogas, jazz, sexo ou pelos ensinamentos do budismo-zen.<sup>61</sup> Os defensores do movimento *beat* afirmavam ainda, que a falta de alegria e a falta de propósito da sociedade moderna era motivo de protesto (Charters, 1992).

Os poetas *beat* procuravam transformar a poesia<sup>62</sup> numa expressão de genuína experiência vivida, lendo os seus textos, acompanhados inúmeras vezes pelos sons do jazz progressivo.<sup>63</sup> Ginsberg<sup>64</sup> e outras figuras importantes do movimento, como o romancista Jack Kerouac, defendiam uma espécie de composição livre e não estruturada, na qual o escritor anotava os seus pensamentos e sentimentos sem plano ou revisão, com a finalidade de transmitir o imediatismo da experiência.

Por volta de 1960, o movimento *Beat* começou a desaparecer<sup>65</sup>, embora as suas experiências com a forma literária e o seu envolvimento social continuassem e tivessem efeitos duradouros nas gerações subsequentes (Charters, 2011).

##### 4.2.4.1 – O cinema *Beat*

A *beat generation* influenciou, na época, outras áreas para além da literatura como o

---

<sup>58</sup> O termo "geração Beat" foi originalmente cunhado por Jack Kerouac durante uma conversa em 1948 com o colega escritor John Clellon Holmes. O termo resumia os sentimentos de desilusão e alienação que muitos jovens estavam experimentando durante os anos do pós-guerra. Durante o início dos anos 1950, "Beat" assumiu um significado diferente, à medida que os membros do novo movimento literário fundiam seus sentimentos de desespero com uma mítica busca pela transcendência. A palavra "beat/batida" tornou-se associada à qualidade "beatific" de bem-aventurança, segundo a qual um indivíduo experimenta a iluminação depois de ser "beaten" até o ponto em que está psicologicamente desolado.

<sup>59</sup> Exausto ou cansado.

<sup>60</sup> Gíria para denominar uma pessoa aborrecida ou chata.

<sup>61</sup> O zen-budismo caracteriza-se pela procura do autoconhecimento através da meditação.

<sup>62</sup> O verso era frequentemente caótico de forma muito liberal, polvilhado de obscenidades e referências francas ao sexo, todas destinadas a libertar a poesia académica.

<sup>63</sup> Em redutos do Beat como a *Coexistence Bagel Shop* e a livraria *City Lights* de Lawrence Ferlinghetti em San Francisco.

<sup>64</sup> *Howl* de Allen Ginsberg tornou-se a expressão poética mais representativa do movimento Beat: o próprio poema incorporava a essência da voz dos Beats. A sua primeira apresentação, em 1955, foi uma celebração desordenada e o julgamento da obscenidade, em 1957, que se seguiu à sua publicação mostrou a relevância social e política do movimento.

<sup>65</sup> O movimento produziu vários escritores importantes, incluindo Ferlinghetti, Gregory Corso, Philip Whalen e Gary Snyder e o poeta LeRoi Jones. O movimento *beat* abriu também caminho para uma aceitação mais ampla em relação a outros escritores não ortodoxos, anteriormente ignorados, como o romancista William S. Burroughs e os poetas vanguardistas de Black Mountain, grupo surgido nos anos de 1950, em torno do Black Mountain College, escola de vanguardas artísticas situada na Carolina do Norte, EUA.

teatro, a fotografia o cinema e a pintura. Esta influência continuou a sentir-se na cultura contemporânea devido ao trabalho de artistas que fazem uma aproximação ou são influenciados pela ideologia deste movimento.

As questões culturais levantadas por este movimento (como o estilo de vida ou ideologias políticas), o género e a política sexual (boémios *queer*<sup>66</sup> e mulheres *beat*) ou as questões raciais (o *white negro*<sup>67</sup> e boémio negro) traziam uma nova perspectiva ao conhecimento e à percepção popular do período do pós-guerra. Com estas questões e uma nova visão do mundo, a relação da geração *beat* com o cinema e a cultura visual trouxe novas perspectivas e novos modos de ver a cultura e a sociedade.

Como Sterritt sublinha (2001:650-651), as metáforas visuais e cinematográficas do processo criativo dominam a estética dos *beats*. O que mostra como a geração *Beat* se tornou uma "lente" através da qual comportamentos não tradicionais poderiam ser enquadrados na cultura popular. O *beatnik* satirizado nos filmes e na televisão era a personificação dos jovens descontentes, "mad to be saved" (Sterritt, 2001:650), cheios de contradições sociais e pessoais<sup>68</sup>. Os escritores *beat*, apesar de simpatizarem com a cultura de massas, estavam mais ligados de uma forma significativa a artistas de jazz, pintores expressionistas abstratos, fotógrafos (como Robert Frank e William Klein) e a realizadores experimentais (como Bruce Conner, Milos Forman, Stan Brakhage). Na formalização do objeto cinematográfico, os *beats* davam importância a ambas as extremidades da câmara<sup>69</sup> e à incorporação de técnicas de filmagem influenciadas pelo *sketching* de Jack Kerouac (1922-1969), o *Cut-up*<sup>70</sup> de William S. Burroughs (1914-1997) e a prosódia<sup>71</sup> espontânea de Allen Ginsberg (1926-1997). Estas técnicas eram também recorrentes no cinema de vanguarda.

Os filmes de Hollywood de série B retratavam frequentemente o estilo de vida do *hipster Beat* mostrando os ambientes de cafés e bares onde se lia poesia ao som do jazz. No *film noir*<sup>72</sup> e na ficção científica, eram apresentadas e retratadas estas identidades e esti-

<sup>66</sup> *Queer* é um termo genérico para minorias sexuais e de género que não são heterossexuais ou cisgéneros.

<sup>67</sup> Termo para a figuração do *hipster* (pessoa que segue as últimas tendências) utilizado por Norman Mailer (1923-2007) no seu livro *The White Negro: Superficial Reflections on the Hipster* de 1957.

<sup>68</sup> Representado na televisão com o personagem Maynard G. Krebs (da sitcom *The Many Loves of Dobie Gillis [1959-1963]*), Dobie Gillis (da mesma sitcom), era a versão *schlemiel* (arquétipo comum no humor judeu que representa um trapalhão ou azarento); e James Dean em *Rebel without a cause* (1955) foi a variação romântica.

<sup>69</sup> A produtiva e a recetiva, ou seja, quem estava a filmar e quem iria visualizar o filme.

<sup>70</sup> O *Cut-up* é uma técnica literária aleatória na qual um texto escrito é cortado e reorganizado para criar um novo texto. O conceito pode ser atribuído aos artistas do Movimento Dada da década de 1920, mas foi popularizado no final dos anos 1950 e início dos anos 1960 pelo escritor William S. Burroughs (Jones, 1963).

<sup>71</sup> Em linguística, a está relacionada com elementos da fala que não são segmentos fonéticos individuais (vogais e consoantes), mas são propriedades de sílabas e unidades maiores de fala, incluindo funções linguísticas como entonação, acento e ritmo (Merriam-Webster, 2021). A prosódia pode refletir várias características do orador: o estado emocional; a forma do enunciado (declaração, pergunta ou comando); a presença de ironia ou sarcasmo; ênfase, contraste e foco. Ou seja, pode refletir outros elementos da linguagem que não podem ser codificados pela gramática ou pela escolha do vocabulário. A prosódia *beat* era uma abordagem alternativa de ritmo e métrica àquela consagrada nos livros e textos tradicionais (Attridge, 2013:102-126).

<sup>72</sup> *D.O.A.* (1949) um *film noir* com a ação em São Francisco, inclui uma das primeiras representações (ficcionalis) da cultura *Beat*.

los de vida alternativos, menos frequentes no cinema convencional. Filmes mais sensacionalistas, como *Bucket of Blood* (1959) ou o *film noir*, *The Beat Generation* (1959), utilizaram um personagem *Beat* para criar uma carga de ansiedade social sobre a energia sexual e juvenil.

### 4.3 – Características e padrões do *Film Noir*

*You need cops, venetian blinds, lots of smoking, hats, sweat, dead-end streets, guys who know all the angles except for the one that ends up sticking out of their backs. Sirens of the automotive and female kind* (Lileks, 2009).

O enredo dos filmes *noir* costuma incluir alguns aspetos comuns, tais como, investigações de homicídios, assaltos e, frequentemente, personagens de homens ou mulheres inocentes que são acusados de crimes – usualmente de um modo erróneo. A narrativa é complexa e é bastante comum conter *flashbacks* e *flash forwards*, *voice-over* ou narração, sendo esta um elemento importante, uma vez que acaba por ligar toda a história.

#### 4.3.1 – Temática e Narrativa

O *film noir* define-se por uma mistura de cinismo europeu e angústia americana do pós-guerra. O confronto entre narrativas de ficção *pulp*, narrativas complexas e caracterização, derivam de várias áreas do conhecimento, desde a psicologia à investigação sobre comportamento criminal, e tem como influências mais amplas a arte moderna e a literatura. O termo foi usado pela primeira vez por críticos franceses que analisaram os filmes de crime norte-americanos a partir da sua perspectiva de uma França pós-ocupada. Até certo ponto, exageraram a desgraça e a tristeza dos filmes americanos, ao projetarem as suas experiências nas suas críticas e análises destes filmes (Silver, Ursini & Duncan, 2012a:130). Mas mais tarde, os escritores e críticos americanos, ao traduzir esses artigos para o inglês, tornaram o *film noir* numa osmose cultural (Hogan, 2013). Por outro lado, a mistura do cinismo europeu com a paisagem americana também pode ser confirmada pelo facto de que vários realizadores de filmes *noir* eram refugiados, exilados e emigrados devido ao nazismo.<sup>73</sup> O fatalismo, o peso do passado e a fuga ao destino são temas e conceitos utilizados neste género cinematográfico, cujas narrativas terminam sempre como uma lição em que o destino que é sempre fatal e que não existe fuga possível ao crime e aos erros do passado.

---

<sup>73</sup> Berlim, cidade alemã bastante ativa na década de 1920, em muitos aspetos serviu de inspiração para os escritores e realizadores emigrados na criação da cidade do *film noir*.

O crime é o elemento mais importante do *film noir* e o fio condutor de toda narrativa, apesar das suas temáticas podem ser, por vezes, um pouco diferentes: seja a história de uma investigação de um detetive, um assalto, crimes combinados ou um inocente culpado de algo que não cometeu.

A iluminação do *film noir* também foi fortemente influenciada pelas cinematografias europeias, especialmente pelo Expressionismo Alemão, e mais tarde, depois da segunda guerra, pelos filmes neorrealistas italianos de Roberto Rossellini.

O período da produção destes filmes foi especialmente fértil durante os anos do pós-guerra, onde o subtexto de alguns dos filmes lidava com o trauma dos veteranos (mais notavelmente, com o filme *Act of Violence* [1949]) e o aumento da Hollywood *blacklist*<sup>74</sup>, que tornou o clima de trabalho em Hollywood progressivamente mais paranoico e hostil e influenciou os filmes feitos no final dos anos de 1940.

O ambiente e a paisagem recorrente do *film noir*, situa-se habitualmente nos espaços opressivos das grandes cidades (filmadas em condições de penumbra e obscurecidas para criar uma atmosfera *temperamental*) (fig.2), com particular destaque para os bares pouco iluminados, clubes noturnos cheios de clientela um pouco duvidosa e *juke joints*.<sup>75</sup>

#### 4.3.2 – Aspetos estilísticos e visuais

No sentido clássico e estilístico, o *film noir* é visualmente mais obscuro do que os filmes de *gangsters*, ao utilizar sombras longas e profundas (fig. 3) em contraponto a um estilo semelhante ao do documentário no qual era usual um trabalho de câmara com bastante luz. As cenas eram geral-



Fig. 2 – Cena do filme *Act of Violence* (1949) – ambiente urbano.



Fig. 3 – Cena do filme *I Confess* (1953) – utilização de sombra longa e alto contraste entre luz e sombra.



Fig. 4 – Cena do filme *Pickup on South Street* (1953) – utilização do ângulo oblíquo [dutch angle].

<sup>74</sup> A *blacklist* ou a lista negra de Hollywood foi o termo coloquial para uma lista negra mais ampla da indústria do entretenimento que entrou em vigor em meados do século XX nos EUA durante os primeiros anos da Guerra Fria. A lista negra envolvia a prática de negar emprego a profissionais da indústria do entretenimento que se acreditava serem ou terem sido comunistas ou simpatizantes do comunismo.

<sup>75</sup> Estabelecimento de música, dança, jogos e bebidas.

mente filmadas no local e as cenas noturnas filmadas efetivamente à noite (utilizando a luz natural e não a artificial dos *sets*). Os ângulos da câmara têm a particularidade de serem criativos e incomuns, aumentando a sensação de desconforto dos espetadores, acentuando assim a atmosfera criada (fig. 4). O contraste entre a luz e a escuridão é por vezes usado nesta cinematografia para refletir a diferença entre a personagem do vilão e o protagonista. A chuva é também um elemento recorrente no *film noir*, porque tornava a atmosfera ainda mais carregada e tornava ainda mais plausível o vazio das ruas.<sup>76</sup>

O *film noir* reflete a tendência de certos filmes americanos da década de 1940 e 1950, em que as histórias de crime e gangsters são preenchidas por um estilo visual dramático, uma sensibilidade urbana moderna e um poderoso senso de ambiguidade moral. Estes filmes diferem dos filmes de crime da década de 1930, apelidados de *Depression Gangster*<sup>77</sup> como *The Public Enemy* (1931) ou *Scarface* (1932) em que o comportamento criminoso está relacionado com a cultura dos *gangsters* ou dos guetos étnicos e os enredos geralmente apresentam guerras territoriais ou repressão policial. Os protagonistas dos filmes *noir* eram frequentemente pessoas normais que se envolviam em crimes, e as motivações não são apenas sociais ou circunstanciais, mas também, psicológicas e pessoais (Mayer & McDonnell, 2007:6). O enredo padrão do *film noir*, em termos gerais, centra-se num protagonista que, geralmente, é colocado numa situação complexa e perigosa completamente fora do seu controlo, onde acaba por ser confrontado com um adversário cuja identidade e motivos não são imediatamente óbvios.

O sistema e a lei são frequentemente apáticos à sua situação ou então, trabalham diretamente contra o protagonista, o que significa a sua luta será solitária, por vezes inglória e até terminal.

### 4.3.3 – Personagens

Os elementos cinematográficos do *film noir* e os seus temas sombrios são inequívocos. O *film noir* geralmente apresenta três configurações para as suas principais personagens: o protagonista anti-herói, anti vilão e vilão. A ambiguidade moral e ética é baseada em questões de confiança, o que leva a uma atmosfera de paranoia onde a má comunicação e o mal-entendido, podem matar (Porfirio, 2013:26).

A maioria dos personagens (incluindo o protagonista – geralmente um detetive a tentar

---

<sup>76</sup> Alguns realizadores admitiam que faziam esta escolha da utilização de chuva porque à noite o asfalto húmido criava um ambiente mais frio do que quando estava seco.

<sup>77</sup> O *gangster* da era da Grande Depressão nos anos 1930.

resolver um crime) são cínicos, misantropos que não têm nenhuma crença esperançosa durante todo o filme, e nunca encontram a sua verdadeira redenção. Outra característica dos personagens do *film noir*, é a sua moral e ética ambíguas – outro fator marcante neste género de filme, pois este elemento é um fator relevante no desenvolvimento da narrativa. Esta ambiguidade mostra que qualquer personagem (mesmo que possa demonstrar uma boa índole) pode ser corrompido, seja por dinheiro, chantagem ou envolvimento sentimental ou amoroso.

O género trouxe uma série de personagens icónicas que marcaram a história do cinema, sendo os principais:

— O protagonista anti-herói

Estes filmes desenvolvem-se principalmente em volta de um anti-herói masculino que normalmente se mostram como homens petulantes (muito associado à narrativa literária do *hardboiled*), detetives cínicos, golpistas, mentirosos sem rumo, *gangsters* insensíveis ou vítimas das circunstâncias (inocentes envolvidos num crime) (Lyons, 2000). Um bom exemplo deste género de protagonista é Walter Neff, interpretado por Fred MacMurray, em *Double Indemnity* (1944) (fig. 5) que é um agente de seguros que faz uma visita de rotina a um possível cliente, quando é atraído para uma trama perversa para assassinar esse cliente inocente em troca de uma recompensa generosa. A narração na primeira pessoa coloca o público no lugar de Neff, assistindo à sua atitude compulsiva e irritada em cumprir o vil enredo.

— A *femme fatale*

A *femme fatale* é outra das personagens comuns neste género de filmes. É representada como uma mulher bela e



Fig. 5 – Cena do filme *Double Indemnity* (1944) – o protagonista Walter Neff.



Fig. 6 – Cena do filme *Double Indemnity* (1944) – a *femme fatale* Phyllis Dietrichson.

sedutora, cujos encantos enredam os seus amantes, muitas vezes levando-os a armadilhas comprometedoras e por vezes, mortais. Tem a capacidade de encantar, seduzir e *hipnotizar* as suas vítimas, tendo um grande poder sobre os homens – normalmente sobre o protagonista anti-herói. Um bom exemplo de uma *femme fatale* também pode ser encontrado em *Double Indemnity*, com a personagem Phyllis Dietrichson<sup>78</sup> (fig. 6), interpretada por Barbara Stanwyck.

Stanwyck desenvolveu uma das *femme fatales* mais clássicas do *film noir*, no filme mais influente deste género durante o período de guerra, *Double Indemnity* (1944). Num primeiro plano, ela parece ser bastante atraente e acessível, revelando um pouco do seu corpo a Walter Neff, a quem mais tarde oferece, num gesto de luxúria, o seu tornozelo "honey of an anklet" (Silver & Ursini, 2012b:24). Phyllis explora as suas artimanhas femininas para criar uma teia de intriga, com Walter no centro dessa trama. Dietrichson é uma *femme fatale* clássica, uma mulher com planos próprios, ("rotten to the heart") e uma esposa infeliz que quer a liberdade a qualquer custo, é calculista, imaginativa e determinada, e embora o seu plano seja executado perfeitamente, o final está arquetipicamente condenado (Hutchings, 2013:119). Outras atrizes como Ava Gardner, Joan Bennett e Rita Hayworth ajudaram também a definir o cânone das sedutoras e mortais *femme fatales*.<sup>79</sup>

Outros personagens recorrentes no *film noir* incluem o alcoólico (comum nos detetives), o polícia/ burocrata/ político corrupto e a mulher-mistério (que mais tarde se pode revelar como a *femme fatale* da história). Para além da *femme fatale*, em algumas histórias poderá surgir ainda, uma segunda personagem feminina de destaque, com características opostas à personagem da *femme fatale* – ou seja, honesta, virtuosa e por vezes ingénua.

#### 4.4 – Filmes *noir* clássicos de destaque

Embora existam cinematografias de outros países que foram importantes dentro do género do *film noir*, serão listados de seguida apenas aqueles que foram produzidos nos EUA durante as décadas de 1940 e 1950.

Os filmes em destaque são considerados como um marco na história cinematográfica do *film noir*, devido à sua relevância na definição do género, inovações técnicas e impor-

---

<sup>78</sup> O nome é uma homenagem à sedutora atriz alemã, Marlene Dietrich.

<sup>79</sup> Um dos exemplos mais recentes e mais representativos desta condição da *femme fatale*, foi protagonizado pela atriz Kathleen Turner no filme *Body Heat* (1981) de Lawrence Kasdan.

tância no cinema norte-americano – muitos destes filmes foram um êxito na época, e ajudaram a caracterizar e a desenvolver este género cinematográfico, seja pela construção da narrativa ou pelo nível visual e estético, sendo, assim, modelos exemplares da cinematografia *noir*.

#### 4.4.1 – Filmes mais representativos

*The Maltese Falcon* (1941) é citado como o primeiro verdadeiro *film noir* devido à inclusão de muitos dos temas e técnicas cinematográficas relevantes do género (Silver, Ursini, Duncan & Muller, 2017). A versão realizada por John Huston e protagonizada por Humphrey Bogart foi a terceira adaptação cinematográfica do livro *pulp* de Dashiell Hammett (Bergan, 2011a). O filme é uma representação icónica do personagem do detetive *hardboiled* e foi um grande sucesso do género *film noir*.

*This Gun for Hire* (1942) foi baseado num romance de Graham Greene.<sup>80</sup> No seu enredo, o assassino profissional Philip Raven ao terminar um trabalho, acaba por ser traído pelo seu mais recente empregador e Raven decide vingar-se. Outra personagem, a cantora de um clube noturno, Ellen Graham, é recrutada pelas autoridades federais para espiar o seu chefe, que é suspeito de atividades criminais. Sem o saberem, os protagonistas, Raven e Graham estão a trabalhar no mesmo caso e os seus caminhos acabam por se cruzar.<sup>81</sup>

*Double Indemnity* (1944). Um vendedor de seguros bem-sucedido, mas entediado, apaixona-se por uma mulher que vive um casamento infeliz. Ambos conspiram para cometer o crime perfeito, ao fazerem com que o marido compre uma apólice de seguro de acidentes, certificando depois que o marido morre prematuramente (Carvalho, 2011:77). Realizado por Billy Wilder, é um filme notabilizado por ter levado as restrições do Código Hays ao limite. Apesar de ter sido criada uma campanha negativa à sua exibição — "imploing the public to stay away on moral grounds" (Sikov, 2017:213), o filme foi um grande sucesso de crítica e bilheteira, inspirando e abrindo caminho para novas películas *noir*. O filme é ainda indicado como o *Trope Codifier*<sup>82</sup> dos filmes *noir*.

*Laura* (1944). No filme de Otto Preminger, a executiva de publicidade Laura Hunt (protagonizada pela atriz Gene Tierney) é aparentemente assassinada dentro do seu próprio

---

<sup>80</sup> A história foi alterada para se tornar num filme de propaganda em tempos de guerra.

<sup>81</sup> O filme foi grande sucesso do género *noir* e transformou Alan Ladd e Veronica Lake em "reliable box office draws" (Baker, 2014).

<sup>82</sup> Ou seja, ajudou a definir os códigos e cânones.

apartamento. Um detetive da polícia que investiga o caso fica intrigado com a vida e personalidade de Laura, e esse interesse rapidamente se transforma em obsessão (Baker, 2014:24). O filme era um pouco atípico para o género na época, ao mudar o foco do submundo do crime para o lado obscuro das classes privilegiadas de Nova Iorque, numa representação elegante de *glamour*, obsessão e sugestão de sexualidade.

*Murder, My Sweet* (1944) de Edward Dmytryk foi a primeira adaptação cinematográfica de um romance de Philip Marlowe e uma das mais conceituadas representações do detetive privado *hardboiled* no cinema (Bergan, 2011a). O filme apresenta a fórmula do *private eye* (onde é usual o detetive procurar uma pessoa desaparecida, acabando por se envolver pessoalmente num caso bizarro) que se tornou numa narrativa padrão para outros filmes.

*The Woman in the Window* (1944). Um homem casado de meia-idade apaixonou-se por uma *femme fatale*, que por sua vez, está envolvida em problemas com o seu atual namorado. O protagonista acaba por matar o namorado da *femme fatale* em legítima defesa mas depressa descobre que é impossível sair impune desse ato. O filme cria uma parábola conservadora sobre a forma de agir em relação aos desejos reprimidos e que se deve pagar pela fraqueza moral (Silver, Ursini, Duncan & Muller, 2017:297). No entanto, o realizador Fritz Lang também descreve uma linha ténue entre respeitabilidade e imoralidade pela forma como uma pessoa comum pode ser aprisionada numa rede de assassinatos e intrigas – outro tema-chave do *film noir*.

*Detour* (1945) foi uma produção *poverty row*<sup>83</sup> mas é aclamado como um grande sucesso crítico no género e na obra do realizador Edgar G. Ulmer.

É a história de Al Roberts, um pianista de Nova Iorque, que impulsivamente, decide ir de boleia até à Califórnia, para aí se encontrar com a sua namorada. Roberts acaba por se cruzar com Charles Haskell Jr., que também vai para a Califórnia na esperança de encontrar "uma grande recompensa" (Silver, Ursini & Duncan, 2012a:15). Haskell acaba por morrer durante a viagem, enquanto dorme. Roberts, embora inocente, tem medo das repercussões e decide trocar a identidade com o morto. No entanto, não sabe nada sobre as pontas soltas da vida real de Haskell e a situação complica-se progressivamente. O filme é frequentemente descrito como uma desconstrução da frase "go West, young

---

<sup>83</sup> Um termo usado para filmes de baixo orçamento por estúdios mais secundários, de pequena dimensão.

man"<sup>84</sup>, e da ideia de ir para longe à procura de uma vida melhor.<sup>85</sup>

*The Big Sleep* (1946) é um filme sobre o detetive Philip Marlowe (personagem recorrente nos filmes *noir*, baseado nas histórias de Raymond Chandler), com uma história que ficou conhecida por ter uma complexidade "labiríntica" e ambiguidade enigmática (Bergan,2011a:77). A narrativa acompanha uma família rica e influente, os Sternwoods, que são chantageados com fotografias incriminatórias da filha mais nova, Carmen (Martha Vickers). O pai, o envelhecido e doente General Sternwood (Charles Waldron), contrata Marlowe (Humphrey Bogart) para resolver o caso, porém, a filha mais velha, Vivian (Lauren Bacall), não confia em Marlowe. À medida que a história se desenrola ocorrem várias situações que complicam o caso: o motorista da família desaparece; o proprietário de uma livraria é assassinado; o assessor do General Sternwood, Eddie Mars (John Ridgely) e a Sra. Mars desaparecem, e um assassino profissional chamado Canino (Bob Steele) persegue Marlowe.

*Gilda* (1946). Filme de Charles Vidor (1900-1959) ambientado na atmosfera decadente de Buenos Aires do pós-guerra, que apresenta uma relação de amor e ódio e uma luta entre homem e mulher que se reflete na relação do protagonista (e narrador) Johnny Farrell com a protagonista Gilda, interpretada por Rita Hayworth (Silver, Ursini, Duncan & Muller, 2017:347-349). Uma relação que os críticos indicaram sugestivamente como "dark and disturbing sadomasochistic sexual currents" (Spicer, 2002:104).

*The Postman Always Rings Twice* (1946), filme de Tay Garnett, é uma adaptação do romance de James M. Cain. Um vagabundo e a gerente de um restaurante rural têm um caso apaixonado. Mas a protagonista está num casamento infeliz com um homem muito mais velho, que é o dono do restaurante (Silver, Ursini, Duncan & Muller, 2017:353-355). O par decide matá-lo de modo a poder realizar os seus sonhos. Mas o sonho, numa típica reviravolta de *film noir*, depressa se transforma num pesadelo para ambos.

Em 1981 foi feito um remake de *The Postman Always Rings Twice*, realizado por Bob Rafelson, e protagonizado por atores de grande reconhecimento em Hollywood, Jack Nicholson (1937-) e Jessica Lange (1949-).

*The Stranger* (1946), o primeiro filme do género realizado e protagonizado por Orson

---

<sup>84</sup> Era uma frase sobre a expansão da América para o oeste.

<sup>85</sup> Existem quatro personagens importantes no filme que se dirigem para o oeste à procura de realizar os seus sonhos e ambições, mas todos acabam mortos ou com os sonhos destruídos.

Welles, é um *film noir* sobre um caçador de nazis que persegue um nazi que fugiu para um bairro suburbano de Connecticut (Mereghetti, 2008:92). O fugitivo – que se estabeleceu e casou com a filha de um juiz do supremo tribunal –, quer manter a sua verdadeira identidade secreta, iniciando-se assim, um perigoso duelo psicológico entre o detetive e o fugitivo.

*Dark Passage* (1947), de Delmer Daves (1904-1977), é uma adaptação do romance de David Goodis. Um homem que é injustamente condenado por assassinar a sua própria esposa, consegue fugir da prisão e espera provar a sua inocência, embora este objetivo permaneça desconhecido durante grande parte do filme.

*Dark Passage* foi um dos primeiros filmes a usar extensivamente ângulos de câmara subjetivos para esconder o rosto do protagonista – técnica utilizada durante cerca de um terço da duração do filme.<sup>86</sup>

*The Lady From Shanghai* (1947) é outro filme realizado e protagonizado por Orson Welles. A ação inicia-se no Central Park, onde o marinheiro Michael O'Hara ajuda uma mulher que está a ser assaltada. O'Hara salva Elsa Bannister e é-lhe oferecido um emprego no iate do seu marido. Um amigo do marido oferece posteriormente a Michael uma quantia substancial em dinheiro, em troca de o ajudar a fingir a sua morte. Porém, ao aceitar este acordo, Michael é apanhado numa armadilha. O filme ficou conhecido pela sua narrativa complexa e uma cinematografia inovadora (Silver, Ursini, Duncan & Muller, 2017:403-405).

*Out of the Past* (1947), de Jacques Torneur (1904-1977) situa-se numa pequena cidade na Califórnia, onde o detetive aposentado Jeff Bailey vive com a sua namorada, Ann Miller. Quando uma figura do passado o reencontra e convida para uma reunião, Jeff aceita e leva Ann com ele. Jeff narra a sua história a Ann, uma história complicada do seu passado sombrio e problemático, incluindo uma antiga paixão pela *femme fatale*, Kathie Moffat e o envolvimento com vários personagens obscuros (Silver, Ursini & Duncan, 2012a:63). *Out of the Past* foi um filme notabilizado pelo seu argumento complexo e pela ambiguidade sobre as motivações de todos os personagens.

*Force of Evil* (1948), filme de Abraham Polonsky (1910-1999), retrata a história de um

---

<sup>86</sup> O filme também se tornou reconhecido por desafiar alguns dos padrões do Código Hays, quando no final o verdadeiro assassino acaba por se suicidar (Duncan & Ursini, 2007:127-131). O protagonista nunca prova a sua inocência e continua a ser o principal suspeito. Mas em vez de um fim estereotipado onde a justiça prevalece, o homem continua a ser um fugitivo para o resto da sua vida. O filme recebeu críticas negativas e positivas mas tornou-se num filme emblemático dos filmes *noir*.

advogado, Joe Morse, que trabalha com um poderoso *gangster*, Ben Tucker, que deseja consolidar e controlar todos os negócios ilegais de Nova Iorque – o que significa assumir o controlo de muitos negócios pequenos, incluindo aquele que é gerido pelo irmão mais velho de Joe, Leo Morse. Ao tentar destruir o seu irmão, Joe Morse acaba por se destruir a si próprio. O filme tornou-se reconhecido pelos seus motivos religiosos, especialmente pelas referências à história de Caim e Abel.<sup>87</sup>

*Sunset Boulevard* (1950), de Billy Wilder, conta a história de Joe Gillis (William Holden), um argumentista que desenvolve uma relação perigosa com Norma Desmond (Gloria Swanson), uma ex-estrela do cinema mudo que o atrai para seu mundo de fantasia demente, onde sonha e está determinada a retornar triunfante ao mundo dos filmes.

O filme é narrado e contado pelo ponto de vista do argumentista, que se encontra morto no início da ação. A construção narrativa de *film noir*, com a *voice-over*, narração do crime e *flashbacks*, ajuda a definir e a contar a história do há muito desejado “regresso” da antiga estrela à fama. Wilder retratou Norma Desmond, como uma estrela esquecida que vive sozinha numa grande mansão em Sunset Boulevard com o seu mordomo (um antigo realizador e um dos ex-maridos de Norma, interpretado pelo célebre ator e também realizador, Erich von Stroheim [1885-1957]) num mundo repleto de ilusão e ostentação em decadência, e à medida que a narrativa progride, Norma vai ficando cada vez mais alheia à realidade.

Existe um paralelismo interessante entre a história de Norma Desmond e a atriz que a protagonizou, Gloria Swanson, que na década de 1920 foi uma das maiores estrelas do período do cinema mudo, acabando por desaparecer nas décadas seguintes, mas conseguindo o seu grande regresso ao cinema em 1950, precisamente com *Sunset Boulevard* (Phillips, 2010).

O filme é ainda uma sátira a Hollywood e à natureza passageira da fama, especialmente das estrelas da era do cinema mudo (Silver, Ursini, Duncan & Muller, 2017:489) e é uma “alegoria da efemeridade do tempo e da forma como o envelhecimento explica a procura incessante do ‘novo’” (D.R., 2021).

*Touch of Evil* (1958) é geralmente citado como o último dos melhores filmes da era clássica do *noir* (Mereghetti, 2008:74). Orson Welles e Charlton Heston são os protago-

---

<sup>87</sup> No livro bíblico *Génesis*, Caim e Abel são os primeiros filhos de Adão e Eva. Caim, o primogénito, era agricultor e o seu irmão Abel, pastor. Os irmãos fizeram sacrifícios a Deus, cada um com as próprias produções, mas Deus favoreceu o sacrifício de Abel em vez do de Caim. Repleto de ciúmes, Caim assassina Abel, sendo depois punido por Deus, exilado e condenado a uma vida de peregrinação (Schwartz; Loebel-Fried; Ginsburg, 2004:447).

nistas deste conto sombrio sobre a corrupção policial e ambiguidade moral na fronteira entre o México e os EUA (Baker, 2014:54).

*Odds Against Tomorrow* (1959). O filme de Robert Wise (1914-2005) é indicado como um dos últimos do período clássico do cinema *noir* (Silver, Ursini, Duncan & Muller, 2017:605-607), e é o primeiro *film noir* com um protagonista negro – Harry Belafonte [1927-] (um dos mais importantes atores negros a partir da década de 50, a par de Sidney Poitier [1927-2022]). É um filme sobre um assalto que contém muitos comentários sociais sobre racismo.

#### 4.4.2 – Filmes *noir* vencedores e nomeados a prémios da Academia de Hollywood

A maioria dos filmes considerados como *film noir* tinham uma produção de baixo orçamento e incluíam-se na categoria de filmes de série B. Porém, existe um conjunto de filmes *noir*, principalmente os que foram feitos por realizadores já estabelecidos e protagonizados por grandes estrelas do cinema, que foram reconhecidos pela Academia.<sup>88</sup>

O primeiro *film noir* a chamar a atenção da Academia foi *The Letter*, de 1940 e realizado por William Wyler (1902-1981), que recebeu sete indicações, incluindo a de melhor filme. Mas o primeiro filme a vencer numa categoria, só ocorreu no ano seguinte com *Suspicion* (1941).<sup>89</sup> Realizado por Alfred Hitchcock, durante o seu período na RKO com o produtor David O. Selznick,<sup>90</sup> este foi o quarto filme americano do mestre do suspense e a segunda colaboração de Hitchcock com Joan Fontaine.<sup>91</sup>

*Mildred Pierce* (1945)<sup>92</sup>, de Michael Curtiz (1886-1962). Embora possa não ser tão arrebataador quanto a maioria dos filmes *noir* – especialmente naqueles baseados em romances de James M. Cain –, *Mildred Pierce* coloca a performance de Joan Crawford, que venceu o prémio de Melhor Atriz, na lista de protagonistas femininas *noir* que são fortes, mas que não são *femme fatales*. Na verdade, o papel de *femme fatale* é desempenhado por Ann Blyth, no papel de Veda,<sup>93</sup> a filha da protagonista.

O filme começa com o som de uma arma a ser disparada e um homem que apenas diz

---

<sup>88</sup> Vide anexo 1.

<sup>89</sup> Vencedor: Melhor Atriz (Joan Fontaine). Outras indicações: Melhor filme, Música (Franz Waxman)

<sup>90</sup> Com *Suspicion* foi a primeira vez que Hitchcock lidou com as interferências do *Breen Office* – Joseph Breen (1888-1965) administrava o Código de Produção, que lhe permitia censurar e recusar o desenvolvimento de filmes –, que se opôs ao final do guião original do filme, no qual Lina (Joan Fontaine) beberia voluntariamente um copo de leite envenenado oferecido por Johnnie (Cary Grant), e provava que era um assassino. A reviravolta surgiria quando Johnnie enviou, sem saber, uma carta de Lina a incriminá-lo. Hitchcock acreditava que este final satisfaria o decreto do Código de Produção, que indicava que os criminosos tinham que pagar pelos seus crimes. Porém Joseph Breen também desaprovou o suicídio, que era revelado na ação de Lina. Em vez disso, foi criado um final alternativo no qual é revelado que Johnnie é inocente e Lina estava apenas a ser paranoica (Duncan, 2008:91). Numa análise contemporânea, esta conclusão do filme não deixa de parecer falsa e pouco satisfatória, mas este facto não impediu *Suspicion* de receber uma indicação de Melhor Filme no mesmo ano que também se incluiu o *film noir* de John Huston, *The Maltese Falcon*.

<sup>91</sup> Joan Fontaine já tinha sido indicada para o prémio de Melhor Atriz com *Rebecca* (1940), outro filme de Alfred Hitchcock.

<sup>92</sup> Vencedor: Melhor Atriz (Joan Crawford). Outras indicações: Melhor Filme, Realizador (Michael Curtiz), Atriz Secundária (Eve Arden e Ann Blyth), Argumento (Ranald MacDougal) e Cinematografia, Preto e Branco (Ernest Haller)

<sup>93</sup> Ann Blyth também foi indicada para o prémio de Melhor Atriz Secundária a Blyth, tal como a atriz Eve Arden que também foi nomeada para a mesma categoria (Baker, 2014:28).

"Mildred" antes de morrer. A personagem-título é levada para a sede da polícia, onde narra a sua história em dois longos *flashbacks*. Infeliz com o seu casamento e querendo o melhor para suas duas filhas, Mildred separa-se do marido e consegue um emprego como empregada de mesa. Em pouco tempo, consegue abrir um restaurante que se torna num sucesso, chamando a atenção de um *bon-vivant* rico, iniciando uma relação que trará enormes sobressaltos à sua vida privada e familiar.

A filha mais velha, Veda, acaba por se tornar numa *Fille Fatale*<sup>94</sup> e o relacionamento mãe-filha torna-se cada vez mais tóxico. O filme tem um clima predominante de pessimismo e paranoia e o estilo visual, tal como a narrativa complexa, são de destacar dentro deste género cinematográfico.

O apogeu da colaboração de três filmes do realizador Carol Reed com o escritor Graham Greene foi *The Third Man* (1949).<sup>95</sup> A ação decorre em Viena do pós-guerra, uma cidade dividida e em ruínas. Este cenário sombrio fornece uma sensação palpável do lugar para uma história nobre sobre amizade e traição, amor e destruição de um sistema corrupto que prospera. Joseph Cotten interpreta Holly Martins, um escritor sem dinheiro que se vai encontrar com o seu colega de escola Harry Lime, mas porém aparece morto no dia da sua chegada (Baker, 2014:40).

A entrada de Orson Welles é um dos momentos mais celebrados na história do cinema, tal como a devastadora cena do final do filme.

Edna e Edward Anhalt, os argumentistas de *Panic in the Streets* (1950)<sup>96</sup> que venceram o prémio de melhor Argumento<sup>97</sup> com este filme, mostram que os filmes *noir* ganham vida com os diálogos fervorosos que se refletem nos seus personagens cínicos (Sarris, 1969:158-159). *Panic in the Streets*, realizado por Elia Kazan<sup>98</sup> narra a história de um funcionário do Serviço de Saúde Pública dos EUA que tenta conter uma situação potencialmente mortal, quando um corpo surge nas margens de Nova Orleães, baleado e transportando uma praga pneumónica.<sup>99</sup>

---

<sup>94</sup> A *fille fatale* é uma rapariga adolescente que utiliza a sua aparência para conseguir o que deseja (tal como a *femme fatale*).

<sup>95</sup> Vencedor: Melhor Fotografia, Preto e Branco (Robert Krasker). Outras indicações: Melhor Realização (Carol Reed) e Edição de Cinema (Oswald Hafenrichter)

<sup>96</sup> Vencedor: Best Writing, Motion Picture Story (Edna Anhalt and Edward Anhalt)

<sup>97</sup> Antes de *Panic in the Streets*, *The House on 92nd's*, de 1945, também ganhou o Óscar nesta categoria.

<sup>98</sup> Elia Kazan já tinha realizado outro *film noir*, *Boomerang* em 1947, também indicado ao Óscar pelo seu argumento.

<sup>99</sup> Richard Widmark (1914-2008) interpretou pela primeira vez um membro importante da comunidade, em vez dos criminosos sádicos que tinha sido tipificado desde o seu memorável personagem Tommy Udo em *Kiss of Death*, em 1947 – pelo qual recebeu uma indicação de Melhor Ator Secundário – O papel de vilão foi para o estreante Jack Palance (1919-2006) como Blackie, o bandido que é involuntariamente exposto à praga, com Zero Mostel (num de seus poucos papéis no cinema antes de ser colocado na *blacklist*) como um dos seus lacaios.

Tal como em *Panic in the Streets*, o *docu-noir*<sup>100</sup> *The Naked City* (1948)<sup>101</sup> teve grande parte das filmagens feitas em localizações reais, o que deu à fotografia de William H. Daniels um realismo sombrio que os outros estúdios tinham dificuldade em igualar.

Neste filme, Barry Fitzgerald interpreta um detetive de homicídios que investiga um caso de uma modelo que se afogou na sua banheira. Don Taylor surge como o jovem detetive que também trabalha no caso. Eventualmente, as pistas encaminham os detetives para uma série de roubos de joias não resolvidos assim como uma série de becos sem saída.

*The Naked City* foi ainda um dos últimos filmes que o realizador Jules Dassin (1911-2008) fez em Hollywood antes que a iminente lista negra o obrigasse a sair de Hollywood – passando alguns anos entre *The Naked City* e o seu triunfo no cinema francês com o filme *Rififi* (1955) (Silver, Ursini, Duncan & Muller, 2017:99).

#### 4.4.3 – Filmes *noir* anti-cliché (desvio ao cânone do *film noir* clássico)

##### *The Night of the Hunter* (1955)

O expressionismo alemão é enfatizado como uma das principais influências do *film noir*. Siegfried Kracauer (1889-1966) via o seu filme expressionista *Das Cabinet des Dr. Caligari* como uma alegoria da necessidade da sociedade alemã de um ditador controlador.<sup>102</sup> Em *Night of the Hunter*, de Charles Laughton (1899-1962), tal como em *Caligari*, foi utilizada a "distorção" expressionista através de cenografia e alto contraste para desenvolver os temas do filme.

*Night of the Hunter* está ligado aos paradigmas estilísticos do *film noir* através da iluminação discreta e da "sua paisagem de sombras" (Couchmann, 2009:120), que se torna óbvio na cena da casa de burlesco.<sup>103</sup> Harry Powell (o protagonista), observa com desprezo (ou desejo odioso) uma dançarina. Powell está em foco, mas as restantes pessoas estão imersas nas sombras e são representadas apenas como silhuetas contra uma parede iluminada ao fundo. O ambiente urbano da casa de burlesco não é uma representação artística realista daquele cenário; torna-se mais numa descrição mimética de uma cena real por causa da sua iluminação altamente estilizada.<sup>104</sup> Como em muitas outras cenas do filme, a influência de Charles Laughton vinda do teatro é evidente: a cena é escassa e

---

<sup>100</sup> Obra filmada como se fosse um documentário mas com uma narrativa e personagens de *film noir*.

<sup>101</sup> Vencedores: Melhor Fotografia, Preto e Branco (William H. Daniels) e Edição de Filme (Paul Weatherwax). Outras indicações: Melhor argumento (Malvin Wald).

<sup>102</sup> Cesare, o sonâmbulo, cometeu crimes enquanto dormia como resultado da manipulação do Dr. Caligari e Kracauer associou isso à manipulação de Adolf Hitler do povo alemão e à sua aceitação *dormente* da política nazi (Hirsch, 1981:56).

<sup>103</sup> Eram um cenário popular no *film noir*, que em grande parte acontecia em ambientes urbanos.

<sup>104</sup> Simon Callow vê a cena como "simplesmente uma imagem cristalizada, uma pintura, quase, de uma certa situação, com o Pregador (...) abstratamente iluminado em primeiro plano". Curiosamente, Robert Mitchum queria que a cena fosse filmada no local, o que talvez a tornasse um melhor exemplo do *film noir* e menos de "uma pintura". – Callow, Simon (2000) *The Night of the Hunter*. London: the British Film Institute.

alegoricamente definida, mas consegue-se perceber todas as informações necessárias: o pregador (Powell) odeia e quer matar as mulheres.

Há também exemplos dos ângulos e técnicas de câmara não tradicionais do *film noir* em *Night of the Hunter* como por exemplo, quando Willa (interpretada por Shelley Winters [1920-2004]) explica o seu papel como guardiã da paz entre Harry e John e na noite em que morre, a sua figura é gradualmente obscurecida pela névoa.<sup>105</sup> Outro exemplo surge quando a faca de Powell – um símbolo fálico –, rasga o seu casaco e o filme passa para um *close-up* do rosto do pregador.

O *film noir* tinha a qualidade de representar "mal-estar e críticas sociais" e a cidade americana<sup>106</sup> como corrupta, tal como o fracasso em alimentar o individualismo são elementos importantes da crítica social em *Night of the Hunter* (Silver, Ursini, Duncan & Muller, 2012a:11).

*Night of the Hunter* está em conformidade com alguns dos aspetos mais essenciais de um *film noir* porque apresenta uma visão sombria da sociedade americana e questiona as instituições religiosas e a obsessão pela riqueza material. O que está de acordo com a teoria de Borde e Chaumeton (2002:25) de que "todos os filmes desse ciclo criam um efeito emocional semelhante: esse estado de tensão instalado no espetador quando os pontos de referência psicológicos são removidos", onde o objetivo do *film noir* era criar uma alienação específica. Porém, *Night of the Hunter* não se pode considerar como um cânone do cinema *noir* e é uma obra separada, que através da distorção expressionista do claro-escuro e cenografia, procura concentrar-se nos temas da hipocrisia religiosa, criando a alegoria de uma visão distorcida do mundo onde os ângulos e linhas não naturais dos cenários dizem algo sobre o estado de espírito do protagonista. O autor e crítico Robert Ray afirma ainda que existe uma discrepância entre intenção e efeito no *film noir*, porque os efeitos visuais do *film noir* pareciam operar num nível de intensidade totalmente diferente, que "transmitia ansiedades não sugeridas pelas próprias histórias" (Ray, 1985:160). *Night of the Hunter* também tem um final mais positivo (feliz), mas os visuais sombrios da última cena do filme sugerem que o lado negro da fé acabará vitorioso.

---

<sup>105</sup> É "um tiro perturbador" porque Willa é baleada da cintura para cima e desaparece numa cena que deveria, pelos padrões "normais" de Hollywood, começar com um tiro de corpo inteiro (Place & Lowell, 2000).

<sup>106</sup> James Naremore sugeriu que o *film noir* está relacionado ao modernismo através das suas críticas às cidades norte-americanas e os supostos poderes corruptos que se encontram nessas cidades (Naremore, 2008:45).

### ***Vertigo* (1958)**

Os filmes idiossincráticos têm o potencial de criar os seus próprios géneros, mas na maioria das vezes acabam por criar subgéneros. Muitos destes casos ocorrem em filmes *noir* – em particular nos *neo-noir* e exemplos disso são filmes como *Brick* (2005) considerado como "*high school noir*", *Blade Runner* (1982) como "*tech noir*" e até *The Big Lebowski* (1998) que pode ser apelidado de "*stoner noir*". Dentro destes casos existe ainda um filme do realizador Alfred Hitchcock que se destaca: *Vertigo* (1958) (Jeanne & Ford, 1966). *Vertigo* pode ser descrito como um "*fairy tale noir*", ou seja, utiliza elementos e iconografia do *film noir* mas filtra-os através de uma estética de conto de fadas. Hitchcock transportou os elementos *noir* tradicionais para uma realização de carácter mais fantástica (fantástica) e excêntrica. Exemplo disso, é o que acontece com o protagonista, Scottie Ferguson, um detetive semelhante aos exemplos dos romances de Dashiell Hammett, mas a sua acrofobia (vertigens, medo das alturas) e neuroses fazem com que ele se assemelhe a um príncipe ferido e amaldiçoado, tal como numa história dos Irmãos Grimm. Ao contrário dos filmes *noir* clássicos a preto e branco, *Vertigo* tem uma cinematografia preenchida por cores primárias brilhantes e ultra saturadas (Duncan, 2008). A sequência em que Scottie vê Madeleine (a *femme fatale* da história) pela primeira vez decorre num restaurante que tem as paredes com cores em vermelho-vivo, e também, numa sequência posterior, quando Madeleine compra flores coloridas, numa cena que se assemelha a algo saído de um país das maravilhas em *technicolor*.<sup>107</sup>

O cenário para *Vertigo* também se estende entre a linha do *film noir* e dos contos de fadas. São Francisco era uma cidade muito utilizada nos filmes *noir*, mas a São Francisco de Hitchcock, transmite uma sensação diferente e mais selvagem do que aquela que é apresentada em filmes como *The Maltese Falcon* (1941), por exemplo, e essa sensação é reforçada pelas localizações utilizadas fora do ambiente urbano da cidade, em particular nos parques de sequoias e a Missão San Juan Bautista<sup>108</sup> (Duncan, 2008:152-157).

Embora possa apresentar-se como uma narrativa de contos de fadas, *Vertigo* é mais sombrio e próximo do *film noir*, o que pode ser verificado na representação de pessoas com um passado opressivo e na incapacidade de Ferguson em superar a sua acrofobia, que o impede de salvar a mulher que ama – e as reviravoltas do destino condenam Ferguson e o seu interesse amoroso a uma repetição do seu passado.

---

<sup>107</sup> A paleta visual deste filme relembra *Donkey Skin*, um conto de fadas cinematográfico que Jacques Demy realizou em 1970.

<sup>108</sup> Que tem um ar gótico por ser semelhante à casa na versão de Jean Cocteau de *La Belle et la Bête* (1946).

## 4.5 – Os autores do *Film Noir*

### 4.5.1 – Realizadores

#### 4.5.1.1 – Alfred Hitchcock: o cinema de autor e a relação com o *Film Noir*

Os filmes de Alfred Hitchcock (1899-1980) raramente são discutidos ou referenciados em detalhe na literatura sobre o *film noir*. Alguns podem ser por vezes mencionados – como *Shadow of a Doubt* (1943), *Notorious* (1946) e *Strangers on a Train* (1951) – mas mesmo assim, estes filmes são primeiro indicados como filmes de um autor/realizador reconhecido pelo conjunto da sua obra, mais do que pertencentes a um género cinematográfico específico (Baker, 2014:96).

Os motivos nos filmes de Hitchcock são compatíveis com o *film noir*, porém as preocupações de Hitchcock e os seus interesses temáticos parecem mais pessoais – que se podem considerar como o "toque" de autor<sup>109</sup> – do que parte de uma convenção de género (Baker, 2014:14-19). As estruturas das histórias de Hitchcock – o modo como ele trabalhou com escritores para criar um tipo de narrativa que maximizava o potencial de suspense – cria um sentimento na audiência que é mais *hitchcockiano* do que *noir* – mesmo quando existem traços estilísticos ou temáticos envolvidos. De facto, o método de contar histórias de Hitchcock é tão pronunciado que até hoje tem uma nomeação própria: o *thriller* de Hitchcock. Portanto, a estrutura típica de suspense de Hitchcock é mais tocada por emoções e arrepios do que os típicos filmes *noir*.

Alfred Hitchcock trabalhou ainda com Raymond Chandler em *Strangers on a Train* (1951), mas acabou por não utilizar o argumento de Chandler<sup>110</sup> – que já tinha tido uma bem-sucedida colaboração com Billy Wilder para o filme *Double Indemnity*.

Outro aspeto em que a obra de Alfred Hitchcock difere dos filmes *noir* é que muitos dos personagens de Hitchcock têm a sua própria 'categoria',<sup>111</sup> o que problematiza os rótulos tradicionais do *film noir*. Isto deve-se em parte à forma como Hitchcock intencionalmente usava as suas “estrelas”. Um exemplo disto são as personagens femininas loiras ou “icy blondes” que aparecem na maioria dos seus filmes (Costa, 1999:24-30).

No *film noir*, as mulheres perigosas das histórias são tradicionalmente referidas como

---

<sup>109</sup> Tendo como exemplo a utilização de escadas: o uso da escada em *Notorious* (1946), ou as suas dimensões psicológicas subjetivas em *Vertigo* (1958), parece mais o desenvolvimento do estilo visual de Hitchcock do que uma contribuição ao *film noir*. De facto, a preocupação de Hitchcock cenar ou sequências com escadas, remonta ao seu primeiro filme, *Pleasure Garden* (1925) (Costa, 1999:207).

<sup>110</sup> Chandler lutava pela sua visão para o guião de *Strangers on a Train* mas existiam muitos conflitos e divergências em relação ao argumento (Chandler & Hiney, 2000:141-142) escrito por um escritor clássico e também com a abordagem de Hitchcock ao cinema. Chandler indicou que Hitchcock devia “sacrificar a camera shot if necessary. There’s always another camera shot just as good. There is never another [character] motivation just as good.” (Chandler & Hiney, 2000:142) Hitchcock não concordou e acabou por demitir Chandler. Este facto reflete que os problemas de Hitchcock com o tipo de narrativa de Chandler indicam uma diferença fundamental entre os dois artistas e a sua relação com a narrativa *noir*.

<sup>111</sup> Exemplos destas categorias são personagens como a loira platinada; a mãe dominadora fortemente presente na vida de um dos personagens; o inocente injustamente acusado de um crime; a figura de autoridade incompetente (principalmente polícias) e a personagem com a identidade trocada.

*femmes fatales*. Mas nas mãos de Hitchcock, com os seus métodos de contar histórias e escolhas consistentes de elenco foi criada na mente dos espectadores um tipo específico de *femme fatale* – a loira insensível, de uma grande frieza emocional. Esta característica torna a personagem mais identificada com um tipo de filmes de um autor específico do que uma personagem estereotipada de um *film noir*.

Os estúdios e a produção de David O. Selznick (1902-1965) tiveram uma grande influência nos primeiros filmes de Hitchcock em Hollywood, o que significava que todos estes filmes tivessem de ser aprovados, não permitindo que o realizador tivesse o controlo total da sua obra. Um exemplo foi o filme *Rebecca* (1940), que Hitchcock pretendia realizar de modo diferente ao que foi aprovado (Duncan, 2008:83-85), existindo assim a possibilidade de que este filme pudesse ter sido um exemplo precoce de um *film noir*, em vez da versão aprovada por Selznick.

À medida que Hitchcock adquiria mais controlo como autor e sobre as histórias que queria desenvolver em Hollywood, o seu trabalho teve cada vez mais a influência do *film noir*. *Notorious* (1946), é um bom exemplo, sendo considerado como um dos filmes de Hitchcock que melhor corresponde ao género *noir*. O realizador reuniu uma equipa na RKO que estava envolvida com as produções do género no estúdio e o filme, que é considerado como *film noir*, sob o controlo de Hitchcock, reúne todas as características do género mas tem ainda as características habituais do cinema de autor de Hitchcock.

Alfred Hitchcock fez importantes contribuições para a estética do *film noir*, mas permanece como um caso "estranho" ou "especial" dentro do género, devido à força da sua assinatura autoral e à singularidade do seu estilo de cinema.

#### **4.5.1.2 – Ida Lupino: a primeira mulher a realizar filmes *noir***

Os filmes subversivos e ousados de Ida Lupino (1918-1995) abordaram questões sociais da época, que continuam a ser atuais e relevantes, como o papel da mulher na sociedade, a criminalidade e violência contra as mulheres e a emancipação feminina.

Na década de 1940, Lupino era conhecida como atriz, que interpretava frequentemente papéis de *femme fatale* de bom coração em *thrillers* e filmes *noir* como *They Drive by Night* (1940) e *High Sierra* (1941), que coprotagonizou com Humphrey Bogart. Mas durante um curto e brilhante período, de 1949 a 1953, realizou seis dos seus sete filmes, tendo alguns deles, argumentos e produção da sua autoria (Sarris, 1969:216).

Ida Lupino foi uma realizadora a trabalhar numa atividade, essencialmente masculina,

mas para além disso, os seus filmes são importantes, elegantes e ousados, com uma visão idealista da sociedade (Grisham & Grossman, 2017). Lupino assumiu questões sociais que eram tabu, como a violência sobre as mulheres (em particular a violação). No seu filme *Outrage* (1950), numa cena ousada e brilhantemente executada, a jovem Ann sai do seu trabalho à noite e segue para um estacionamento deserto. Um homem chama-a enquanto a segue, de maneira ameaçadora. Ann corre por becos e entre camiões – onde surgem sombras longas a preto e branco que cortam a tela –, bate numa janela e pede ajuda, não obtendo resposta. A audiência compartilha o crescente medo da heroína durante cerca de cinco minutos angustiantes até que ela tropeça e cai e o filme passa para a próxima cena: Ann a caminhar de volta para a casa (onde vive com os pais), suja e atordoadada, era uma vítima traumatizada com a agressão (Grisham&Grossman, 2017:53-59). Ninguém nesta época, em Hollywood, tinha criado com esta expressividade ou explicitude esta encenação num filme. A palavra 'violação' nunca é utilizada em *Outrage*, embora seja claro e implícito. O filme rompeu com as atitudes sociais da época, que frequentemente culpavam a vítima, e retratou Ann como inocente, mostrando empaticamente o stress pós-traumático que sofreu após o ataque. *Outrage*, que Ida Lupino também coescreveu, mostra todas as qualidades que a diferenciavam como realizadora. Outros dos seus filmes mais marcantes são *Not Wanted* (1949), sobre uma mulher solteira que engravida e *Never Fear* (1949) que trata da epidemia de poliomielite. Todos os seus filmes ofereciam compaixão pelas heroínas e criticavam a sociedade que as julgava (Grisham & Grossman, 2017:63-67). Artisticamente, o estilo *noir* de Lupino dava uma voz total ao tumulto interno dos seus personagens, tal como à assustadora realidade física das suas situações.

Lupino decidiu realizar o seu primeiro filme, devido à frustração por estar sempre a interpretar o mesmo género de personagens, recusou-se a renovar um contrato de longo prazo com a Warner Brothers e começou a escrever e produzir, começando precisamente pelo filme *Not Wanted*. Quando o realizador original do filme, Elmer Clifton (1890-1949), teve um ataque cardíaco alguns dias depois de começar a filmar, Lupino, que já estava no *set* e ansiosa por proteger o seu próprio trabalho, assumiu a realização. Porém, foi Elmer Clifton a ser creditado como realizador de *Not Wanted* e não Ida Lupino (Grisham&Grossman, 2017:10-14).

Ida Lupino aprendeu muito sobre o *film noir* quando trabalhou para realizadores como Nicholas Ray (1911-1979) e Raoul Walsh (1887-1980). Em *Not Wanted* foram aplica-

dos toques estilísticos *noir* à história de Sally (Sally Forrest), uma rapariga de uma cidade pequena que tem um breve romance com um pianista de um clube noturno. O filme começa com Sally a subir uma colina íngreme, atordoada. Ela passa por um carrinho de bebé, pega na criança e continua a andar, dizendo ilusoriamente: "Este é o meu bebé". Quando é presa por sequestro, as barras da cela cobrem Sally com sombras suaves, sugerindo a prisão emocional que já estava a enfrentar. Num *flashback*, é possível ver como chegou àquela situação. Steve, o glamoroso pianista de *jazz*, passa pela pequena cidade de Sally. Na sua última noite de Steve na cidade, é sugerido (tal como acontecia em muitos filmes desta época) (Grisham & Grossman, 2017:18-20) um envolvimento sexual entre o casal, embora a câmara não mostre mais do que um beijo.<sup>112</sup> Lupino utilizou truques visuais de uma maneira astuta – o suficiente para revelar o estado de espírito e o corpo de Sally – sem o tornar demasiado enigmático. Uma dupla exposição mostra o rosto de Sally enquanto sonha acordada e Steve toca furiosamente o piano nos seus sonhos.

Com Steve desaparecido, Sally vai para um lar para mães solteiras,<sup>113</sup> onde a mulher que o administra pergunta a Sally se quer ficar com o seu filho. Mostrar Sally como boa e atenciosa e não como uma mulher escarlate (imoral)<sup>114</sup>, foi uma atitude radical em 1950 e Lupino conseguiu oferecer uma visão de um mundo mais aberto, mostrando os restantes personagens a aceitarem e a compreenderem a situação de Sally.

A indignação nos filmes de Lupino foi igualmente radical. Os elementos que rompem os limites em *Outrage* começam quando Ann e os seus pais denunciam o crime à polícia, atitude que muitas mulheres seriam incapazes de ter naquela época (Grisham & Grossman, 2017:63). E a dor emocional de Ann é registada de uma forma visceral.

As sombras a preto e branco de Lupino ficam ensolaradas quando Ann vai trabalhar para uma fazenda de laranjas, embora não consiga fugir do trauma que interiorizou. Numa festa da cidade, um homem que ela não conhece tenta beijá-la, provocando recordações do ataque. Vê-se um *flashback* da cicatriz no pescoço do agressor quando este novo homem a persegue. Em pânico, Ann consegue pegar numa chave de fendas pesada e acerta no homem, matando-o.

Mais uma vez, Lupino envolve a sua heroína com a compreensão de personagens que representam o melhor da sociedade. Um padre ajuda-a, não oferecendo aconselhamento

---

<sup>112</sup> Lupino tentava sempre contornar as restrições do Código de Produção de Filmes de Hollywood, que também rejeitou o título original do filme, *Unwed Mother*.

<sup>113</sup> Escolha numa época em que mulheres solteiras eram pressionadas a abandonar os seus bebés para adoção.

<sup>114</sup> Era usual atribuir o termo mulher de escarlate ou *scarlet woman* a mulheres que eram consideradas imorais por terem relações sexuais com muitos homens.

religioso, mas compartilhando uma história dos seus próprios dias sombrios depois de ter sido ferido na Segunda Guerra Mundial. A sua experiência compartilhada de PSTP<sup>115</sup> torna-se no centro emocional do filme.

A curta carreira de Lupino como realizadora de cinema foi, no entanto, marcante no mundo cinematográfico.<sup>116</sup> O seu filme de 1953, *The Hitch-Hiker*, foi um dos mais bem-sucedidos comercialmente e o mais elogiado. Um *thriller* tenso sobre dois homens que se tornam reféns de um *serial killer* enquanto partem para uma viagem de pesca. O filme centra-se nos personagens masculinos e é uma história *noir* tão comum que poderia ter sido feito por qualquer realizador deste género cinematográfico (Silver, Ursini, Duncan & Muller, 2017:158). Mas apenas alguém como Ida Lupino poderia ter feito *Outrage* e *Not Wanted*, filmes com um registo autoral diferenciado e que continuam a ser lembrados no mundo cinematográfico, mesmo após terem sido criados há mais de setenta anos.

#### 4.5.1.3 – Fritz Lang: do expressionismo alemão ao *Film Noir*

Fritz Lang (1890-1976) foi um dos realizadores mais importantes do *Film Noir*. Os seus filmes, como *The Woman in the Window* (1944) *Scarlet Street* (1945) ou *Secret Beyond the Door* (1947), tornaram-se num testemunho único deste género cinematográfico (Sarris, 1969:63-65). Em cada filme, Lang criava uma nova visão do cinema *noir*, através da execução de histórias impressionantes com um estilo visualmente hipnótico e cativante (devido à utilização de técnicas visuais inspiradas no Expressionismo Alemão, que realizadores como Fritz Lang incorporavam nos filmes dramáticos de Hollywood).

Porém, antes de ter realizado estes filmes *noir* em Hollywood, Lang iniciou a sua carreira na Alemanha como argumentista. Depois dum breve período a escrever guiões na produtora Decla, com sede em Berlim, Fritz Lang tornou-se realizador nos estúdios de cinema alemães, UFA e Nero-Film, durante o crescimento do movimento expressionista. A sua capacidade de misturar o entretenimento popular com conceitos mais artísticos foi demonstrada de forma brilhante nos seus primeiros trabalhos, como *Die Spinnen* (com o título português *As Aranhas*) de 1919 e 1920, um filme de duas partes, protagonizado por Lil Dagover (1887-1980).<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> Perturbação de stress pós-traumático.

<sup>116</sup> A maioria dos filmes de Lupino foi produzida pela The Filmakers, uma empresa que ela criou com o seu segundo marido, Collier Young. Mas um mau acordo de distribuição com a RKO de Howard Hughes foi responsável pelo desaparecimento da empresa em 1955. Lupino continuou uma longa e bem-sucedida carreira como realizadora de televisão, em projetos menos significantes.

<sup>117</sup> Que já tinha aparecido noutro filme Expressionista Alemão, *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1919), de Robert Wiene (1873-1938).

A primeira parte, lançada em 1919, intitulada *Der Goldene See (O Mar Dourado)*, apresenta a misteriosa e secreta organização *Die Spinnen* e a sua conspiração para roubar o ouro de uma civilização Inca moribunda. A história começa em San Francisco quando o aventureiro Kay Hoog (protagonizado por Carl De Vogt [1885-1970]) descobre um bilhete numa garrafa: o pedido de ajuda de um antropólogo de Harvard que foi mantido em cativeiro pelos últimos descendentes dos Incas. *O Mar Dourado* foi tão popular que Lang foi retirado dos seus projetos seguintes<sup>118</sup> para realizar a continuação da história, *Das Brillantenschiff (O Navio Diamante)*, lançado em 1920, em que Kay Hoog e a *Die Spinnen* enfrentam-se novamente por causa de um diamante, cuja posse permite à organização estabelecer o seu domínio sobre a Ásia (Eisner, 1977).

Em 1920, Fritz Lang conheceu a escritora e atriz Thea von Harbou (1888-1954) que se tornaria sua esposa, e viria a colaborar na escrita dos próximos filmes de Lang, resultando em argumentos de filmes inovadores como *Siegfried* (1924), *Die Nibelungen* (1924), *Metropolis* (1926) e *M* (1931)<sup>119</sup>, protagonizado por Peter Lorre (1904-1964), sendo o primeiro filme sonoro de Lang.

Foi durante esse período que as características dos filmes de Lang começaram a transformar-se num género reconhecível, o *film noir*. Ao mesmo tempo, a educação católica romana de Lang levou à inclusão de muitos temas proeminentes das suas crenças religiosas no seu trabalho (Toteberg, 2013:71-76).

Quando Hitler e o regime Nazi chegaram ao poder em 1933, tornou-se claro que as raízes judaicas de Fritz Lang resultariam numa perseguição e numa ameaça genuína à sua segurança. O seu filme *Das Testament des Dr. Mabuse* (1933), foi banido pelo regime Nazi mas, ao mesmo tempo, o ministro de Propaganda, Joseph Goebbels (1897-1945), ficou tão impressionado com as habilidades cinematográficas de Lang que lhe ofereceu o cargo de chefe do Instituto Alemão de Cinema para produzir propaganda para os nazis (Toteberg, 2013:37-39). A oferta foi infrutífera; Lang fugiu, primeiro para Paris e depois para Hollywood, onde teve uma carreira de sucesso como realizador, sem nunca se encaixar na rígida estrutura dos estúdios de cinema de Hollywood.<sup>120</sup>

Instalado no estilo de vida de Hollywood, Fritz Lang trabalhou na MGM e realizou o drama criminal *Fury* (1936), protagonizado por Spencer Tracy (1900-1967), e nos anos

---

<sup>118</sup> Entre outros projetos, Lang foi forçado a renunciar às funções de realização do filme *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1919) (Peary, 1988).

<sup>119</sup> O filme *M* (1931), é considerado como um *proto-noir*.

<sup>120</sup> Segundo o biógrafo Norbert Grob (1949-), Lang provavelmente não tinha a personalidade certa para um sistema em que produtores e executivos dos estúdios eram mais poderosos que os realizadores de cinema.

seguintes, realizou mais de vinte filmes. Uma das suas criações mais emblemáticas continua a ser o *film noir*, *The Big Heat* (1953), que é um registo perfeito do estilo cada vez mais austero e simplificado de Lang (Toteberg, 2013:136-137).

Embora tivesse bastante sucesso nos EUA, quando Fritz Lang realizou *The Blue Gardenia* em 1953, estava a sair de um período na lista negra de Hollywood que quase arruinou a sua carreira (Silver, Ursini, Duncan & Muller, 2017:155). Lang, que tinha escapado da Alemanha para evitar ser cúmplice do regime nazi, realizou uma série de filmes antinazis nos Estados Unidos, como *Man Hunt* (1941), *Hangmen Also Die* (1943) e *Ministry of Fear* (1944), mas ficou desempregado devido às suas supostas conexões comunistas.<sup>121</sup> Apesar da sua reconhecida oposição a qualquer forma de autoritarismo, Lang foi incluído na lista negra, conforme referiu numa entrevista a Peter Bogdanovich:

“My lawyer went to New York and he talked, I think, with the head man of the American Legion. It was such an insidious thing [ . . . ] No one ever said: ‘He is on a list.’ I just didn’t get any offers. Howard Hughes’ man said: ‘We are not working any more; this script is not good for him; we would love to have Lang, but there is just nothing here at the studio that would fit his great talent [ . . . ] Well, finally, after a year and a half, Harry Cohn [the head of Columbia Pictures] gave me the first job. The only thing I can tell you about [*The Blue Gardenia*] is that it was the first picture after the McCarthy business, and I had to shoot it in 20 [actually 21] days. Maybe that’s what made me so venomous.” (Bogdanovich, 1997: 84)

No final da década de 1950, a era do *film noir* clássico começou a esgotar-se (apesar de algumas notáveis exceções), e, com os espetadores a preferir assistir a histórias que favoreciam o romântico e o melodramático, realizadores como Lang encontravam-se numa encruzilhada criativa mas, o mais interessante sobre Lang durante este período foi a forma como conseguiu conciliar as suas capacidades como contador de histórias, com o cinema desta década. Ao contrário de muitos dos seus contemporâneos, Lang ultrapassou as dificuldades ao produzir um conjunto de títulos valiosos que permanecem agora como híbridos fascinantes e que podem ser descritos como um pós-*noir*.

Em *Beyond a Reasonable Doubt* (1956) Lang aventurou-se numa história de tribunal em que o escritor Tom (Dana Andrews), elabora um plano com o seu futuro sogro Austin (Sidney Blackmer) para ser acusado inocentemente do assassinato de uma *stripper* local, como um protesto contra a pena de morte. Enquanto o par consegue manter o plano em segredo, em relação à noiva de Tom, Susan (Joan Fontaine), os dois homens ficam impotentes quando circunstâncias imprevistas fazem com que o seu plano falhe e põem o futuro do acusado em perigo.

---

<sup>121</sup> No seu caso, essas conexões consistiram na assinatura de algumas petições de paz na década de 1940 e por colaborar com o escritor Thomas Mann, o produtor Walter Wanger e o dramaturgo Bertolt Brecht.

Lang lidava com questões sociais em muitos dos seus filmes clássicos e um realizador raramente abordava um assunto tão discutido (e ao mesmo tempo tão controverso ou até, um tema tabu) como a pena de morte. Em *Beyond a Reasonable Doubt*, existe um conjunto de cenas que exploram as várias situações relativas a essa problemática judicial, onde se apresentam argumentos sólidos em relação à sua abolição. A ênfase neste tema significou uma menor expressividade do estilo habitual no cinema de Lang, com muito pouca imaginação visual em termos de ângulos e iluminação, mostrando que o realizador (tal como se verificou naquela época) começou a substituir o estilo visual de altos contrastes do *film noir*, por outro tipo de características filmicas (Toteberg, 2013:137-141). O filme acabou por não ser um sucesso, devido ao tema e às características do género. *While the City Sleeps* (1956) apresenta um conjunto de atores reconhecíveis dentro do género do *noir*, incluindo Dana Andrews (1909-1992), Ida Lupino, Vincent Price (1911-1993) e Rhonda Fleming (1923-2003). A ação decorre em Nova Iorque nos anos 1950, onde um *serial killer* enlouquecido que ataca mulheres, atormenta a população. Ao mesmo tempo, o proprietário de um grupo empresarial de comunicação acaba de morrer, colocando em risco o trabalho dos dirigentes das suas empresas, que incluem dois jornais rivais. No centro da situação encontra-se um repórter cínico mas determinado (Andrews), que irá fazer tudo para salvar o seu relacionamento, manter o emprego e apanhar o assassino.

O filme pode ser analisado como uma tentativa de Lang de acompanhar a tendência dos grandes melodramas. Lang, no entanto, não pôde deixar de incorporar alguns elementos *noir*, através do personagem do repórter personificado por Andrews. O realizador também ultrapassou alguns limites, ousando acompanhar o assassino e investigar a sua natureza distorcida em cenas consideradas surpreendentes na época. Os tons do *film noir* estão presentes, mas acabam por ser diminuídos pelo final de *While the City Sleeps*, culminando num final feliz, desenlace mais característico da década de 1950 (Toteberg, 2013:180). Foi uma conclusão que mostrou claramente que a “era das trevas” do cinema tinha desaparecido, facto que Lang, de forma fascinante, conseguiu capturar e absorver. Como criador do género *film noir*, e uma figura-chave na história do movimento expressionista alemão, Fritz Lang é um dos realizadores mais marcantes dessas cinematografias, deixando um imenso legado.

## 4.5.2 – Argumentistas

### 4.5.2.1 – Raymond Chandler

Raymond Chandler (1888-1959) foi um escritor norte-americano de ficção policial, cujas histórias mais populares são protagonizadas pelo detetive particular Philip Marlowe.

Chandler nasceu em Chicago, mas viveu grande parte da sua infância em Inglaterra.<sup>122</sup> Em 1912, após trabalhar alguns anos no serviço público no Almirantado Britânico, Chandler voltou para os EUA e estabeleceu-se na Califórnia. Quando os EUA entraram na Primeira Guerra Mundial, Chandler alistou-se no exército canadiano e após o armistício, regressou à Califórnia, onde conseguiu uma série de trabalhos de contabilidade, tornando-se mais tarde vice-presidente do sindicato Dabney Oil.<sup>123</sup>

Chandler, embora tivesse outros empregos, sempre enviou histórias, poemas, esboços e ensaios para vários jornais, mas durante o período da Grande Depressão, acabou por perder o emprego, começando a escrever em tempo integral. O autor encontrou um nicho nas histórias da escola *hardboiled* e na ficção *pulp* popularizadas por Dashiell Hammett (1894-1961) e Erle Stanley Gardner (1889-1970). Muitas das suas histórias foram aceites pela revista *pulp Black Mask*, sendo *Blackmailers Don't Shoot*, a primeira história publicada em 1933. De acordo com o historiador Herbert Ruhm, "Chandler, que trabalhou lenta e minuciosamente, revendo repetidas vezes, levou cinco meses para escrever a história." (1977:XVII) O método era invulgar neste tipo de escrita, pois a literatura *pulp*, como Ruhm indica sobre outros autores, "criavam uma nova história pulp em três ou quatro dias."<sup>124</sup> (1977:XVII). O seu primeiro romance, *The Big Sleep*, foi publicado em 1939, e narra a história do detetive Philip Marlowe. Em 1950, Chandler descreveu porque razão começou a ler e a escrever revistas *pulp*:

"Wandering up and down the Pacific Coast in an automobile I began to read pulp magazines, because they were cheap enough to throw away and because I never had at any time any taste for the kind of thing which is known as women's magazines. This was in the great days of the *Black Mask* (if I may call them great days) and it struck me that some of the writing was pretty forceful and honest, even though it had its crude aspect. I decided that this might be a good way to try to learn to write fiction and get paid a small amount of money at the same time. I spent five months over an 18,000 word novelette and sold it for \$180. After that I never looked back, although I had a good many uneasy periods looking forward." (Freeman, 2008:132).

O seu segundo romance sobre Marlowe, *Farewell, My Lovely* (1940), tornou-se na base para três versões de filmes adaptados por outros argumentistas, incluindo o *Murder My*

<sup>122</sup> Frequentou o Dulwich College e estudou idiomas em França e na Alemanha antes de retornar a Inglaterra em 1907 para se tornar um cidadão britânico naturalizado.

<sup>123</sup> Sindicato de empresas de perfuração de petróleo na Califórnia.

<sup>124</sup> Tradução do texto original: "could turn out a pulp story in three or four days – and turned out an estimated one thousand."

*Sweet* (1944), o filme que marcou a estreia do personagem nos ecrãs, interpretado por Dick Powell (1904-1963).

Outros livros de Chandler também foram adaptados ao grande ecrã, incluindo os seus quatro primeiros romances: *The Big Sleep* (escrito em 1939 e adaptado para o cinema em 1946 – protagonizado por Humphrey Bogart. Esta versão tornou-se num clássico do cinema *noir* – e também em 1978), o já referido *Farewell, My Lovely* (livro de 1940, adaptado em 1944 e 1975); *The High Window* (livro de 1942, adaptado em 1947 com o título *The Brasher Doubloon*) e *The Lady in the Lake* (escrito em 1943 e adaptado em 1946). O sucesso literário e as adaptações cinematográficas levaram a que Chandler procurasse dar um novo rumo na carreira como argumentista em Hollywood, o que acabou por ocorrer em 1943. Entre os seus guiões mais conhecidos encontram-se os de filmes como *Double Indemnity* (1944), *The Blue Dahlia* (1946) e *Strangers on a Train* (1951), o último escrito em colaboração com a argumentista Czenzi Ormonde (1906-2004).

Chandler e Billy Wilder<sup>125</sup> coescreveram *Double Indemnity* (1944), baseado no romance com o mesmo nome de James M. Cain, sendo o argumento deste *film noir* indicado aos Prémios da Academia, em 1945. A propósito, Wilder afirmou: "I would just guide the structure and I would also do a lot of the dialogue, and he [Chandler] would then comprehend and start constructing too." (Williams, 2012:186), reconhecendo que o diálogo que torna o filme tão memorável foi em grande parte construído por Chandler.

Todos os contos e romances de Chandler evocam a época, e caracterizam o local e o ambiente de Los Angeles das décadas de 1930 e 1940. Os lugares normalmente eram reais ou então, eram apresentados com um pseudónimo.<sup>126</sup>

Chandler completou ainda sete romances, todos com Philip Marlowe como herói: *The Big Sleep* (1939), *Farewell, My Lovely* (1940), *The High Window* (1942), *The Lady in the Lake* (1943), *The Little Sister* (1949), *The Long Goodbye* (1953) e *Playback* (1958).

O único argumento original (que não foi uma adaptação de um dos seus livros), produzido por Chandler foi *The Blue Dahlia* (1946), que levou a que o escritor fosse reconhecido novamente pela Academia de Hollywood, recebendo uma segunda indicação ao prémio de melhor argumento (Lyons, 2000:18-19). *Playback*, de 1958, foi o único dos seus livros que não foi adaptado ao cinema.

As histórias de Chandler e a adaptação cinematográfica dos seus romances provaram ser

---

<sup>125</sup> Billy Wilder também realizou *Double Indemnity* (1944).

<sup>126</sup> Como quando o autor refere a Bay City, refere-se efetivamente a Santa Mónica, Gray Lake e Silver Lake e Idle Valley é uma síntese das comunidades ricas em San Fernando Valley.

estilística e tematicamente uma grande influência no *film noir* americano e mais tarde nos filmes *neo-noir*, como é o caso da notável versão atualizada do personagem Marlowe, que transporta a história para a década de 1970, na adaptação de 1973 de Robert Altman de *The Long Goodbye*.

#### 4.5.2.2 – James M. Cain

Os romances de ganância, luxúria e assassinato de James M. Cain ajudaram a criar e a definir o *film noir* perfeito. Mas, segundo Robertson (2001), o relacionamento do escritor com Hollywood nunca foi fácil.

James M. Cain foi um autor prolífico e talentoso de romances marcantes como *The Postman Always Rings Twice* (1934), *Double Indemnity* (1936), *Mildred Pierce* (1941) e *Serenade* (1937), e embora fosse considerado como um autor de filmes *noir*, Cain tinha um certo desprezo pela indústria que os produzia. Para além de acreditar que os filmes eram uma forma de arte inferior, considerava ainda que a maioria eram “grosseiramente esquemáticos, (...) simplórios, superficiais e não sofisticados.”<sup>127</sup> (Robertson, 2001).

Apesar deste desdém pela indústria cinematográfica, Cain seguiu uma carreira como argumentista quando era mais jovem, e só mais tarde é que se tornou romancista, acumulando um reconhecimento respeitável com os direitos dos filmes baseados nas suas obras (Hoppes, 1982). Atualmente, o seu nome está mais associado aos filmes derivados dos seus livros e ao *film noir*. Obras como *The Postman Always Rings Twice* e *Double Indemnity* – consideradas como as obras primas do autor – tratam de adultério e homicídio conjugal (que quase não tiveram a aprovação atribuída pelo Código Hays para a exibição nos cinemas), tornando-se verdadeiros modelos para o género cinematográfico do *noir*.

O uso do "modelo Cain" estendeu-se muito para além do desaparecimento do *film noir* clássico na década de 1950, quando ressurgiu nos *neo-noir* das décadas de 1980 e 1990, com filmes como *Body Heat* (1981), *Blood Simple* (1984), *China Moon* (1994) e *Bound* (1996) e continua a ser transportado para filmes atuais, tais como *Unfaithful* (2002), *Derailed* (2005), *In Secret* (2013) e *Gone Girl* (2014) e em séries como *Why Women Kill* (2019-2021) (Robertson, 2001).

Cain pertenceu ao grupo de escritores das décadas de 1920, 1930 e 1940, conhecido como a escola literária do *hardboiled*. Estes autores escreveram contos concisos e violentos sobre crime e desespero, em paisagens urbanas, povoadas por classes sociais bai-

---

<sup>127</sup> No texto original: “crudely schematic, childishly contrived, simple-minded, superficial and unsophisticated.”

xas e anti-heróis que se expressavam com um jargão cortante e cínico do quotidiano. Alguns desses escritores, como Dashiell Hammett (1894-1961)[*The Maltese Falcon* (1929), *Red Harvest* (1929)] e Raymond Chandler (1888-1959)[*The Big Sleep* (1939), *Farewell My Lovely* (1940)], escreveram histórias de detetives. Outros, como Horace McCoy (1897-1955)[*They Shoot Horses, Don't They?* (1935), *Kiss Tomorrow Goodbye* (1948)] e Cain, abordavam as questões do ponto de vista do criminoso, do fora da lei. O crítico Edmund Wilson apelidou estes dois últimos escritores como “the poets of the tabloid murder” (Geherin, 1989:752-753), considerando James M. Cain como o melhor dos dois.

O interesse de Cain pelos falhados ou “losers” não era pura perversidade. Por mais sombrio e deprimente que o seu mundo fictício pudesse ser, Cain retratava as suas personagens principais (os seus *losers*) com grande humanidade, complexidade e integridade artística. Por mais fracos que fossem, psicopatas ou sociopatas, os personagens de Cain eram seres humanos com compaixão. Talvez o mais humano de todos os seus personagens imperfeitos e autodestrutivos tenha sido Mildred Pierce, uma dona de casa comum, da classe média, da era da Depressão, com talento para o negócio, mas cuja posição socioeconómica restritiva a deixou com poucos recursos.<sup>128</sup>

Os romances abertamente sexuais, psicológica e fisicamente violentos de Cain, causaram sensação quando foram publicados, mas não foram produzidos para o grande ecrã até ao final da Segunda Guerra Mundial, com a ascensão do *film noir*. Nessa época, James M. Cain já tinha desistido de Hollywood e deixado a Califórnia, para se mudar para a bucólica Maryland, no nordeste dos EUA, com a sua esposa (Hoppes, 1982), e como tal, Cain confiou noutros argumentistas com o sentido rítmico de diálogo e a compreensão da psicologia humana e do contexto social para contar as suas histórias.

Quando os argumentistas de filmes *noir* assumiram o trabalho de adaptar os romances de Cain, os aspetos mais distintivos dos anos 1930 foram removidos, tais como, a manipulação sexual, assassinato e mulheres tentadoras/castradoras (Robertson, 2001). O que resultou com que as mulheres fortes, porém imperfeitas de Cain, perdessem alguns dos traços motivadores mais individualizados, que exibiam nos livros, para se tornarem apenas manipuladoras.

Exemplo disto são Cora Papadakis em *The Postman Always Rings Twice*, que na adaptação cinematográfica tem o nome de Cora Smith, uma mulher elegante sem o desespero

---

<sup>128</sup> Cercada por homens inúteis, com sentido de responsabilidade diminuída e motivada por seu desejo de melhorar a situação com a sua filha Veda sociopata e cruelmente *snoob*, Mildred constrói um pequeno império culinário, desfrutando de sua liberdade sexual ao longo do caminho. A sua queda é o seu amor pela sua filha autodestrutiva, Veda.

ro que ajudou a explicar as suas motivações no livro de Cain. Phyllis Nirdlinger, em *Double Indemnity*, tornou-se Phyllis Dietrichson, uma mulher desesperada e sem sentido. E, finalmente, para o filme de *Mildred Pierce*, as personagens masculinas foram reforçadas. Muitos conseguiram empregos ou interesses financeiros (o que não ocorria no livro), enquanto os talentos de ópera de Veda foram reduzidos aos de uma cantora de um clube noturno. E os aspetos da luta de classes foram também, em grande parte, retirados. A história do livro não continha nenhum assassinato, tal como acontece no filme, mas, por ser um *film noir* e uma história de Cain, para os argumentistas teve alguma lógica acrescentar uma morte à narrativa ficcional (Robertson, 2001).

Embora existisse uma grande distinção entre a procura literária da década de 1930 e a procura cinematográfica da década de 1940, como já foi suprarreferido, James M. Cain foi um autor com uma vasta obra de enorme importância, cujos livros continuam a gerar interesse e a serem adaptados. As suas histórias sobre o quotidiano e as desventuras de vidas de pessoas comuns tiveram uma grande contribuição para literatura americana e uma grande influência no cinema *noir*. E tal como o próprio autor indicou em 1936, no prefácio do seu livro *Double Indemnity*:

“I make no conscious effort to be tough, or hard-boiled, or grim, or any of the things I am usually called. I merely try to write as the character would write, and I never forget that the average man, from the fields, the streets, the bars, the offices, and even the gutters of his country, has acquired a vividness of speech that goes beyond anything I could invent, and that if I stick to this heritage, this *logos* of the American countryside, I shall attain a maximum of effectiveness with very little effort.”<sup>129</sup>

## 4.6 – Influência do *Film Noir* na cultura visual contemporânea

### 4.6.1 – Subgéneros do *Film Noir*

#### 4.6.1.1 – *Neo-noir*

O *neo-noir* desenvolveu-se durante a Guerra Fria (1947-1991). Esta tendência cinematográfica tinha como objetivo refletir o cinismo e a possibilidade de aniquilação nuclear que se sentia na época e introduziu inovações nunca antes vistas nos filmes *noir* clássicos, com a violência a tornar-se um tema mais forte e mais expressivo do que nos filmes anteriores (Conard, 2008).

Embora em alguns casos seja difícil determinar a fronteira entre os filmes *neo-noir* do início dos anos 1960, como *Blast of Silence* (1961) e *Cape Fear* (1962) e os últimos

---

<sup>129</sup> Tradução: “Eu não faço nenhum esforço consciente para ser “duro”, *hard-boiled*, ou sombrio, ou qualquer uma dessas coisas que costumo ser apelidado. Apenas tento escrever como o personagem escreveria, e nunca esqueço que o homem comum, dos campos, das ruas, dos bares, dos escritórios e até das sarjetas de seu país, adquiriu uma vivacidade de fala que vai além qualquer coisa que eu pudesse inventar, e que se continuar próximo dessa herança, desse *logos* (ou fundamento) do interior americano, atingirei o máximo de eficácia com muito pouco esforço.” (Cain, 1936).

*noir* clássicos do final dos anos 1950, surgiram neste período novas e distintas tendências a nível cinematográfico, em exemplos como, *The Manchurian Candidate* (1962, John Frankenheimer), *Shock Corridor* (1962, de Samuel Fuller) e *Brainstorm* (1965, realizado pelo ator veterano do *film noir*, William Conrad), e que são filmes que abordam o mesmo tema: desapropriação mental, dentro do estilo e características derivadas do *film noir* clássico. Em *The Manchurian Candidate*, é examinada a situação dos prisioneiros de guerra americanos durante a Guerra da Coreia e os incidentes que aí aconteceram, tal como ocorreu com os acontecimentos do pós-guerra que funcionaram como inspiração para um outro subgénero, o “*Film noir* da Guerra Fria”.

Numa outra tendência completamente diferente, outros filmes começaram a reconhecer as convenções do *noir* clássico como arquétipos históricos que podiam ser revividos ou reinventados. Estes esforços e reconhecimento tipificaram o que mais tarde veio a ser conhecido como *neo-noir* (Conard, 2008). Temas como a angústia, absurdo, medo e morte foram fundamentais para a filosofia existencialista que se espalhou pela Europa e chegou aos Estados Unidos da América na sequência da Segunda Guerra Mundial. Muitos dos realizadores *noir* que influenciaram este movimento, como Billy Wilder, Otto Preminger e Fritz Lang, conseguiram convencer os estúdios a produzir dramas de grande carga emocional, centrados na psicologia instável dos personagens e sempre misturados com o elemento de crime (Silver, Ursini & Duncan, 2012a).

Alguns dos filmes são meditações sobre a angústia, tais como em *The Asphalt Jungle* (John Huston, 1950) ou *The Killing* (Stanley Kubrick, 1956), que apresentam roubos descritos através da narração, assaltos ou fraudes criminais que resultam na aquisição de quantias avultadas de dinheiro (Silver, Ursini, Duncan & Muller, 2017:553-555). Outros fornecem a anatomia das “figuras-sombras” do submundo *noir*: os assassinos e vigaristas, inadaptados e estranhos, *femmes fatales*, polícias e políticos corruptos e os detetives que os perseguem.

A partir de vários filmes *noir* mais tardios, em particular, *Kiss Me Deadly* (1955), a indústria cinematográfica estava profundamente consciente da sua conceção pós-clássica e estes filmes chamaram a atenção e foram assinalados pela crítica norte-americana da época, precisamente por essas diferenças (Silver, Ursini, Duncan & Muller, 2017:539).

Na Europa, o primeiro filme a trabalhar abertamente este ângulo foi *À Bout de Soufflé* (1960), do realizador francês Jean-Luc Godard (1930-2022), que com a influência dos

personagens dos filmes de crime protagonizados pelo ator Humphrey Bogart, criou um novo estilo arrojado (Mandelbaum, 2008:18). Outro dos filmes de Godard que melhor pode ser associado a essa reinvenção crítica do *noir* clássico é *Alphaville* (1965)<sup>130</sup>, que combina ficção científica distópica com o *film noir*, mas que na realidade é uma paródia (política) ao género do filme de detetives do *noir*.

Nos Estados Unidos, Arthur Penn (1922-2010) (que se inspirou em *Tirez sur le pianiste* (1960) de Truffaut e outros filmes da *Nouvelle Vague* francesa), John Boorman (1933-) e Alan J. Pakula (1928-1998) realizaram filmes que conscientemente se relacionavam com os filmes *noir* originais.

Na década de 1960, os realizadores norte-americanos estavam cada vez mais preocupados em “criar algo único e espetacular” e segundo R. Barton Palmer (1994), uma das ‘vítimas’ desta nova atitude foi o *film noir*. Mas mesmo assim, o gosto popular pela narrativa *noir* nunca desapareceu desde que surgiu nos anos 1940.

As megaproduções e os *blockbusters* de Hollywood que alcançaram o seu apogeu nos anos 1970, como a saga de *Star Wars* (1977), acompanhada com campanhas de *marketing* massivas, remeteram o *film noir* quase para último plano. Mas mesmo assim, o *film noir* clássico, um género e um movimento cinematográfico relativamente modesto que durou pouco mais de quinze anos, conseguiu tornar-se num estilo verdadeiramente americano, deixando um extraordinário legado (Silver & Ward, 1992), que pode ser encontrado não só nas produções *neo-noir*, como também na ficção televisiva da atualidade.

Em 1973, o realizador Robert Altman, rompeu com a devoção ao *noir* com *The Long Goodbye*, baseado no livro de Raymond Chandler. O filme mostra um dos personagens mais conhecidos do universo *noir*, mas agora, com uma faceta iconoclasta: Philip Marlowe, o protótipo do detetive *hardboiled*, é interpretado por Elliot Gould, como um desajustado infeliz, que está quase sempre, comicamente, fora de sintonia com os costumes e a moral contemporânea (Conard, 2008). Enquanto a subversão do *mythos* do *film noir* por Altman foi tão irreverente que indignou alguns críticos contemporâneos, na mesma altura, *Play It Again, Sam* (1972) de Woody Allen (1935-) foi recebido carinhosamente pelo público e pela crítica, devido à sua homenagem idólatra ao clássico *noir*.

---

<sup>130</sup> Muitos dos elementos da literatura *pulp* e das histórias de detetives clássicas de Hollywood estão presentes, como a violência brutal, *femme fatales* e um solitário herói amoral. Existe ainda a presença de uma mulher em perigo, e a sucessão aparentemente interminável de bandidos que perseguem e agridem o herói, dificultando a sua ação. Além disso, a maior parte do filme decorre durante a noite. Godard une os componentes da ficção de mistério com elementos futuristas distópicos. Em *Alphaville* a ciência e a razão são colocadas acima de outros valores, enquanto o sexo e as drogas são usados para apaziguar as preocupações dos habitantes daquela cidade; os dicionários são constantemente reescritos e substituídos, pois as palavras são consideradas proibidas pelas autoridades e os criminosos são condenados à morte com surreais execuções públicas, por crimes imperdoáveis como expressar emoções (Wyatt, 2019).

Um dos mais aclamados dos *neo-noir* desta época foi o filme *Chinatown* (1974) (fig. 7) de Roman Polanski (1933-), escrito por Robert Towne (1934-). A ação passa-se nos anos 1930 em Los Angeles, uma localização muito familiar dos filmes *noir* clássicos, o que faz com que a associação desta cidade à perda da inocência de um dos personagens da história se torne ainda mais cruel e seja uma premeditação do seu fim trágico (Baker, 2014:74). Enquanto Polanski e Towne elevaram o *noir* para um apogeu negro ao retratar os anos 1930, o realizador Martin Scorsese (1942-) e o argumentista Paul Schrader (1946-) fizeram com que a atitude *noir* colidisse com a atualidade social e política dos anos 1970 na América, com *Taxi Driver* (1976) (fig. 8), o inquietante e violento filme de Scorsese é um dos melhores exemplos de uma cinematografia de anti-heróis daquele período, de trauma do Vietname e da crise política e económica. O personagem representa o desajuste moral e emocional, a solidão e alienação dessa geração e a sua ação pretende ter um efeito redentor (um anjo vingador) sobre uma sociedade que abandonou os seus cidadãos, especialmente os que retornaram da guerra e não encontraram verdadeiramente o seu lugar (Baker, 2014:78).

Em 1978, Walter Hill (1942-) escreveu e realizou *The Driver*, um filme de perseguição. Hill foi uma figura de destaque nos *neo-noir* da década de 1970 e 1980: escreveu o guião para o filme *The Getaway* (1972)<sup>131</sup> de Sam Peckinpah (1925-1984) – adaptado de um romance do mestre da ficção *pulp*, Jim Thompson (1906-1967) –, realizou o filme *Johnny Handsome*,



Fig. 7 – Cena do filme *Chinatown* (1974)



Fig. 8 – Cena do filme *Taxi Driver* (1976)

<sup>131</sup> O filme teve um remake com o mesmo nome, em 1994, realizado por Roger Donaldson (1945-) e protagonizado por Alec Baldwin, Kim Basinger e Michael Madsen.

de 1989, com Mickey Rourke e Morgan Freeman como protagonistas e ainda adaptou mais dois filmes de detetives privados: o guião original para *Hickey & Boggs* (1972) e uma adaptação de um romance de Ross Macdonald (1915-1983) – considerado como o descendente literário de Hammett e Chandler –, com *The Drowning Pool* (1975).

Muitos dos filmes *noir* dos anos 1970 mais valorizados, foram adaptações e *remakes* dos clássicos; nestes casos, o termo "neo", era utilizado por predefinição. Alguns exemplos são *Thieves Like Us* (1973), realizado por Robert Altman, um *remake* do filme *They Live by Night* (1948) de Nicholas Ray e *Murder, My Sweet* (1944), o conto de Chandler, refeito como *Farewell, My Lovely* (1975), com Robert Mitchum na sua última e notável interpretação de um *film noir*.

As séries de detetives, que prevaleceram na televisão americana durante este período, atualizaram a tradição *hardboiled* de maneiras diferentes, mas foi *Kolchak: The Night Stalker* (1974–1975) o programa que mais evocou o *film noir*, misturando-o com terror e um humor ao estilo de *The Long Goodbye*. A série apresentava um repórter do jornal de Chicago que investigava estranhos acontecimentos que eram, normalmente, sobrenaturais.<sup>132</sup> O virar da década trouxe o filme a preto-e-branco de Scorsese, *Raging Bull*<sup>133</sup> (coescrito por Schrader) que é classificado como um dos mais notáveis filmes americanos da década de 1980 (Conard, 2008:4). Este *biopic*<sup>134</sup> conta a história de autodestruição moral de um pugilista que lembra tanto, tematicamente e visualmente, dramas *noir* tais como *Body and Soul* (1947) e *Champion* (1949).

*Body Heat*,<sup>135</sup> filme de 1981, escrito e realizado por Lawrence Kasdan (1949-), invocou um conjunto diferente de elementos do *film noir* clássico, no ambiente quente e húmido da Flórida, carregado também, de uma grande carga erótica (Baker, 2014:82). O seu sucesso confirmou a viabilidade comercial do *neo-noir*, num período em que os grandes estúdios de Hollywood se tornaram cada vez mais avessos a correr riscos. O domínio do *neo-noir* tornou-se nesta altura evidente com filmes como *Black Widow* (1987), *Shattered* (1991), e *Final Analysis* (1992). Mas poucos *neo-noir* tiveram tanto sucesso comercial ou atualizaram a tradição do duplo sentido *noir*, como em *Basic Instinct* (1992),

---

<sup>132</sup> Esta série é um sub-género do *film noir* ou *neo-noir*, o *Supernatural Noir* (também conhecido como *Occult Detective Fiction*), onde se combinam elementos da ficção policial com os da ficção de terror sobrenatural. Ao contrário do detetive tradicional, o detetive "sobrenatural" é contratado para casos que envolvem fantasmas, maldições e outros elementos sobrenaturais.

<sup>133</sup> Reconhecido pelo American Film Institute, como uma obra-prima cinematográfica.

<sup>134</sup> O *biopic* (ou filme biográfico) é um tipo de filme que dramatiza a vida de uma pessoa não ficcional ou baseadas na história – e normalmente é utilizado o nome real da personagem central. (Davis, 2021).

<sup>135</sup> *Body Heat* (1981) de (Lawrence Kasdan) é uma peça essencial do *neo-noir* da década de 1980. A ação do filme decorre numa onda de calor na Flórida, e segue a história de Ned (William Hurt), um advogado desprezível, que conhece uma deslumbrante mulher casada, Matty (Kathleen Turner). Tal como o típico *film noir* clássico, o que começou como um caso amoroso, transforma-se numa conspiração para assassinar o marido rico. Este é um filme *neo-noir* que podia facilmente ser um *film noir* clássico feito na década de 1940 ou 1950, pois segue todos os clichés e características do género (uma *femme fatale* que atrai um homem imoral para o seu destino fatal). O filme na época surpreendeu o público pelas suas cenas de sexo – algo que foi sempre implícito nos filmes *noir* clássicos – e embora tenha sido bastante controverso, foi lentamente aceite como um clássico e um grande exemplo de *film noir* contemporâneo.

realizado por Paul Verhoeven (1938-) e escrito por Joe Eszterhas (1944-). O filme também demonstra como a paleta policromática do *neo-noir* consegue reproduzir os efeitos expressionistas do *noir* clássico a preto-e-branco. *Poison Ivy* (1992) utiliza dispositivos semelhantes a *Basic Instinct*, incluindo uma sedutora e obscura *femme fatale* com segundas intenções. Também os filmes protagonizados por Linda Fiorentino (considerada como a *femme fatale* daquele período), nomeadamente, *The Last Seduction* de John Dahl (1994) e *Jade* (1995) de William Friedkin, apresentam essas características.

Entre os autores de grande orçamento, Michael Mann (1943-) trabalhou frequentemente com um estilo de *neo-noir*, com filmes como *Thief* (1981) e *Heat* (1995) e as séries *Miami Vice* (1984–1989) e *Crime Story* (1986–1988). Mann criou uma tensão própria de *neo-noir*, mas revitalizando o género, no qual os temas clássicos são repensados num ambiente contemporâneo com estilos visuais atualizados e com uma banda sonora modernizada, baseada no rock e no hip-hop.

Tal como em *Chinatown*, *LA Confidential* (1997) de Curtis Hanson (1945-2016), baseado no romance de James Ellroy (1948), demonstrou uma tendência oposta, o *film noir* deliberadamente retro, com uma história de polícias corruptos e de *femme fatales*, que parece retirada diretamente de um filme de 1953, o ano retratado naquela ficção (Baker, 2014:94).

David Fincher (1962-) seguiu o seu imenso sucesso *neo-noir Seven* (1995) com um filme que se desenvolveu como um favorito de culto, *Fight Club* (1999), uma mistura *sui generis* de estética *noir*, comédia perversa, conteúdo especulativo e intenção satírica.

Com orçamentos mais modestos, os irmãos Joel (1954-) e Ethan Coen (1957-) criaram uma extensão de obras cinematográficas influenciadas pelo *film noir* clássico, com filmes como *Blood Simple* (1984)<sup>136</sup> e *Fargo* (1996), considerados como obras notáveis do *neo-noir*. Os Coen cruzaram o *noir* com outros géneros, tal como o fizeram mais tarde no drama de *gangsters*, *Miller's Crossing* (1990) – baseado vagamente nos romances de Dashiell Hammett *Red Harvest* e *The Glass Key* – ou na comédia *The Big Lebowski* (1998), uma homenagem a Chandler e à versão de Altman de *The Long Goodbye* (Brew, 2019:121). O trabalho característico de David Lynch (1946-) combina o cinema *noir* com situações

---

<sup>136</sup> Em *Blood Simple*, tal como o crítico Roger Ebert (1942-2013) refere "cada detalhe individual parece fazer sentido e cada escolha individual parece lógica, mas as escolhas e os detalhes formam um labirinto desconcertante." O poder de *Blood Simple*, mesmo trinta e seis anos depois permanece inalterado: é um dos melhores filmes *noir* contemporâneos, uma história "suja" de pessoas desprezíveis aprisionadas numa rede de traição. Ao usar clichés de outros géneros – como o morto que não morre –, os irmãos Coen elevaram o *film noir* a um nível totalmente novo, conseguido ser originais, ao levar uma convenção de cinema para outro género. *Blood Simple* foi feito com um orçamento limitado, tal como a maioria dos filmes *noir* clássicos, mas como a maioria dos bons filmes parece ter tido todo o dinheiro de que realmente precisava. As performances principais são marcantes, com Dan Hedaya ao interpretar o proprietário desleixado de um bar pouco aprazível, que contrata um detetive privado para matar a sua esposa e o seu amante – um envolvimento típico de *film noir*. A esposa (Frances McDormand [1957-]) tem um caso com um dos *bartenders* (John Getz [1946-]). O detetive é interpretado por M. Emmet Walsh (1935-), que leva o dinheiro do dono do bar e mata-o. A narrativa torna-se mais complexa quando parece existir mais um cadáver do que o necessário, uma pessoa que está viva e deveria estar morta. Não há aspetos psicológicos mais subtis no filme e todos os atos são inspirados diretamente pelo ato anterior, e o motivo é sempre o mesmo: autopreservação, baseada na culpa e na paranoia. *Blood Simple* pode parecer ser uma comédia negra e considerado como "both an exacting pastiche and a gross exaggeration of classic noir" (Silver & Ward, 1992:419) porém, não é uma paródia do *film noir*, mas sim um *film noir* que funciona como *suspense* e que pode ser exagerado ao mesmo tempo. *Blood Simple* é assim um ótimo exemplo da evolução do cinema *noir* clássico.

inesperadas, bizarras, conduzidas por personagens perturbados, como o criminoso sociopata interpretado por Dennis Hopper (1936-2010) em *Blue Velvet* (1986) ou o protagonista delirante de *Lost Highway* (1997)(Conard, 2008:86). O ciclo de *Twin Peaks*, – tanto a série de TV (1990-1991), como o filme, *Fire Walk with Me* (1992) – utiliza a mesma estratégia narrativa, colocando um enredo policial no meio de uma sucessão de situações bizarras. David Cronenberg (1943) também misturou surrealismo e *noir* em *Naked Lunch* (1991), inspirado no romance de William S. Burroughs (1914-1997). Mas nenhum realizador americano é capaz de refletir melhor as características do género *noir* dos filmes de série B do que Quentin Tarantino (1963-). Nos seus trabalhos (apropriações, por vezes paródicas do género) incluem-se os *neo-noir* *Reservoir Dogs* (1992) e *Pulp Fiction* (1994)(fig.9) que exibem uma sensibilidade implacavelmente autorreflexiva, semelhante ao trabalho dos realizadores da *Nouvelle Vague* ou aos irmãos Coen (Conard, 2008:155).

Outras obras desta época (décadas de 1980 e 1990) são facilmente identificáveis como *neo-noir*, tais como os filmes de John Dahl (1956-), *Kill Me Again* (1989), *Red Rock West* (1992), *The Last Seduction* (1993), *To Die For* (1995), e *A Perfect Murder* (1998); as adaptações de romances de Jim Thompson (1906-1967) como *The Kill-Off* (1989), *After Dark, My Sweet* (1990) ou *The Grifters* (1990) – que baseado foi nas histórias *hardboiled* da década de 1950, mas com a ação a decorrer nos anos 90 do século XX, envolve o triângulo arquetípico do anti-herói, a amante/*femme fatale* e a figura de autoridade que os tenta separar. O amante é Roy Dil-



Fig. 9 – Cena do filme *Pulp Fiction* (1994)

lon (John Cusack), um vigarista de pouco sucesso que planeia principalmente pequenos golpes; a *femme fatale* é Myra Langtry (Annette Bening), que parece ser jovem e sedutora, mas é mais velha do que aparenta e mais perigosa do que Roy imagina. E, por fim, a figura de autoridade é a mãe de Roy, Lily (Anjelica Huston), vigarista desde muito jovem que considera todas as pessoas uma potencial vítima para os seus esquemas, incluindo o seu próprio filho. Roy vê-se, assim, a dividir a sua lealdade entre a sua mãe e a nova namorada, acabando por ser influenciado por ambas as mulheres, vigaristas de alto risco, com planos para grandes golpes.

Outras adaptações das obras de outros grandes escritores de ficção *noir*: *The Hot Spot* (1990), *Hell Hath No Fury*, por Charles Williams (1886-1945); *Miami Blues* (1990), a partir do romance de Charles Willeford (1919-1988); e *Out of Sight* (1998), adaptado do romance de Elmore Leonard (1925-2013), realizado por Steven Soderbergh (1963-), em que a narrativa gira em torno do ladrão de bancos, Jack Foley (George Clooney) que foge da prisão e rapta a delegada federal, Karen Sisco (Jennifer Lopez), acabando por se sentirem atraídos um pelo outro. Para além do clima instalado no filme, os diálogos estão ao nível da grande tradição clássica do *noir* – sendo este um filme policial que, para além do crime em si, tem como foco principal a maneira como as pessoas falam, mentem e se envolvem em problemas. Existe também um paralelismo entre Jennifer Lopez e George Clooney, com o tipo de atuação mais espontânea nas suas cenas que relembra dois grandes atores do *noir* clássico, Humphrey Bogart e Lauren Bacall (Ebert, 1998).

A partir de 2000, o estilo tradicional do *noir* voltou a ser referenciado no filme *The Man Who Wasn't There* (2001) dos irmãos Coen – um crime melodramático a preto e branco que retrata o ano de 1949 e que inclui cenas semelhantes retirada do clássico *noir*, *Out of the Past* (1947) de Jacques Tourneur (1904-1977) (Conard, 2008:177).

*Mulholland Drive* (2001) de Lynch, que continua o estilo surrealizante que caracteriza a obra deste cineasta, torna o ambiente *noir* clássico de Los Angeles, no local *noir* infetado com um puzzle psicológico (Conard, 2008:177). *Following* (1998) de Christopher Nolan (1970-), foi uma outra homenagem explícita ao cinema *noir* clássico; durante a primeira década do novo século, Nolan foi um dos principais realizadores de Hollywood do *neo-noir* com filmes como o aclamado *Memento* (2000)(fig. 10) e o *remake* de *Insomnia* (2002).

*The Pledge* (2001) de Sean Penn (1960-), embora seja adaptado de um romance autorreflexivo de Friedrich Dürrenmatt (1921-1990), joga diretamente com um *film noir* com efeitos devastadores, devido à temática e desfecho do filme em que o personagem principal, o

xerife reformado Jerry Black (protagonizado por Jack Nicholson), que prometeu encontrar o assassino da filha de uma jovem mãe, após todos os seus esforços, acaba sozinho, desanimado, sem dinheiro e com problemas com o álcool, sem nunca conseguir apanhar o criminoso (e sem saber que afinal o assassino já tinha morrido há algum tempo).

O argumentista David Ayer (1968-) atualizou o tema clássico *noir* do polícia corrupto, tipificado em *Shield for Murder* (1954) e *Rogue Cop* (1954), nos seus argumentos de *Training Day* (2001) e ao adaptar uma história de James Ellroy, *Dark Blue* (2002); mais tarde, escreveu e realizou o seu filme mais característico do género, *Harsh* (2006).

*Collateral* (2004) de Michael Mann apresenta Tom Cruise (1962-) como um assassino na linha de *Le Samourai* (1967) de Jean-Pierre Melville (1917-1973). Por sua vez, os tormentos expostos no filme *The Machinist* (2004), realizado por Brad Anderson (1964), evocam tanto *Fight Club*, como *Memento* (Conard, 2008:35). Em 2005, *Kiss Kiss Bang Bang*, realizado por Shane Black (1961-), baseou parte do seu guião cinematográfico num romance policial de Brett Halliday (1904-1977), que publicou as suas primeiras histórias na década de 1920.

Com filmes ultraviolentos, como *Sympathy for Mr. Vengeance* (2002) e *Thirst* (2009), Park Chan-wook (1963-) tornou-se no realizador mais proeminente fora dos Estados Unidos a trabalhar regularmente com temas *noir*.

Outro dos *neo-noir* de maior sucesso comercial dos anos 2000 foi *Sin City* (2005) – tendo uma continuação em 2014 com *Sin City: A Dame to Kill For* (fig. 11) –,



Fig. 10 – Cena do filme *Memento* (2000)



Fig.11 – Cena do filme *Sin City: A Dame to Kill For* (2014).

realizado por Robert Rodriguez (1968-), extravagantemente estilizado com altos contrastes de preto e branco e com pequenos e raros apontamentos de cor, sendo baseado numa série de livros de banda desenhada criada por Frank Miller (1967) [creditado como corealizador do filme], que foram abertamente influenciados pelas obras de Spillane e outros autores de ficção *pulp* e de mistério (Conard, 2008:2). Outra adaptação de banda desenhada onde se pode verificar este estilo e elementos similares é o *The Spirit* (2008). Este filme é uma adaptação da história com mesmo nome, originalmente criada por Will Eisner (1917-2005). Da mesma forma, outras novelas gráficas forneceram a base para *Road to Perdition* (2002), realizado por Sam Mendes (1965-), e *A History of Violence* (2005) de David Cronenberg.

Robert Arnett (2006) afirma que "o *neo-noir* tornou-se em algo tão flexível, diverso como um género ou movimento, que qualquer filme com detetives ou crimes pode ser qualificado como tal.". Por causa desta ambivalência, pode-se afirmar que o *neo-noir* pode ser interpretado de modo muito flexível, na imagética contemporânea.

#### 4.6.1.2 –*Tech-noir*

O *tech-noir*, também denominado como *future noir* ou *noir* de ficção científica, é um género cinematográfico híbrido que combina elementos do *film noir* com ficção científica (Meehan, 2008). Os filmes mais relevantes e exemplares desta associação são *Alien* (1979), *Blade Runner* (1982)(fig.12) ambos de Ridley Scott (1937-), *The Terminator* (1984)(fig.13) de James Cameron (1954-), *Total Recall* (1990) de Paul Verhoven (1938-) e *Strange Days* (1995) de Kathryn Bigelow (1951-). O termo tor-



Fig. 12 – Cena do filme *Blade Runner* (1982)



Fig. 13 – Cena do filme *The Terminator* (1984)

nou-se popularmente conhecido com o filme *The Terminator*, onde *tech-noir* é utilizado como um nome de um clube noturno; este filme também transmite e evoca associações, tanto ao *film noir* como à ficção científica futurista. Nestes filmes é possível encontrar ainda uma personagem-tipo muito frequente do *film noir*: o detetive privado. Tal como Jamaluddin Aziz (2005:242) também refere "a sombra de Philip Marlowe perdura noutros filmes *tech-noir* como *Twelve Monkeys* (1995), *Dark City* (1998) e *Minority Report* (2002)."

Na era pós-clássica do *film noir*, surgiram então novas tendências em que se cruzavam o *film noir* com outros estilos e géneros. Com a ficção científica, realizadores como Jean-Luc Godard (1930-2022), Richard Fleischer (1916-2006), Ridley Scott, Terry Gilliam (1940-) ou Lamont Johnson (1922-2010) exploraram esta combinação ao utilizaram em algumas cenas dos seus filmes, referências do *film noir* clássico. Em *Alphaville* (1965) de Godard, Lemmy Caution<sup>137</sup> é o nome da escola de detetives privados da cidade do amanhã, e para além disso, existem referências ao *noir* clássico, desde os diálogos, aos comportamentos estereotipados e algumas referências visuais incorporadas nas cenas (Mandelbaum, 2008:26). *The Groundstar Conspiracy* (1972) centra-se na história de um investigador implacável amnésico chamado Welles.<sup>138</sup> *Soylent Green* (1973), retrata um futuro próximo num mundo distópico com um enredo evidentemente *noir*, sendo o filme protagonizado por Charlton Heston [1923-2008] (que foi o protagonista do *film noir* de Orson Welles, *Touch of Evil* [1958]), e inclui também outras caras conhecidas do *film noir* clássico, entre as quais Joseph Cotten (1905-1994), Edward G. Robinson (1893-1973) e Whit Bissell (1909-1996). *Soylent Green* foi realizado por Richard Fleischer, que duas décadas antes tinha produzido vários filmes *noir*, incluindo *Armored Car Robbery* (1950) e *The Narrow Margin* (1952).

A perspetiva cínica do *film noir* clássico teve um efeito formativo sobre o género *cyberpunk* de ficção científica que surgiu no início dos anos 1980, onde narrativas são desenvolvidas num mundo com grandes avanços tecnológicos e científicos, como a inteligência artificial e a cibernética, associados a um grau de colapso ou mudança radical na ordem social. *Blade Runner* (1982) foi o filme mais influente do género, que presta uma homenagem evocativa ao *film noir* clássico.<sup>139</sup> Ridley Scott, posteriormente voltou a realizar outro melodrama de crime *noir*, mais convencional, *Someone to Watch Over*

---

<sup>137</sup> Lemmy Caution, interpretado por Eddie Constantine, ator de origem americano e que em França ficou conhecido por uma série de filmes de classe B, é um agente do FBI e, em histórias posteriores, um detetive privado, criado pelo escritor britânico Peter Cheyney na década de 1930.

<sup>138</sup> Referência e homenagem a Orson Welles.

<sup>139</sup> Segundo Nathan (2020), "*Blade Runner* was literally built on the skeleton of film noir. *The Maltese Falcon* (1941) and *The Big Sleep* (1946) had shot here. The ghost of Humphrey Bogart looked on from the shadows." (Nathan, 2020: 54-55).

*Me* (1987). *Blade Runner*, teve continuidade em 2017 com o filme *Blade Runner 2049*, realizado por Denis Villeneuve (1967-), numa história que continua a atualizar e a homenagear o *film noir* clássico<sup>140</sup> (Nathan, 2020:46-63). Outro exemplo distinto é o filme *Alien 3* (1992) de David Fincher, que evoca o clássico filme de prisão *noir*, *Brute Force* (1947) de Jules Dassin. Em *Gattaca* (1997), de Andrew Niccol (1964-), o protagonista é o alvo de investigação e o filme apresenta referências ao *noir*, com um cenário influenciado por *Brave New World*.<sup>141</sup> *Thirteenth Floor* (1999), tal como *Blade Runner*, é uma homenagem explícita ao *film noir* clássico, que neste caso envolve especulações sobre a realidade virtual. *The Animatrix* (2003), baseado na trilogia *Matrix*, contém um pequeno filme *animé* no estilo *noir* clássico, intitulado "*A Detective Story*", que tem lugar dentro da história da trilogia. Os géneros ficção científica, *film noir* e animação, voltam a reunir-se nos filmes japoneses *Ghost in the Shell* (1995) e *Ghost in the Shell 2: Innocence* (2004), ambos realizados por Mamoru Oshii (1951-). Ainda pertencentes às séries e filmes *animé* surgiram outros exemplos filmicos que misturam temas *noir* com ficção científica, nos quais se incluem *Cowboy Bebop* (1998), *The Big O* (1999), e *Noir* (2001). Mais recentemente, o filme *Ex Machina* (2015) de Alex Garland (1970-), recria o mito de Frankenstein com referências ao género. A *femme fatale*, Ava, uma androide senciente incorpora todos os elementos de filme *noir* clássico por ser "onírica, estranha, erótica, ambivalente e cruel",<sup>142</sup> que por sua vez, manipula um desconhecido (a personagem vítima de toda a narrativa) para executar um crime contra o seu criador.

#### 4.6.1.3 – *Nordic Noir*

Este subgénero, também conhecido por *noir* nórdico, *noir* escandinavo ou crime de ficção escandinavo, define a ficção criminal escrita na Escandinávia (Noruega, Suécia e Dinamarca) e inclui certas características comuns: tem geralmente um estilo realista, um humor negro e é moralmente complexo. O *nordic noir* tem orçamentos mais consideráveis (Forshaw, 2013) e é mais popular do que a ficção e géneros semelhantes produzidos na Grã-Bretanha ou nos Estados Unidos.

A linguagem, as personagens (e os heróis) e os cenários são as três características principais na configuração deste género, que apresenta uma escrita mais direta, sem o uso de grandes metáforas. As histórias refletem frequentemente o subgénero dos processos

---

<sup>140</sup> Os filmes tiveram a nível visual uma forte influência do filme Expressionista Alemão, *Metropolis* (1927) de Fritz Lang e o realizador Ridley Scott inspirou-se ainda na pintura "Nighthawks" de Edward Hopper para criar o ambiente de *Blade Runner* (Nathan, 2020:55).

<sup>141</sup> Também conhecido por *Admirável Mundo Novo*, um livro de ficção científica sobre um mundo distópico escrito por Aldous Huxley em 1932.

<sup>142</sup> Uma das definições utilizada para descrever o *film noir*. – (Borde & Chaumeton, 2002:2).

policiais, centram-se na monotonia e no trabalho diário da polícia, embora nem sempre envolvendo a investigação simultânea de vários crimes. Entre os exemplos mais notórios, incluem-se *The Girl with the Dragon Tattoo* (2008-2009) e as respectivas sequelas de Stieg Larsson (1954-2004), ou a série policial *Kurt Wallander* (1991-2013) de Henning Mankell (1948-2015).

Pode-se atribuir o sucesso do género ao seu estilo distinto e atraente "realista, simples e preciso... e despojado de palavras desnecessárias" (Burstein, Keijzer & Holmberg, 2011:109). Os protagonistas são tipificados por detetives desgastados, complexos, pragmáticos, e por vezes distantes das características de um herói mais clássico. As obras também devem a sua influência ao sistema político da Escandinávia, onde a aparente igualdade, a justiça social e o liberalismo do modelo nórdico são a base ou a justificação para o encobrimento de segredos obscuros e ódios ocultos. A trilogia *Millennium* de Stieg Larsson, por exemplo, lida com a misoginia e a violência sexual, enquanto *Faceless Killers* de Henning Mankell centra-se nas falhas do multiculturalismo.<sup>143</sup>

#### 4.6.2 – Séries de televisão inspiradas pelo *film noir*

A televisão, ainda é, sem dúvida, um dos meios de comunicação com maior impacto na cultura popular. Com as grandes audiências, tornou-se o meio indispensável de difusão da maior parte dos conteúdos audiovisuais e em relação aos diferentes géneros cinematográficos, é um meio privilegiado para apresentar não só, os exemplos clássicos do *noir*, mas também as novas formas de reatualização dessa cinematografia.

A denominada *TV noir* é, histórica e conceptualmente associada ao *film noir* e tem sido há muito, alvo de discussão (Sanders, 2008:1-5). Várias controvérsias em relação à definição do *film noir* foram consideradas durante décadas como discussões académicas e, o conceito de *TV noir* herdou algumas das marcas dessa discussão sobre o que é ou não o *film noir*. Mas a televisão, ao contrário do cinema *noir* clássico, não se constitui como um período ou movimento preciso, nem representa uma tendência televisiva como a *reality TV*. Em vez disso, representa uma adaptação em permanente mudança, com uma extensão de temas e estilos de filmes que antecederam e influenciaram a televisão *noir*, atualizados pelas inovações tecnológicas dos meios de produção (Sanders, 2008). As múltiplas associações com processos policiais, crimes dramáticos, thrillers psicológicos,

---

<sup>143</sup> Autores como Henning Mankell, Mari Jungstedt, Kjell Eriksson, Kerstin Ekman, Håkan Nesser, Åke Edwardson, Helene Tursten, Maj Sjöwall e Per Wahlöö, Åsa Larsson, Liza Marklund, Stieg Larsson, Leif GW Persson, Camilla Läckberg, Robert Karjel, Karin Alvtgen (suecos), Pernille Rygg, Anne Holt, Karin Fossum, Jo Nesbø, Hans Olav Lahlum, Gunnar Staalesen (noruegueses) e Jussi Adler-Olsen, Michael Larsen, Leif Davidsen e Peter Høeg (dinamarqueses) contribuíram para a criação, o sucesso e a permanência do género.

espionagem e séries de intrigas internacionais e programas de ficção científica evitam assim, que essa experiência televisiva se reduza a uma simples definição do gênero.

A televisão *noir*, tal como o *film noir*, está repleta de ambiguidades, violência criminal, alienação e paranoia e não existe nenhuma definição simples sobre a sua natureza que faça justiça à complexidade das suas múltiplas dimensões. Este tipo de televisão corresponde a um estilo com temas muito problemáticos, muito marcados psicologicamente, onde surgem variações muito significativas de um programa *noir* para o outro. Por exemplo, *Secret Agent* (1964-1967) aponta para temas referentes à hipocrisia política e corrupção, enquanto em *The Fugitive* (1963-1967) esse já não é o caso, acompanhando-se o caso de um homem que é falsamente acusado de assassinar a própria mulher; noutro exemplo, o aspeto visual de *Miami Vice* (1984-1990) foi preparado para ser ajustado à época (anos 1980) e ao local onde foi filmado (Flórida do Sul) mas mantém uma narrativa que corresponde às necessidades do público, atualizando alguns personagens, modificando os ambientes, tornando-os mais exóticos, trazendo assim uma dinâmica diferente nas narrativas. Este género de séries<sup>144</sup> inclui-se na categoria do *Sunshine Noir*, e muito particularmente, foi *Miami Vice* que levou à televisão uma variedade de efeitos visuais deslumbrantes, uma produção cinematográfica valorizada, uma banda sonora cintilante, com uma sensibilidade *noir* que levou a crítica a denominar esta variação do género (Sanders & Skoble, 2008:11-12). A série mostrava Miami como uma cidade radiosa (*sunshine*) *noir* paradigmática, evocando imagens de homens sem gravata em *guayaberas* (camisas masculinas de verão) e hotéis Ocean Drive com uma decoração Déco em tons pastel. Depois de décadas a exhibir polícias em fatos desconfortáveis a conduzir carros medíocres e indistintos, eis que surge uma série inesperadamente satisfatória onde aparece o personagem principal Sonny Crockett em t-shirts e casacos de linho, ao volante do carro que mais tarde se tornou um ícone da TV *noir*, o Ferrari preto Daytona Spyder. *Miami Vice* mostrou a cidade de Miami dos meados dos anos 1980, as localizações tropicais, a arquitetura do Novo Urbanismo, a condução de automóveis pelas ruas da cidade ao estilo das corridas do Grand Prix, barcos de recreio e jogos de Jai alai. Mas Miami mostrava ser também um local onde a atividade criminal era realizada em grande escala, onde o perigo e o medo contrastavam com o cenário de belas paisagens.<sup>145</sup>

<sup>144</sup> Séries como *77 Sunset Strip* (retratando Los Angeles), *Hawaiian Eye* (Honolulu), *Surfside Six* (Miami Beach), and *Bourbon Street Beat* (New Orleans).

<sup>145</sup> Muitos episódios de *Miami Vice* expõem os motivos existenciais característicos encontrados nos filmes *noir*, incluindo anti-heróis alienados que forçosamente enfrentam o absurdo e a falta de sentido da vida. A paranoia está também presente, em grande medida, devido à necessidade dos dois personagens principais em manter as suas identidades sigilosas. No entanto, mesmo as tramas mais bizarras dos episódios mais paranoicos são por vezes dramatizadas de forma a incutir um realismo desconcertante. Paranoia e

Em séries como *Law & Order* (1990-2010) e *CSI* (2000-), as representações, usando muitas vezes o estilo de filmagem de câmara na mão (filmagem não fixa), revelam cidades agitadas pela criminalidade e pela corrupção, cujos elementos perturbadores e destrutivos nunca podem ser totalmente evitados. E em *CSI*, em particular, a narrativa *noir* está envolta num mistério ou crime que requer um detetive ou uma figura cujas ações consigam resolver a trama apresentada e assim assegurar a justiça. Nesse sentido, as diferenças de fotografia das diferentes localizações da série (Nova Iorque, Miami, Nova Orleães) são particularmente significativas para o ambiente dessas narrativas (Sanders, 2008:161-167).

Mais recentemente, a série *Why Women Kill* (2019-), na primeira temporada, acompanha a vida de três mulheres, durante três épocas diferentes (décadas de 1960, 1980 e nos dias atuais), e todas com um objetivo em mente: matar os seus maridos. A segunda temporada decorre no ano de 1949, em Los Angeles, na época de ouro de Hollywood, focando-se em duas personagens, Alma Fillcot (Allison Tolman) uma dona de casa solitária cujo propósito é juntar-se ao clube de jardinagem da cidade, cometendo alguns crimes até alcançar o seu objetivo; e Rita Castillo (protagonizada por Lana Parilla), uma *femme fatale* cujos vestidos glamorosos e penteado à Veronica Lake escondem o seu coração negro. A narrativa de Rita foi inspirada por histórias como *Double Indemnity*, em que com o seu amante combina roubar o dinheiro (e matar) o seu marido. É de destacar que na segunda temporada da série, todos os episódios foram títulos de filmes *noir* realizados nas décadas de 1940 e 1950.<sup>146</sup>

A maioria dos exemplos de *TV noir* refletem variações, modificações e inovações feitas por necessidade face às alterações culturais e ao meio televisivo em si. A transição do *film noir* para TV não é meramente uma extensão do *film noir* clássico para o pequeno ecrã; em alternativa, as séries de televisão *noir* estabelecem uma forma de autonomia da *TV noir* como uma forma de arte por direito próprio.

A extensa gama de programas *noir* na televisão assumem-se como contributos individualizados e pelas suas ideias sobre o *noir* e assim sendo, a imposição de uma única definição está fora de questão. No entanto, distintos elementos estilísticos e temáticos que caracterizam a *TV noir*, permitiram aos colaboradores descobrirem a utilidade em sali-

---

conspiração política podem também ser encontradas em episódios como "No Exit" e "Baseballs of Death," que parecem sugerir que a lei está sujeita ao poder dos cartéis de drogas da América do Sul, porque foi planeada desta maneira.

<sup>146</sup> O episódio 1 teve o título "Secret Beyond the Door" – do filme com o mesmo título de 1947 de Fritz Lang; o episódio 2 "The Woman in the Window" – Fritz Lang (1944); episódio 3 "Lady in the Lake" – Robert Montgomery (1947); episódio 4 "Scene of the Crime" – Roy Rowland (1949); episódio 5 "They Made Me a Killer" – William C. Thomas (1946); episódio 6 "Dangerous Intruder" – Vernon Keays (1945); episódio 7 "The Woman in Question" – Anthony Asquith (1950); episódio 8 "Murder, My Sweet" – Edward Dmytryk (1944); episódio 9 "The Unguarded Moment" – Harry Keller (1956) e episódio 10 "The Lady Confesses" – Sam Newfield (1950).

entá-los, e esses elementos do *film noir* estão bem presentes em determinadas séries. Por exemplo, os personagens do *film noir* encontram-se muitas vezes em crises provocadas por conflitos irresolutos do seu passado problemático e este elemento temático pode ser encontrado em filmes clássicos tais como *The Strange Love of Martha Ivers* (realizado por Lewis Milestone, 1946), *Out of the Past* (Jacques Tourneur, 1947) ou ainda, em *The Third Man* (Carol Reed, 1949).

Pode-se também argumentar que episódios-chave das séries *The Sopranos* (1999-2007), *Carnivàle* (2003-2005), e a já citada *Miami Vice* (1984-1990) ilustram de forma continuada alguns temas *noir*, tornando-os bons exemplos do que é a *TV Noir* e demonstrando como elementos e padrões estilísticos temáticos encontrados nos *film noir* se transformaram numa marca consistente de alguns géneros televisivos, o que proporciona uma indicação da valorização do género, desde há setenta anos, quando os primeiros filmes *noir* começaram a aparecer. Sem dúvida, todo este material do *film noir* é, segundo Sanders, “aufgehoben”<sup>147</sup>: foi preservado e transformado na *TV noir* mas nunca negado (Sanders, 2008:2-5). A perversidade dos temas *noir*, o estilo e o estado de espírito na televisão é um indicador de como o *film noir* conseguiu transcender a sua época e o seu tempo. Como os seus antecessores *noir*, a televisão *noir* é tensa e inquietante, e comunica algo substancialmente filosófico sobre nós e a condição da vida humana.

#### 4.6.3 – Animação: sátira e homenagem ao *Film Noir*

A animação, em particular, aquela apresentada em episódios de séries ou curtas-metragens, tem sido um dos meios que, continuamente, mais satiriza e homenageia a herança do *film noir*.

Estas animações surgiram no início da década de 1950 (sendo contemporâneas do *film noir* clássico) e continuam até hoje a utilizar os padrões clássicos do *film noir*.

Nestas animações, por norma, os personagens principais da série transformam-se no detetive privado da história que tem de investigar um caso, e a sátira surge pelo exagero dos cânones e clichés do *film noir* – de elementos visuais, como os altos contrastes de sombra e luz; a utilização de personagens-tipo, como o detetive, a *femme fatale* e o criminoso; e objetos como a arma e o cigarro (estes representados com mais frequência em filmes anteriores à década de 1960) (Vernet, 1993).

---

<sup>147</sup> Palavra alemã com vários significados aparentemente contraditórios, incluindo "eivar", "abolir", "cancelar" ou "suspender" ou "sublimar" utilizada pelo filósofo do século XIX, Hegel (1770-1831).

Tendo presente, que muitas destas animações são dirigidas a um público mais jovem ou até infantil, o objeto de investigação e as consequências são aligeiradas – a personagem do detective, pode por exemplo, estar a investigar um objeto relativamente comum, em alternativa a um crime ou a um objeto com outra relevância. A morte de personagens nunca é representada, embora possam surgir elementos de perigo (Bálint, 2014).

As seguintes séries de animação homenagearam o legado do *film noir*, dedicando-lhe por vezes, algum dos episódios: *Looney Tunes* (1930-1969)(fig.14&15)<sup>148</sup>, *Goofy Disney Shorts* (1939-2007)(fig.16)<sup>149</sup>, *Tom & Jerry* (1940-1967)<sup>150</sup>, *The Simpsons* (1989-)(fig.17)<sup>151</sup>, *Family Guy* (1999-)<sup>152</sup>, *Betty Boop's Hollywood Mystery* (1989)<sup>153</sup>, *Adventure Time* (2010-2018)(fig.18)<sup>154</sup> e *Mickey Mouse Disney Shorts* (2013-2019)(fig.19).<sup>155</sup>

Outro exemplo marcante de animação que homenageia este género cinematográfico é o filme de longa metragem *Who Framed Roger Rabbit?* (1988) (fig. 20) [com o título em português *Quem Tramou Roger Rabbit?*] de Robert Zemeckis (1951-), uma metanarrativa animada que mistura acção real e animação e é uma celebração do *film noir* com o cinema de animação, com uma série de elementos caracterizadores das cinematografias do *noir* – *thriller*, crime, investigação de detetive.

A narrativa do filme decorre no ano de 1947 em Hollywood, onde os *Toons* (bonecos animados) interagem com



Fig. 14 e 15 – Super Snooper (1952)



Fig. 16 – How to be a Detective (1952)

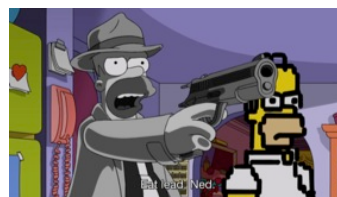


Fig. 17 – Treehouse of Horror XXXI (2020)



Fig. 18 – BMO Noire (2012)



Fig. 19 – Sock Burglar (2016)

<sup>148</sup> Episódio “The Super Snooper”, lançado em 1952 – a narrativa é uma paródia dos filmes de detetives, onde o protagonista é Daffy Duck, com o nome Duck Drake é um detetive privado e um “Private Eye, Ear, Nose, and Throat” que recebe um telefonema para investigar um assassinato numa casa luxuosa, onde suspeita que uma *femme fatale*, que vive nesse local, tenha cometido o crime.

<sup>149</sup> “How to be a Detective”, lançado em 1952 – O personagem principal é o Pateta (Goofy), um detetive contratado por uma mulher para resolver o mistério de um “Al” desaparecido; procura pistas na cidade, mas encontra constantemente o chefe da polícia que o avisa para deixar o caso, porém o detetive não desiste e acaba por descobrir que Al é na verdade o chefe da polícia que deveria casar-se nesse dia com a mulher que o contratou.

<sup>150</sup> Episódio “Blue Cat Blues”, de 1956.

<sup>151</sup> Episódio “Treehouse of Horror XXXI” (4 da temporada 32), lançado em 2020.

<sup>152</sup> Episódio “The Fatman Always Rings Twice” (9ª da temporada 20), lançado em 2021 – o nome do episódio é um trocadilho com o título do *film noir* clássico *The Postman Always Rings Twice* (1946), realizado por Tay Garnett.

<sup>153</sup> O nome do detetive da história é Sam Slade que alude ao detetive da literatura *hardboiled* e dos filmes *noir* clássicos, Sam Spade.

<sup>154</sup> “BMO Noire” – 7º episódio da temporada 4, lançado em 2012

<sup>155</sup> Episódio “Minnie Mouse – Sock Burglar”, de 2016.

o sistema de estúdio do cinema clássico de Hollywood. Conta a história do investigador particular Eddie Valiant (protagonizado por Bob Hoskins) que se envolve numa investigação e mistério que envolve Roger Rabbit, um *Toon* de lista A que é acusado de assassinato. Eddie Valiant (protagonizado por Bob Hoskins) é o arquétipo de um protagonista *noir* – um ex-polícia que se tornou um detetive particular. É um alcoólico com uma vida complicada, e com o clássico passado familiar trágico (o irmão morto em estranhas circunstâncias) que o faz ter um ressentimento com os *Toons*.

Jessica Rabbit (fig. 21) é a *femme fatale* da história, uma *toon* desenhada como a mulher ideal, com voz de Kathleen Turner (a *femme fatale* de *Body Heat*) e inspirada em algumas atrizes do período no *noir* clássico, como é o caso de Veronica Lake. Jessica parece estar no centro do maior mistério do filme, a morte de Marvin Acme, com motivos suspeitos.

Muitas narrativas dos filmes *noir* giram em torno de homens corruptos de negócios moralmente ilegais ligados à propriedade de terras, tal como acontece em *Chinatown* (1974), onde o mistério principal da narrativa começa com a compra de uma nova barragem que iria ocupar todo o Vale de San Fernando (um vale urbanizado de Los Angeles). O mesmo ocorre em *Who Framed Roger Rabbit?*, onde parte do enredo se centra no Juiz Doom (protagonizado por Christopher Lloyd) que quer comprar a cidade dos *toons*, a *Toon Town*, para a destruir e criar a primeira autoestrada da Califórnia.

Em *Who Framed Roger Rabbit?* ocorre muita interação entre as luzes e sombras, uma das características do *film noir* mais facilmente reconhecíveis. As cenas em que



Fig. 20 – Cena do filme *Who Framed Roger Rabbit* (1988)



Fig. 21 – Personagem Jessica Rabbit, a *femme fatale* do filme *Who Framed Roger Rabbit* (1988)

Eddie está no seu escritório são um exemplo deste aspeto, onde através das cortinas, as sombras caem sobre a sua mesa, destacando especificamente determinados objetos importantes – como as várias placas e fotografias que dão a entender a história de vida de Eddie –; e a cena do beco em *Toon Town* é outro excelente exemplo, onde os tons coloridos de *Toon Town* dão lugar a azuis suaves, cinzas e a sombras longas.

A banda sonora do filme também relembra os filmes clássicos de detetive realizados por exemplo, por John Huston e protagonizados por Humphrey Bogart, proporcionando um tom decididamente soturno e deliberado que por vezes entra em conflito com os sons animados do mundo dos *Toons*.

*Who Framed Roger Rabbit?* é um filme único dentro da cinematografia do *film noir*, considerado como “uma das melhores histórias de detetive e um dos melhores exemplos de *film noir* dos últimos trinta anos” (Katz, 2020), o que prova o poder e a versatilidade deste género cinematográfico, aqui interligado com o cinema de animação.

#### **4.7 – A cultura visual do pós-guerra vs. a cultura visual contemporânea**

Durante esta investigação, o nosso foco principal foi a análise da época e cultura visual da década de quarenta e cinquenta do século XX, que embora seja relativamente próxima e tenha influenciado a atual, deve-se sublinhar que existe uma diferença da cultura visual do pós-guerra (início da sociedade de consumo) e da contemporânea (hiperconsumo). O filósofo e teórico Gilles Lipovetsky divide a história do consumo moderno em três fases interrelacionadas:

– A Fase 1 (da década de 1880 à Primeira Guerra Mundial), caracterizada pelo surgimento da produção e da comercialização em massa, desenvolveu-se devido às infraestruturas modernas de transporte e comunicação, novas tecnologias de produção e organização científica do trabalho. Nesta primeira fase surgiram invenções importantes, como nomes de marcas, embalagens, publicidade e lojas de departamentos/centros comerciais – invenções que transformaram radicalmente a relação entre consumidores, produtores, mercadorias e o próprio consumo.

– A Fase 2 (décadas de 1950-80), também referida como segunda modernidade ou hipermodernidade<sup>156</sup>, começou quando os avanços na produção encontraram os desejos de gratificação do pós-guerra e da Depressão. Esta fase está associada à “sociedade afluente

---

<sup>156</sup> A Hipermodernidade é caracterizada por ser uma cultura de excessos, intensa e urgente. O movimento e as mudanças desenfreadas são uma constante, num tempo quase instantâneo, no qual a fluidez e a flexibilidade surgem numa tentativa de acompanhar essa brevidade. Tudo é elevado “à potência do mais, do maior, do hiper” – exemplos disso são o hiperconsumo, o hipertexto, o hipergrupo ou hipermercado. A hipermodernidade revela ainda “o paradoxo da sociedade contemporânea: a cultura do excesso e da moderação.” (Lipovetsky, 2004).

te”, à “sociedade abundante” e à “sociedade de consumo de massas”.<sup>157</sup> Lipovetsky associa esta fase com uma segunda revolução individualista, caracterizada por “um culto psicológico, pela privatização da vida e da experiência da autonomia dos indivíduos em relação às instituições sociais” (2006: 34). O consumo nesta fase é principalmente ostensivo, e os consumidores compram produtos não para desfrutar de seu valor de uso, mas para estabelecer a sua posição social e classificar-se por meio de uma hierarquia de signos.

– A Fase 3 (década de 1990 até a atualidade) designa o momento contemporâneo na qual o consumo colonizou todas as esferas sociais.<sup>158</sup> Esta fase está associada ao hiperconsumo, que se caracteriza por experiências de consumo inicial e emocional. Nesta nova fase, os consumidores não compram produtos para se distinguir dos outros, mas sim, para viver melhor, desfrutar plenamente dos prazeres da vida e sentir-se bem consigo mesmos (2006:36).<sup>159</sup> No modelo de Lipovetsky, o consumo na Fase 3 tornou-se “hiper-individualista” e os consumidores compram cada vez mais o que desejam.

Jean Baudrillard, sociólogo e filósofo, afirma ainda que o consumismo, ou capitalismo tardio, é uma extensão de sua ideia de hiper-real, ou seja, tudo no nosso mundo quotidiano é uma simulação da realidade e essa simulação torna-se completa através da produção e consumo de bens (Baudrillard, 1998). Ou seja, o consumismo deixou de ser apenas um sistema económico e os produtos são simbólicos e significam mais do que aparentam ser, levando a que se desenvolva, por vezes, um consumismo desenfreado. Este tipo de consumismo ajuda a descobrir o lugar do indivíduo na sociedade e fornece os meios para mudar as circunstâncias sociais.<sup>160</sup>

Para além desta diferença da sociedade e da evolução do consumismo – que alterou a forma como visualizamos e “consumimos” os vários meios de comunicação, incluindo o cinema – em relação às culturas dos períodos do pós-guerra e contemporâneo, é de notar que atualmente vivemos num mundo mais global e hipermediatizado e, portanto, com uma cultura visual mais ampla, mais diversa e com outras influências para o cinema. Como Marshall McLuhan refere, o cinema não é realmente um meio único como a

---

<sup>157</sup> Para Lipovetsky, esta fase sinaliza o surgimento de uma nova sociedade, onde o crescimento constante e a melhoria das condições de vida para todos tornam-se num projeto pessoal e nacional. Celebrando o conforto material e equiparando-o à felicidade, esta fase democratiza o consumo ao permitir uma maior parte da população tenha acesso a bens materiais antes considerados luxuosos, e testemunha a crescente estimulação dos desejos e a “sexualização dos signos e corpos” (Lipovetsky, 2006: 31).

<sup>158</sup> Como Lipovetsky indica: “Encontramo-nos num cosmos consumista onde culturas foram eliminadas e onde o *ethos* consumista tende a reorganizar todos os outros comportamentos sociais, incluindo aqueles uma vez fora da lógica mercantil. Aos poucos, o consumismo espiritual conseguiu infiltrar-se até nas relações familiares e religião, política e sindicatos, cultura e lazer. Tudo se desenrola como se, a partir de agora, o consumo operasse como um império que nunca dorme e cujos limites são ilimitados.” (2006:12).

<sup>159</sup> Segundo Lipovetsky: “nós queremos objetos para viver, não para exibí-los; não compramos mercadorias porque elas nos permitem exibir e estabelecer nosso status social, mas porque nos gratificam emocionalmente, fisicamente, sensualmente e porque nos divertem.” (2006:8)

<sup>160</sup> É fácil desconsiderar o consumismo como superficial e desprovido de significado, as ideias de Baudrillard sobre o consumismo levam a uma sensação de perda, pois não há identidade real e nenhuma maneira de obter essa satisfação. No entanto, segundo a teoria, se se optar por ser um consumidor e aceitar a identidade e a circunstância social como uma construção, pode existir uma sensação de libertação. O consumismo pode dar as ferramentas para o consumidor se tornar na pessoa que quer ser e demonstra como quer que o mundo o veja e o compreenda.

música ou a palavra escrita, mas uma forma de arte coletiva com diferentes indivíduos que orientam as cores, a iluminação, o som, a atuação, a fala. A imprensa, o rádio e a TV e a banda desenhada também são formas de arte dependentes de equipas inteiras e hierarquias de habilidade na ação corporativa.<sup>161</sup> O cinema não só acompanhou a primeira grande era do consumidor, como foi também incentivo, propaganda e, por si só, um grande produto.<sup>162</sup> Em termos de estudo dos média, é claro que o poder do filme de armazenar informações de forma acessível, é incomparável – em que a fita de áudio e a fita de vídeo acabariam por se destacar no cinema como verdadeiros “armazéns de informação” –, o que faz com que o filme continue a ser um importante recurso de informação. Esta ideia de globalização cultural permite uma transmissão de ideias, significados e valores através de uma ampla circulação pelo mundo, de forma a estender e intensificar as relações sociais,<sup>163</sup> e envolve a formação de regras e conhecimentos compartilhados com os quais as pessoas associam suas identidades culturais, individuais e coletivas, e traz cada vez mais interconectividade entre diferentes populações e culturas – o que permite que o acesso a outros meios, como as artes, o cinema, a publicidade, e ainda a própria ideia do hiperconsumismo, seja mais acessível e possível. Esta hipermodernidade, hiperconsumo e “hiper” globalização permitiram um desenvolvimento extraordinário de diferentes indústrias, como é o caso do cinema, em que se continua a desenvolver (e a consumir) filmes, que por sua vez, implica a existência de cartazes para publicitar esses filmes, como nunca antes – seja por meio do lançamento de filmes em salas de cinema ou de um consumo mais imediato, via *streaming* – permitindo que hoje, numa era digital, seja possível ter acesso a todos os bens de consumo cultural de uma maneira mais rápida e quase instantânea.

---

<sup>161</sup> Anterior ao cinema, o exemplo mais óbvio de tal ação artística corporativa ocorreu no início do mundo industrializado, com as grandes novas orquestras sinfónicas do século XIX. Paradoxalmente, à medida que a indústria seguia o seu curso cada vez mais especializado e fragmentado, exigia cada vez mais trabalho em equipa, em vendas e suprimentos. A orquestra sinfónica tornou-se a maior expressão do poder resultante desse esforço coordenado, embora para os próprios músicos esse efeito tenha se perdido, tanto na sinfonia quanto na indústria (McLuhan, 1964:294).

<sup>162</sup> McLuhan refere que os magnatas de Hollywood não estavam errados ao agir na suposição de que os filmes davam ao imigrante americano um meio de autorrealização rápida. Essa estratégia, embora “deplorável à luz do ‘bem ideal absoluto’” (McLuhan, 1964:284), estava de acordo com a própria forma cinematográfica, o que significou que na década de 1920 o modo de vida americano foi exportado para o mundo inteiro – e o mundo fez fila para comprar esses “sonhos encapsulados” – tornando esses ideais cada vez mais globalizados.

<sup>163</sup> Este processo é marcado pelo consumo comum de culturas que foram difundidas pela internet, meios de cultura popular e viagens internacionais. Somando-se aos processos de troca de mercadorias e colonização que têm uma história mais longa de significado cultural em todo o mundo. A circulação de culturas permite que os indivíduos participem de relações sociais estendidas que atravessam as fronteiras nacionais e regionais. A criação e expansão de tais relações sociais não são observadas apenas em um nível material, mas sim, cultural (Steger & James, 2010).

## 5. O Cartaz Cinematográfico

---

*The posters are substitutes for experience. Like the photographs taken by a tourist, the poster functions as a souvenir of an event.* (Susan Sontag, 1970)

A publicidade é fundamental para a promoção, e por vezes, para o sucesso de um filme. A utilização de *teasers*<sup>164</sup> para o anúncio e divulgação de um filme, aumentou nos últimos anos, servindo para promover o *trailer* do filme, que por sua vez é utilizado para antecipar o filme. Poderão existir três versões de um *trailer*, incluindo versões internacionais, antes do filme ser lançado. No momento em que um filme chega às salas de cinema (e atualmente aos serviços de *streaming*<sup>165</sup>), os estúdios esperam que o público esteja já entusiasmado e na expectativa para ver o filme publicitado. Na maioria dos casos, esta fórmula funciona, e pode ter ainda o apoio e divulgação de cenas de bastidores e fotos do elenco e da equipa envolvidos e materiais promocionais (Novin, 2010). Os estúdios utilizam outros métodos de *marketing*, mas estes são os principais meios de divulgação para um hipotético sucesso de bilheteira.

Para além dos *teasers* e *trailers*, o cartaz cinematográfico é outro dos meios mais tradicionais para promover e publicitar os filmes. Este tipo de cartaz não é apenas material promocional, mas sim, o principal objeto de design que captura o interesse do público (Condell & Lupton, 2015:12). O desafio do cartaz de cinema consiste em criar um correto equilíbrio entre os seus diversos elementos formais, de modo a apresentar de forma eficaz a temática do filme – a inclusão de um número excessivo de elementos formais no design do cartaz, fará com que o espetador tenha mais dificuldades na sua interpretação e entendimento. Por outro lado, se faltarem elementos-chave no cartaz, corre-se o risco de confundir o espetador ou até fazê-lo perder o interesse no filme, porque não se transmitiu a mensagem correta. O objetivo do cartaz cinematográfico é promover o interesse do público, levando-o ainda a procurar os outros objetos de informação e divulgação (*teasers*, *trailers*), de modo a obter assim, mais informação sobre o filme pretendido.<sup>166</sup> Como tal, perante estas estratégias comerciais de divulgação do objeto cinematográfico, pode-se considerar que o cartaz desempenha um papel vital e ainda hoje relevante, no legado cultural trazido pelo cinema, a partir do século XX.

---

<sup>164</sup> Os *teasers* servem como uma campanha publicitária de pré-lançamento que consistem tipicamente numa série de anúncios pequenos e enigmáticos que antecipam uma campanha maior ou um lançamento de um produto ou evento importante.

<sup>165</sup> Os serviços de *streaming* são distribuidoras digitais de difusão de dados, geralmente a partir de redes de pacotes e são utilizados para distribuir conteúdo multimédia, como séries e filmes, através da internet.

<sup>166</sup> É usual ainda serem criados alguns cartazes que são usados como uma antevisão do cartaz final do filme. As informações textuais nos cartazes de filmes devem ser claras e fornecer o melhor método que permita visualizar o *trailer* do filme.

Ao criar um cartaz cinematográfico, o designer Bill Gold<sup>167</sup> referiu que é necessário “analisar alguns problemas: sobre o que é o filme? Do que trata a história? Qual é a sua mensagem? Qual é o estilo do filme? E finalmente, a que tipo de público é que o filme quer apelar – para que a audiência perceba o que o filme irá representar.” (Murphy, 2010).

O processo da criação do cartaz, segundo o autor, começa pela reunião de alguns logótipos, desenhos e enquadramento da tipografia, sendo ainda recorrente ler os argumentos ou ver alguns excertos do filme, e posteriormente, decidir qual é a parte mais comercializável a ser divulgada sobre o filme e como pode finalmente, transformar o cartaz numa “obra de arte.” (Novin, 2010).

Desde os primórdios do cinema, os cartazes têm sido utilizados para promover os filmes e criar alguma curiosidade e expectativa e tal como o estilo cinematográfico evoluiu, também o design desses cartazes mudou. A impressão de cartazes não era um processo simples no início de 1900 e os preços das imagens promocionais eram elevados e os cartazes nem sempre fáceis de imprimir (Muller-Brockmann&Muller-Brockmann, 1971:39). No entanto, esta situação alterou-se no decorrer do século XX e os cartazes de cinema tornaram-se um meio de publicidade cada vez mais comum.

A década de 1920 ficou conhecida por apresentar cartazes de filmes que tinham um estilo bastante tradicional para a época com ilustrações desenhadas à mão sobre fotografias que retratavam cenas do filme em causa.

Durante os anos 30 do século XX, pode-se observar uma mudança para projetos tipográficos mais ousados (a nível de composição, experimentação tipográfica e de cores) com a crescente tendência de ilustrações focadas em personagens principais do filme, principalmente rostos e representações de cenas.

Nos cartazes criados na década de 1940 era cada vez mais raro a utilização de representações cénicas. As ilustrações de personagens eram mais valorizadas, e o trabalho tipográfico era um pouco mais limitado e menos experimental (Muller, 2002:12).

Na década de 1950 os designers de cartazes começaram a experimentar abordagens mais conceptuais: os cartazes podiam ser livres de personagens, enfatizando a tipografia e ofereciam pistas subtis em relação ao conteúdo do filme (Muller, 2002:30). Nos cartazes criados na década de 1960, o texto passou a desempenhar um papel cada vez mais

---

<sup>167</sup> Bill Gold foi um designer gráfico norte-americano que desenvolveu centenas de cartazes cinematográficos para estúdios de Hollywood durante o período temporal das décadas de 1940 a 2010 (Murphy, 2010).

importante nos *layouts* (Novin, 2010) e as ilustrações passam a ter um papel mais periférico, acabando por ser um complemento à tipografia.

Na década de 1970, como um exemplo do rápido movimento das tendências na indústria do cinema, a fotografia passou a ter, pela primeira vez, uma importância cada vez mais preponderante nos cartazes (Muller-Brockmann & Muller-Brockmann, 1971:41), acabando por ocupar a maior parte do plano, sendo complementada com a tipografia colocada em baixo.

O cartaz cinematográfico da década de 1980 começou a assemelhar-se aos cartazes atuais. A utilização de fotografia é cada vez mais comum (Salavetz & Drate, 2008:8), mas a tipografia e as imagens são mais equilibradas do que nas décadas anteriores, favorecendo ambas. No entanto, na década de 1990, os cartazes tornaram-se mais estereotipados: fotografia de uma cena ou dos atores, slogans expressivos no topo e os nomes dos atores principais colocados acima do nome do filme, geralmente na parte inferior do cartaz. No decorrer dos anos oitenta e noventa do século XX, e à medida que os designers definem uma série de *layouts* mais padronizados para estes formatos, a diferenciação gráfica entre os cartazes de cinema é cada vez menos expressiva (Salavetz & Drate, 2008:9).

Nos anos 2000, surgem algumas diferenças (e de certo modo, algumas melhorias) para acompanhar as tendências da tipografia e da fotografia, mas o *layout* geralmente permanece o mesmo. No final da década, pode ser observada a influência de um design gráfico minimalista<sup>168</sup> nos cartazes de filmes como *Buried* (2010), *Up* (2009) ou *The Dark Knight* (2008)(Novin, 2010). O estilo afasta-se de um *layout* mais equilibrado, atendendo às tendências da cultura visual contemporânea.

### **5.1 – História do cartaz cinematográfico norte-americano**

Embora não seja considerado como o primeiro cartaz cinematográfico, a primeira “experiência” para este tipo de cartazes terá sido criada por Jules Cheret (1836-1932), em 1890,<sup>169</sup> para a curta-metragem *Projections Artistiques* (King, 2003:12). Consistia numa litografia, na qual estava representada uma jovem a segurar um cartaz que anunciava os horários do espetáculo.

No entanto, é o cartaz de *L'Arroseur Arrosé* que é considerado como o primeiro cartaz cinematográfico. O filme de Louis Lumière (1864-1948), foi produzido na primavera de 1895 e o cartaz foi projetado por Marcellin Auzolle (1862-1942) (King, 2003). Retrata

---

<sup>168</sup> Neste género de cartazes, são utilizadas um número limitado de cores que funcionem bem entre si; a tipografia é minuciosamente escolhida e é rara a utilização de fontes serifadas e, são utilizados contrastes que flexibilizem a leitura. O minimalismo no design gráfico procura poupar elementos, palavras e recursos, tomando assim, a comunicação mais intensa e direta.

<sup>169</sup> Dois anos depois, o artista criou outro cartaz para o Teatro Optique de Emile Reynaud, chamado “Pantomines Lumineuses”.

uma brincadeira simples na qual um rapaz pisa uma mangueira, enquanto um jardineiro rega as suas plantas.

Em 1903, Edwin S. Porter (1870-1941), criou o primeiro filme americano *The Great Train Robbery*, que provou ser um grande sucesso e a sua popularidade levou à criação dos *nickelodeons*,<sup>170</sup> os primeiros cinemas.<sup>171</sup>

No final da primeira década do século XX, existiam muitos estúdios de cinema estabelecidos nos Estados Unidos da América<sup>172</sup>. Os cartazes cinematográficos eram criados pelos departamentos de arte dos estúdios, que enviavam o cartaz original para os litógrafos, que tratavam da confecção das placas de impressão.

Algumas das principais empresas de litografia dessa época foram a Donaldson Print Company, que criou as placas e imprimiu o cartaz de ações da bolsa da American Entertainment Company de 1900 e da Miner Litho Company, que era utilizada pela United Artists (Balio, 2009:29). Thomas Edison (1847-1931), que considerou o filme como uma das suas invenções, na tentativa de restringir a concorrência, criou a Motion Picture Patents Company, formada pelos principais estúdios cinematográficos. Uma das primeiras decisões foi, precisamente, o estabelecimento de normas e padrões para materiais publicitários (Anderson, 1983:47).

Os primeiros cartazes de cinema raramente continham informações sobre os atores (King, 2003:13-14), e isto deveu-se ao facto de os produtores cinematográficos estarem preocupados com a publicidade e de que forma esta iria contribuir para o crescimento da fama e notoriedade dos atores, encorajando-os a exigir salários mais altos.

Quando Carl Laemmle<sup>173</sup> (1867-1939) conseguiu que a atriz Florence Lawrence (1886-1938) – conhecida como a *Biograph Girl* – se mudasse do estúdio Biograph para o seu estúdio, a Universal Pictures, alguns aspetos da publicidade cinematográfica começaram a mudar. Como estratégia, Laemmle iniciou um rumor sobre a morte de Florence e publicou um anúncio numa página inteira num jornal de St. Louis afirmando que tinha “pregado uma partida” e que iria apresentar Florence Lawrence em St. Louis. Isto resultou num agrupamento de uma enorme multidão para ver a *Biograph Girl* viva (Bowser, 1994). A publicidade tornou a atriz famosa, aumentou os lucros de Laemmle e, como

---

<sup>170</sup> Estes cinemas tinham esta denominação porque a admissão normalmente custa um *nickel* (o equivalente a um centavo). Os *nickelodeons* ofereciam exhibições contínuas de filmes de um e dois rolos, com duração de 15 minutos a uma hora e eram geralmente acompanhados por um piano.

<sup>171</sup> O primeiro foi fundado em 1905, em Pittsburgh, e em 1907, os números destes espaços aumentaram para quase 5 mil nos Estados Unidos da América.

<sup>172</sup> Os mais proeminentes entre eles eram Biograph, Essanay, Kalem, Kleine, Lubin, Selig e Vitagraph.

<sup>173</sup> Laemmle, o pai da Universal Pictures, era supostamente o mais bem-humorado e menos neurótico dos chefes do estúdio. Laemmle tinha estabelecido um negócio de distribuição de filmes que se tornou num dos maiores da América. Em 1909, produziu o seu primeiro filme, *Hiawatha*, uma versão de 15 minutos do famoso poema de Henry Wadsworth Longfellow. Nesta época, Laemmle tinha-se tornado o líder dos "Independentes", ou seja, produtores e distribuidores que desafiavam as pretensões monopolistas da Patents Company de Thomas Edison.

consequência, outras empresas seguiram o exemplo deste tipo de estratégia publicitária (Bowser, 1994:112-113).

Os estúdios compreenderam assim, o poder que as estrelas de cinema tinham em tornar um filme lucrativo e a partir desse momento, os cartazes foram projetados para tirar o máximo proveito desses atores e atrizes. O design da tipografia e o tamanho das fontes começaram a refletir a importância relativa dos protagonistas (King, 2003:14-15), e os agentes começaram a exigir cláusulas nos seus contratos que especificavam o tamanho e a colocação dos nomes dos atores nos cartazes do filme.

Os diretores de arte nos estúdios de cinema criavam um conceito associado (ou necessário) ao filme e os estúdios geralmente tinham algumas ideias preconcebidas sobre o que queriam num cartaz antes da criação do esboço. O objetivo era comercializar o filme para o grande público, prometendo uma história interessante sem revelar completamente o seu enredo.

A maioria dos estúdios desaprovava os diretores de arte que, do seu ponto de vista, “trabalhavam de forma artificial” (Novin, 2011). Queriam que se concentrassem na história e raramente procuravam perceber o que um diretor de arte podia criar. Geralmente, os designers gráficos recebiam um excerto do filme e, depois de o verem, eram solicitados a elaborar alguns desenhos diferentes com base das suas impressões do filme. Os artistas eram encorajados a desenhar a sua interpretação do filme e depois dos cartazes iniciais serem criados (King, 2003), eram posteriormente editados a partir de várias perspetivas de *marketing*, muitas vezes por artistas diferentes dos originais. Gradualmente, um conjunto de parâmetros visuais foi sendo desenvolvido, ficando gravados nas práticas habituais da indústria, passando esses critérios a fazer parte da cultura dos departamentos de arte dos estúdios.

Segundo Michael Bierut (1957-), crítico e designer gráfico, “uma imagem estática, em teoria, pode não ter o mesmo poder de um filme de 90 minutos, mas um designer de cartazes deve de alguma forma saber mostrar a aventura que o espetador irá visualizar durante 90 minutos” (Block, 2011). Como tal, um designer necessita de encontrar uma forma de combinar a perceção e a leitura crítica de um filme, com uma linguagem específica, que “de certo modo, é o oposto daquilo que um crítico de cinema chamaria de teoria do autor” (Block, 2011). Um bom designer de cartazes devia ter uma linguagem visual e gráfica suficientemente flexível, de modo a que a sua marca autoral (o seu estilo) não se imponha excessivamente no cartaz.

A arte original dos cartazes, criada pelos designers gráficos dos estúdios de cinema que permaneceram, na sua maior parte, anónimos nas primeiras décadas, foi denominada "reflexiva", "dura" ou "mecânica"(King, 2003).

Os cartazes, após serem trabalhados e impressos eram enviados para os estúdios ou, posteriormente, para a National Screen Service. De acordo com Edison, o formato ou dimensões de um cartaz de filme foi fixado em “27x41 pol.”.<sup>174</sup> Cada estúdio tinha os seus cartazes impressos em duas ou três cores. Um painel branco no centro imprimia o título e uma sinopse do enredo do filme, e muitas vezes incluía uma fotografia de uma cena do filme (Muller, 2002). Esses cartazes eram designados como *one-sheet* (uma folha) e eram colocados com destaque nas vitrines interiores e exteriores de cinemas.

A introdução da nova técnica de impressão litográfica<sup>175</sup> *offset* a cores, desenvolvida pela Morgan Litho Company, alterou drasticamente a qualidade artística dos cartazes e começou a dar mais ênfase à fotografia em substituição da ilustração.

Na técnica de impressão *offset*, a tinta é aplicada à chapa de impressão para “criar a imagem” e depois transferida ou “deslocada” para um cilindro de borracha. A imagem no cilindro é transferida para o papel para produzir o produto impresso. Embora não seja tão colorido quanto os cartazes que resultam do processo litográfico, o processo de deslocamento de cores produz imagens mais nítidas. Nos vinte anos seguintes, os dois processos continuariam a ser usados. No entanto, na década de 1940, o *offset* colorido substituiria a litografia de pedra nas impressões de cartazes (Salavetz & Drate, 2008:420).

A década de 1930 é apelidada como a "Era Dourada” do cinema de Hollywood, com alguns dos filmes mais memoráveis da história do cinema em diversos géneros, incluindo o musical, policiais, dramas e terror (Judt, 2014:276). Com o aumento da produção de filmes, alguns designers gráficos tiveram a oportunidade de experimentar uma grande diversidade de estilos e de linguagens gráficas.

## **5.2 – Os cartazes cinematográficos norte-americanos dos anos quarenta e cinquenta do século XX**

### **– Anos quarenta do século XX**

No início desta década, os EUA ainda não tinham iniciado a sua participação na guerra que se propagava pela Europa. Manchetes e reportagens detalhavam os horrores dos

<sup>174</sup> O tamanho apresentado está em polegadas, por ser a medida utilizada nos Estados Unidos da América, em centímetros os valores serão 68.59 x 104.14 cm.

<sup>175</sup> A litografia é baseada no princípio de que o petróleo e a água não se misturam. Assim, as placas litográficas passam por tratamento químico que torna a área da imagem da placa oleofílica (atraída ao óleo) e, portanto, recetiva à tinta. A área sem imagem é tornada hidrofílica (atraída à água). Durante a impressão, a solução de amortecimento, que consiste principalmente em água com pequenas quantidades de álcool isopropílico e outros aditivos para diminuir a tensão superficial e controlar o pH, é aplicada inicialmente uma camada fina na placa de impressão e migra para as áreas hidrofílicas sem imagem da placa de impressão. A tinta é então aplicada à placa e migra para as áreas da imagem oleofílica. Como a tinta e a água não se misturam, a solução de amortecimento evita que a cor afete as áreas sem imagem da chapa.

campos de batalha e o público americano desejava que os seus aliados saíssem vitoriosos, mas simultaneamente, esperavam e desejavam que os EUA não se envolvessem.

À medida que os filmes se tornavam mais populares, os estúdios de cinema aumentavam as suas receitas e os seus lucros e as estrelas de cinema beneficiavam com esse sucesso. Existiam também outras empresas, como teatros, salas de cinema e empresas de cartazes cinematográficos, que floresciam nesta época.

Com o despoletar da Segunda Guerra Mundial, muitas das estrelas de cinema dessa época, como James Stewart (1908-1997) e Clark Gable (1901-1960), acabaram por servir na guerra. Muitas atrizes, como Hedy Lamarr (1914-2000), Bette Davis (1908-1989), Joan Crawford (1905-1977) entre outras, apresentavam-se e dançavam em Hollywood para os militares envolvidos no conflito (Judt, 2014:277). Os atores que não combatiam, faziam filmes de guerra que despertavam o patriotismo dos norte-americanos e durante esse período, esses filmes dominaram os ecrãs de cinema.<sup>176</sup>

No final dessa década, começou a era da televisão, que atraiu um grande número de frequentadores de cinema, obrigando os estúdios a reduzir o número das produções cinematográficas (Chalton & Macardle, 2016:135), e muitos dos grandes realizadores e estrelas da época terminaram o contrato com os estúdios, num golpe devastador, especialmente, para muitos atores.

Inicialmente, Hollywood ficou paralisada pela guerra. Os filmes cujos temas recaíam sobre espionagem, refugiados, a luta entre outros países e os assuntos sensíveis da guerra, faziam com que o público ficasse ainda mais inquieto. Em resposta, os estúdios decidiram interromper a produção desses filmes, provocando o seu adiamento ou o seu cancelamento (Basten, 1996:110).

O ataque a Pearl Harbor em 7 de dezembro de 1941 e a entrada dos EUA na Segunda Guerra Mundial mudaram tudo. Hollywood não apenas entrou em guerra, como se lançou entusiasticamente numa tentativa patriótica de reforçar a moral do país. Praticamente todo tipo de filmes foram criados, desde musicais, comédias, *westerns* ou crime (incluído os filmes *noir* nesta categoria) e filmes de guerra. O público ansiava por um filme, como solução de escape, especialmente se fosse de teor mais sentimentalista e apresentasse personagens cheios de bravura. E se a história fosse sobre a luta firme de

---

<sup>176</sup> Depois da guerra terminar, existiu uma "reflexão" sobre o "resultado" da guerra e como afetou as pessoas. Filmes como *Mrs. Miniver* (1942) e *The Best Years of our Lives* (1946), mostravam estas situações.

uma família ou a separação (ou reunião) de um jovem casal pela guerra, o filme teria ainda um apelo acrescido.

Quando as estrelas de Hollywood tiveram de vestir os uniformes – e muitos dos principais atores masculinos juntaram-se ao serviço militar – o *glamour* e a elegância típica da década de 1930 começou a desaparecer. No seu lugar, surgiu a sensualidade e o estrelato de novas protagonistas femininas. Betty Grable, Rita Hayworth, Lana Turner, Ann Sheridan, Jane Russell, Esther Williams e Veronica Lake tornaram-se nas *pin-ups* preferidas dos militares. June Allyson, Judy Garland, Joan Leslie, Jennifer Jones, Gail Russel e Joyce Reynolds eram a representação da “rapariga da porta ao lado”, representando as namoradas que tinham ficado para trás.

A vontade do público pelo escapismo fez do cinema o grande entretenimento da época, mesmo no pós-guerra do final dos anos quarenta. As revistas de fãs e cinéfilos também aumentaram a sua popularidade, graças às histórias dos bastidores das estrelas e ao crescente número de fotografias e retratos dos atores a cores. Nesse período, a fotografia começava a assumir o maior destaque mas muitas das ilustrações mais memoráveis pertenciam a artistas reconhecidos como James Montgomery Flagg,<sup>177</sup> que viajou da emoção do teatro de Nova Iorque à indústria cinematográfica de Hollywood para criar retratos a carvão de estrelas para a revista *Photoplay*. Flagg, que nunca afirmou ser um bom artista, indicou: “the only difference between a fine artist and a illustrator is that the latter can draw, eats three square meals a day, and can afford to pay for them.” (Basten, 1996:110). Flagg já tinha anteriormente visitado a capital do cinema para fazer esboços de atores como John Barrymore, Jean Harlow, William Powell, Hedy Lammar<sup>178</sup> e Greta Garbo.<sup>179</sup>

A segunda metade do século XX representou uma fase de transição para a arte do cartaz cinematográfico (Muller, 2002:10). Os cartazes norte-americanos tornaram-se mais baratos, grosseiros e mais agressivos, em contraponto ao período anterior à Grande Depressão (1929-1939), em que anunciavam o lançamento das grandes produções cinematográficas, numa época em que os cartazes tinham a dignidade correspondente aos *grandes palácios* em que os filmes eram exibidos.

Durante os anos de guerra nos EUA (1941-1945), a escassez de papel de qualidade e materiais para as práticas artísticas, exigiu uma maior simplicidade no design do cartaz.

---

<sup>177</sup> Embora Flagg tenha contribuído pouco para a arte promocional do período, outros ilustradores consagrados trabalharam na indústria cinematográfica durante esta época. Norman Rockwell, Alberto Vargas, Cecil Beall, Albert Hirschfeld, Mario Cooper, Armando Seguso, Ted Ireland criaram imagens para inúmeros projetos para o público em geral (as revistas de fãs eram o grande mercado), bem como publicações comerciais “insiders only”. Atualmente, grande parte de seu trabalho, principalmente a arte criada para os cartazes, é muito procurada pelos colecionadores (Basten, 1996).

<sup>178</sup> Sobre Hedy Lamarr, comentou: “it would only be a blind and deaf man who wouldn't fall in love with her.” (Basten, 1996:111)

<sup>179</sup> Em relação a Greta Garbo: “I can't think of no woman I would prefer to draw and paint.” E em relação às mulheres em geral: “physical beauty is not enough. To be really beautiful, a woman must have certain fundamental qualities of spirit – serenity, kindness, courage, humor and passion.” (Basten, 1996:111)

Era vantajoso para o ilustrador utilizar áreas de cores limpas e lisas, em vez de altos contrastes desordenados, que costumavam aparecer no verso da página. O sentimento do escapismo estava no auge, sendo um dos principais temas para o cartaz cinematográfico daquele período.

Na década de quarenta, os departamentos de publicidade dos estúdios tornaram-se fábricas com uma mão de obra indistinta. A maioria dos cartazes criados no pós-guerra – especialmente para os filmes de série B (Muller, 2002) – foram desenvolvidos por artistas anónimos que não possuíam nenhum direito autoral ou reivindicação de autoria depois dos seus trabalhos serem enviados para a impressão.

A identidade corporativa tornou-se mais importante do que nunca, em que cada um dos estúdios procurou ter o seu próprio “visual” distinto na publicidade, na esperança de atrair o público para um universo específico de estrelas, histórias e estilo de cinema. A MGM, por exemplo, era conhecida pela sua imagem limpa e elegante. A Twentieth Century-Fox optou pela diversão. Contudo, nenhuma imagem ou visual era mais inconfundível do que o da Warner Bros., cujos anúncios continham poucas ilustrações. Em vez disso, eram dominados por pinceladas grandes e ousadas com as letras, o que funcionava para a maioria dos filmes do estúdio, que podiam ser dramas sombrios ou filmes de temáticas mais ligeiras (Muller, 2002:112).

### – Anos cinquenta do século XX

Com o advento dos anos cinquenta, e de forma a combater a popularidade da televisão, os estúdios de cinema criaram filmes mais fantasiosos. Os mesmos estúdios que anteriormente produziam filmes de guerra produziam agora filmes de ficção científica, de comédia e de série B, para exibição nos *drive-ins*.<sup>180</sup> A televisão continuou a interferir nas receitas e nos lucros da indústria cinematográfica; o público podia agora ficar em casa e assistir a cada vez mais filmes e programas exibidos na televisão (Judt, 2014:240). Uma grande diversidade de entretenimento começou a ser produzido para este meio audiovisual, e os estúdios de cinema tiveram, assim, de apresentar ideias alternativas para fazer com que o público retornasse ao cinema.

O público do cinema foi ficando progressivamente mais fascinado com o pequeno ecrã, apesar de na época ainda ter pouco a oferecer aos telespetadores. E ficar em casa, em

---

<sup>180</sup> Os *drive-ins* foram espaços criados (como um restaurante ou cinema), onde se podiam levar os automóveis. No caso dos cinemas *drive-in*, tinham uma grande tela e uma área de estacionamento, onde se podia visualizar o filme dentro do automóvel. Embora o *drive-in* existisse desde 1933, atingiu seu pico durante a década de 1950, com mais de 4.000 destes espaços apenas nos Estados Unidos da América (Judt, 2014:277).

vez de ir ao cinema, estava a tornar-se num hábito, até para os adeptos leais do cinema. Para agravar a situação, os estúdios foram forçados pela lei *antitrust*<sup>181</sup> a vender as suas cadeias de salas de cinemas e subsequentemente interromper o *block booking*,<sup>182</sup> acabando por deixar de ter locais pré-determinados para mostrar os seus filmes.

Foram adotadas medidas amplas de corte de custos, os orçamentos de produção foram reduzidos, as equipas foram também reduzidas e as estrelas libertadas dos seus contratos. Então, o impensável aconteceu: devido à falta de dinheiro e em risco de entrar em falência, a RKO vendeu os direitos de mais de 700 filmes antigos para a televisão. Outros estúdios seguiram o exemplo.

Apesar das dificuldades, os estúdios ainda tentavam atrair os espetadores de volta aos cinemas, e a solução surgiu no renascimento da sua vertente mais espetacular – dramas épicos e musicais luxuosos com elencos de milhares de figurantes, mostrados como nunca antes vistos em ecrãs gigantes e largos. Os anúncios promoviam os mais recentes avanços tecnológicos: *CinemaScope*,<sup>183</sup> *VistaVision*,<sup>184</sup> *Cinerama*,<sup>185</sup> *Todd-AO*<sup>186</sup> e 3D, além de som estereofónico. A cor também era exacerbada, sensacionalista. Ver um filme tornou-se numa experiência que nunca poderia ser replicada em casa: “o cinema está melhor do que nunca!”, tal como Hollywood anunciava (Judt, 2014:440).

Dois desses processos criados, o *CinemaScope* e o *Todd-AO* – que permitiram que os filmes se apresentassem em ecrãs de grande dimensão, com cenas mais amplas, mais caras e mais espetaculares (Judt, 2014) –, eram perfeitos para os épicos que foram feitos nesse período, tais como *Ben-Hur* (1959) e *The Ten Commandments* (1956). Os estúdios começaram também a produzir filmes em 3D. O realizador, William Castle (1914-1977), era o mestre desse tipo de “produção de truques”.<sup>187</sup>

As revistas de fãs eram populares na época<sup>188</sup> e as empresas de cinema também adotaram esse tipo de publicidade, com os cartazes a assemelharem-se cada vez mais a fotografias coloridas. Muitos dos cartazes passaram ainda a ser projetados para serem vistos a grandes distâncias e ao longo das estradas (Salavetz & Drate, 2008:420). Naquele período, esta foi uma forma importante e eficaz de divulgação das produções cinematográficas.

---

<sup>181</sup> Nos Estados Unidos, o *antitrust* é um conjunto de leis governamentais federais e estaduais que regulam a conduta e a organização de corporações comerciais e geralmente têm o objetivo de promover a concorrência para o benefício dos consumidores.

<sup>182</sup> O *block booking* ou reserva em bloco foi um sistema de venda de vários filmes para um cinema como uma unidade. A reserva em bloco foi a prática prevalente entre os principais estúdios de Hollywood desde a década de 1930 até ser proibida pelo Supremo Tribunal dos Estados Unidos. Devido a este sistema, os proprietários de cinemas independentes eram forçados a retirar muitos dos filmes sem nunca serem vistos.

<sup>183</sup> *CinemaScope* foi um processo de filmagem durante os anos 1953 a 1967, em que se utilizavam lentes anamórficas para filmar em *widescreen* (ecrã panorâmico).

<sup>184</sup> O *VistaVision* foi uma variante *widescreen* criado pelos engenheiros da Paramount Pictures em 1954, de alta resolução para filmes com o formato de 35 mm.

<sup>185</sup> *Cinerama* foi um processo *widescreen* que originalmente projetava imagens simultaneamente de três projetores sincronizados de 35 mm para uma tela enorme, com uma curva de 146°.

<sup>186</sup> *Todd-AO* é um formato de alta definição de um ecrã panorâmico (*widescreen*).

<sup>187</sup> Nas sessões era usual oferecerem sacos de vômito e “buzzer seats”, para acompanhar a visualização dos seus filmes - muitos dos quais eram filmes de terror - nas salas de cinema.

<sup>188</sup> A *Photoplay*, *Motion Picture* e *Movie Mirror* foram os pioneiros nesta área, e as revistas tinham fotografias coloridas de todas as estrelas principais de cinema.

A arte promocional da época refletia uma nova abordagem de Hollywood em vender os seus filmes, que, como uma atração adicional, incluía temas "adultos" que eram impensáveis para a televisão. Entre os artistas e designers, Saul Bass tornou-se uma força criativa, estabelecendo uma nova tendência nos grafismos. A partir dos anos cinquenta, os seus revolucionários créditos iniciais e logótipos para longas-metragens forneceram uma forte identificação para filmes como *Carmen Jones* (1955), *The Seven Year Itch* (1955), *The Man with the Golden Arm* (1956), *Around the World in 80 Days* (1956), *Vertigo* (1958), *Bonjour Tristesse* (1958), *North by Northwest* (1959) e *Psycho*, realizado já em 1960. A filosofia de Bass sustentava que "the first frame of film is *the* first frame of the film – and the film begins there." (Basten, 1996:166).

Outros ilustradores e designers notáveis da década incluem os nomes de Neil Boyle (1931-2006), Jacques Kapralik (1906-1960), Ren Wicks (1911-1997) e Jon Whitcomb (1906-1988). Algumas das melhores ilustrações promocionais foram feitas para filmes como *Sunset Boulevard* (1950), *The Egyptian* (1954), *Silk Stockings* (1957), *The Inn of the Sixth Happiness* (1958), *The Fly* (1958), *Last Train from Gun Hill* (1959), *Ben-Hur* (1959) e *Gone with the Wind* (um filme de 1939, restaurado em 1959).

### **5.3 – O cartaz de *Film Noir***

O *film noir* surgiu como uma extensão do *thriller* policial que transportava o público para um terreno moralmente ambíguo. Retratava um lugar onde os heróis eram frequentemente indistintos dos vilões – ou onde os vilões eram mais sádicos – e o mundo estava envolto num clima sombrio. Os filmes que se enquadram nessa classificação podem ser originários de qualquer país, mas o arquétipo do *film noir* é norte-americano, urbano e contemporâneo (Smith, 2018:91). O período mais popular ocorreu entre o início da década de 1940 e a de 1950, mas a influência desses filmes continuou até à atualidade, desde a sua visualidade, até à forma como os filmes são publicitados e vendidos ao público. Esta cinematografia que explorava o lado negro do espírito americano pode não ter sido deliberada, mas os mistérios do cinema *noir* (Mayer & McDonnell, 2007:6), os contos do submundo do crime e as histórias de traição romântica tiveram, no entanto, enorme repercussão no público. Os filmes deste género incorporavam a corrente da pa-

ranoia política que irrompeu na “caças às bruxas” e aos comunistas da era McCarthy<sup>189</sup> e dão voz ao desconforto e à alienação da vida urbana.

O *film noir* continua a ressoar devido à sua psicologia sombria, e também por causa do seu estilo singular: um raio de luz que passa pelas cortinas, revela a duplicidade de mulheres sedutoras e traíçoeras; as sombras iminentes entre lâmpadas de rua transformam cidades – que são centros de cultura e comércio – em poços de desespero; um telefone toca – nunca se trata de uma conversa vulgar, mas sim um sinistro aviso de morte à porta. Os ângulos de câmara, os efeitos de iluminação de claro-escuro e a música assombrada fundem a realidade quotidiana com o perigo.

Desde o filme *The Maltese Falcon* de 1941 até *Sunset Boulevard* de 1950, o *film noir* representou o drama inerente de todas as não-cores: do preto ao branco. O branco “White Sand” e o cinza “Ash” eram as cores do fumo do cigarro e da névoa que escondia um hipotético crime. O cinzento “Gull Grey” vestia heróis e *femme fatales*. Os vermelhos “Raven” e “High Risk Red” (Eiseman & Recker, 2011:94-95), representados nos cartazes cinematográficos eram as cores das tentações que se escondiam em todos os lugares. Os cartazes criados para todos os filmes *noir* tentam sugerir sempre o seu tom sombrio, articulando-se assim, com os temas principais deste tipo de cinematografia (Smith, 2018:93).<sup>190</sup>

### 5.3.1 – Cartazes cinematográficos que influenciaram a arte do *Film Noir*

#### Realismo Poético Francês

Após um declínio no início da década de 1930, em parte causado pelas dificuldades financeiras de grandes estúdios como a Pathé e Gaumont, surgiu um grupo de realizadores franceses, cujo trabalho exibia um estilo semelhante em termos formais e conceptuais. Em vez de procurar refletir as realidades da vida quotidiana, optaram por retratá-la e interpretar de uma maneira mais expressiva (Smith, 2018:75).

Um dos primeiros filmes do realismo poético francês foi *Little Lise* (1930), de Jean Grémillon, que se tornaria num exemplo para os filmes que dominariam o cinema francês no final da década e que canalizavam o espírito da literatura clássica (no caso de Grémillon, *Les Misérables*, de Victor Hugo, 1862). Este movimento focava-se na vida da classe trabalhadora e o seu estilo visual, tal como o seu ambiente e personagens soturnos,

---

<sup>189</sup> Na década de 1950, o senador Joseph McCarthy (1908-1957) promoveu um movimento anticomunista nos Estados Unidos, que viria a ser conhecido como *macarthismo*. O país entrou, outra vez, numa onda da paranoia anticomunista. Os comunistas, segundo o presidente Hoover, destruíam os princípios e as instituições mais sagradas da sociedade americana: a bandeira, a família, as tradições e as escolas. Em Hollywood, indicavam que os comunistas eram guionistas e artistas, que criavam filmes com conteúdos sociais e políticos subversivos. Muitos filmes (em particular os de série B como os filmes *noir* ou de ficção científica) tinham a temática do medo - o medo dos americanos não serem eles mesmos, medo da destruição, de perder a humanidade e a identidade ou de serem dominados por alienígenas.

<sup>190</sup> Todos os cartazes de *film noir* referenciados a partir deste capítulo, podem ser visualizados no Apêndice 2.

pressagiando assim, o surgimento do *film noir* na década de 1940. *L'Atalante* (1934) de Jean Vigo foi outro passo em direção a este novo tipo de cinema. É um conto romântico de um casal de noivos que moram a bordo duma barça, e é ao mesmo tempo, rapsódico e triste. Os cartazes do filme mostram em primeiro plano, o casal a olhar da proa da barça, com o sol a pôr-se e como fundo, uma variedade de personagens da classe trabalhadora que o casal encontra a caminho de Paris.

*Street Without a Name* de Pierre Chenal e *Le Grand Jeu*, de Jacques Feyder (ambos de 1934), desenvolveram o estilo do realismo poético, enquanto a série de filmes de Julien Duvivier, em colaboração com Jean Gabin, é considerado o momento que marca o surgimento do estilo. Ao mesmo tempo, Jean Renoir e Marcel Carné (1906-1996) incorporaram os principais elementos do género com obras que se encontram entre as melhores do cinema francês.

*Le Crime de Monsieur Lange* (1936), *La Grande Illusion* (1937) e *La bête humaine* (1938) revelaram a compaixão de Renoir pelos seus personagens, mas o seu filme mais marcante deste período foi *The Rules of the Game* (1939), uma descrição da vidas dos ricos e dos seus criados. Carné, concentrou as suas histórias em locais mais pessimistas como em *Port of Shadows* e *Hôtel du Nord* (ambos de 1938). No entanto, é o seu drama criminal *Le Jour se Lève* (1939) que melhor exemplifica as características do realismo poético.

*La Règle du Jeu* (1939) (fig. 22)

A obra-prima de Jean Renoir dos anos 1930 visa tantas sequências que é impossível capturá-las numa só imagem. No entanto, no cartaz foi feita uma tentativa de definir a cena em que o drama se desenrola – o baile de máscaras em que o casal protagonista decide fugir e onde os seus planos acabam por ter um desfecho fatal.



Fig. 22 – Cartaz original (francês) de *La Règle du Jeu* (1935).

*Le Quai des Brumes* (1938) (fig. 23)

Existe um tom de *film noir* no design do cartaz, onde o fundo laranja impetuoso sugere emoções violentas. Jean Gabin não está completamente visível, que poderá ser uma indicação da ambivalência moral do seu personagem.

### Cinema de propaganda e de guerra

O regime Nazi utilizou o cinema para promover a sua ideologia na Alemanha e no máximo de países que conseguiram alcançar. Nos EUA, Hollywood foi mais lenta na sua resposta à crescente onda de fascismo vinda da Europa. O governo norte-americano censurava aqueles que usavam o cinema para fins propagandistas, embora alguns realizadores e estúdios persistissem nessa intenção.

Joseph Goebbels supervisionou a máquina de propaganda do Partido Nazi, o que incluiu filmes que comemoravam o *Übermensch* (o super-homem nietzschiano<sup>191</sup>). O desejo de Hitler de promover a imagem da “super-raça” ariana encontrou em Leni Riefenstahl (1902-2003), a realizadora perfeita para divulgar os seus ideais (Smith, 2018:82). O seu documentário do Congresso do Partido Nazi em Nuremberga em 1934, *Triumph of the Will* (1935), foi promovido como um exemplo de tudo o que a Alemanha Nazi representava. Riefenstahl realizou depois *Olympia* (1938), um documentário de duas partes sobre os Jogos Olímpicos de Verão realizados em Berlim em 1936. Se a segunda secção era mais um registo de conquistas desportivas, a primeira era mais fundamentada na ideologia e os cartazes criados para os dois filmes expunham o mito da excelência ariana.

Os filmes de propaganda do Partido Nazi também denuncia-



Fig. 23 – Cartaz original (francês) de *Le Quai des Brumes* (1938).



Fig. 24 – Cartaz de *Foreign Correspondent* (1940).



Fig. 25 – Cartaz de *Confessions of a Nazi Spy* (1939).

<sup>191</sup> O Super-Homem, segundo Nietzsche, é alguém que superou a moral cristã e os valores da humanidade, transcendendo a racionalidade pura e os conceitos do bem e do mal, uma vez que reconhece que a moralidade só existe em relação aos seres humanos e pode criar os seus valores através das suas ações. Este é ainda um indivíduo que aprendeu a renunciar os prazeres fugazes e que consegue alcançar a felicidade e o domínio através do exercício do poder criativo, e que tem capacidade de superar todos os obstáculos para atingir os seus objetivos. É, em essência, um símbolo de “força” (Betancourt, 2021).

ram a influência dos judeus na cultura, nos negócios e na vida quotidiana da Alemanha. O antissemitismo aumentou depois da *Kristallnacht* (Noite de Cristal) em 1938 e culminou em propostas cinematográficas com os lançamentos de *Jud Süß* e *The Eternal Jew* (ambos de 1940). Os cartazes de cada filme, alinhados com a ideologia propagandeada, apresentam caricaturas grosseiras.

Nos EUA, surgiram vários filmes de propaganda antes do bombardeamento de Pearl Harbor em 1941. Embora a versão lançada de *The Road Back* (1937) tenha sido pouco assertiva, *The Mortal Storm* (1940) foi mais direta na sua crítica ao nazismo, com um cartaz que mostra os membros do *Sturmabteilung* (Secções de Assalto – uma milícia paramilitar) a espancar pessoas nas ruas.

Realizadores britânicos que trabalhavam nos EUA também se juntaram à luta. Alfred Hitchcock realizou *Foreign Correspondent* (fig. 24), enquanto Charles Chaplin satirizou Hitler em *The Great Dictator* (ambos de 1940). O cartaz do primeiro assemelhava-se a um *thriller* convencional – talvez para evitar atrair controvérsias –, mas não há dúvidas do alvo da sátira de Chaplin.

No entanto, a declaração mais poderosa a sair de Hollywood no final da década de 1930 foi o filme *Confessions of a Nazi Spy* (1939) (fig. 25) da Warner Bros. O estúdio era radicalmente antinazi, e o filme e a sua campanha publicitária não tentaram esconder o seu ódio em relação à ideologia de Hitler.

### **Neorrealismo Italiano**

O neorrealismo italiano foi o primeiro grande movimento cinematográfico a surgir após a Segunda Guerra Mundial. Um cinema socialista de pendor realista que retratava a situação da população comum, foi uma mudança acentuada nos filmes burgueses *Telefoni Bianchi*<sup>192</sup> que dominaram o cinema italiano durante o governo de Benito Mussolini (1883-1945).

O neorrealismo foi protagonizado por um conjunto de escritores e realizadores de esquerda, incluindo Roberto Rossellini (1906-1977), Vittorio De Sica (1901-1974), Federico Fellini (1920-1993), Luchino Visconti (1906-1976) e Giuseppe De Santis (1917-1997). Os princípios norteadores foram estabelecidos num manifesto escrito por Cesare Zavattini (1902-1989), que também escreveu argumentos para os principais filmes neorrealistas *Shoeshine* (1946) e *Ladri di Bicilette* (1948)(fig. 26). Os realizadores enfatizavam locais

---

<sup>192</sup> Os *Telefoni Bianchi* (ou em português: telefone branco), foram filmes produzidos na Itália na década de 1930, que imitavam as comédias norte-americanas da época.

reais, trabalhavam com atores amadores quando era possível, e tentavam retratar a vida das pessoas das classes mais desfavorecidas do espectro económico e social da sociedade italiana (Smith, 2008:88).

Os cartazes criados para os filmes neorrealistas nem sempre eram distintos de outros filmes italianos do final da década de 1940. A maioria dos cartazes produzidos localmente eram aguarelas ilustradas por artistas como Ercole Brini (1907-1989), que criou a conhecida imagem para *Ladri di Biciclette* (*Ladrões de Bicicletas*). Embora o cartaz consiga capturar o tom do filme, outros cartazes foram menos fiéis aos seus temas, optando por tornar os filmes comercialmente mais viáveis. Um dos cartazes do primeiro filme neorrealista de De Sica, *Shoeshine*, mostra um rapaz a sorrir em primeiro plano, à frente de dois rapazes que estão atrás das grades, ao contrário de outras versões do cartaz que mostram um grupo de rapazes, que criam uma imagem que dificilmente representa o sentimento de desespero do filme. O mesmo ocorre com os principais cartazes para o filme de Rossellini, *Roma, Città Aperta* (*Roma, Cidade Aberta*)(1945), com a protagonista que surge pensativa, o que faz com que o filme seja confundido com um típico melodrama. No entanto, outro cartaz, que mostra o padre a confrontar um soldado alemão em silhueta, está mais de acordo com o tom do filme (fig. 27).

O cartaz italiano de *Paisà* (1946)(fig. 28) de Rossellini é mais impressionante, embora pareça ser mais eufórico do que o filme realmente manifesta: o rosto de um soldado aliado eleva-se acima de duas cenas do filme e de um momento de felicidade doméstica. Alguns dos melhores destes cartazes foram belissimamente ilustrados mas, ao contrário de alguns dos cartazes internacionais que foram mais pragmáticos e menos poéticos no retrato destes filmes da sociedade italiana, nem sempre corresponderam ou representaram os ideais do movimento neorrealista.



Fig. 26 – Cartaz original (italiano) de *Ladri di Biciclette* (1948).



Fig. 27 – Cartaz original (italiano) de *Roma, Città Aperta* (1945).



Fig. 28 – Cartaz original (italiano) de *Paisà* (1948).

## Filmes de *Gangsters*

A Lei Seca,<sup>193</sup> a ascensão do crime organizado, o colapso financeiro de Wall Street em 1929 e uma geração de homens que voltavam para casa após a Primeira Guerra Mundial, apenas para descobrir que as suas perspectivas de carreira tinham sido diminuídas em poucos anos, foram alguns dos fatores que tornaram a sociedade norte-americana, no início da década de 1930, numa sociedade volátil. Os jornais informavam regularmente sobre a ascensão duma nova elite criminosa, cuja violência incendiária e *glamour* eram irresistíveis para uma Hollywood em crescimento. O aparecimento do cinema sonoro tornava os filmes de *gangsters* ainda mais atraentes, mas foi a aparência desse mundo de crime e dos criminosos que atraíram o público ao cinema.

Nos poucos anos que se seguiram à chegada do som e à introdução do Código Hays, que censurava sexo, violência e comportamento "imoral" no ecrã, os filmes de gangsters floresceram. A Warner Bros. foi o estúdio onde o género encontrou o seu lugar perfeito e cuja lista de estrelas incluía *chefes de gangsters* idealizados como Edward G. Robinson, James Cagney, Paul Muni e, posteriormente, Humphrey Bogart. Embora Robinson tenha sido o primeiro grande *gangster* cinematográfico, em 1931 com o filme *Little Caesar*, foi a performance ultrajante de Cagney como Tom Powers no final daquele ano em *The Public Enemy* que realmente captou a imaginação do público.

Os cartazes e a arte criada para estes filmes de *gangsters* apresentam os seus protagonistas como homens agressivos e as mulheres que os acompanham, embora sejam cúmplices, surgem representadas como personagens atemorizadas, com expressões de choque e terror.

A violência era visível nas imagens, mas raramente com tanto vigor quanto nos cartazes de *Scarface* (1932), filme de Howard Hawks. No cartaz, Paul Muni é um exemplo de um chefe *gangster* possuído pela raiva. Em comparação, o personagem Tom, de Cagney, é apresentado como o epítome do controlo (Smith, 2018:71).

Estes filmes ofereciam o *glamour* de uma vida que poucos vivenciaram na década de 1930, e os cartazes que os promoviam prometiam aventura e fuga. No entanto, com a chegada do Código Hays em 1935, os filmes foram forçados a seguir outra direção.

---

<sup>193</sup> Durante o período de 1920 a 1933 esteve em vigor a Lei Seca, também conhecida como *Prohibition* (Proibição), que banuiu, oficialmente nos EUA, a fabricação, importação e exportação de bebidas alcoólicas com o objetivo de reduzir o crime e a corrupção, resolver problemas sociais e melhorar a saúde e a higiene na América. Esta proibição teve um efeito oposto ao pretendido, provocando um aumento de negócios ilegais, corrupção e o desenvolvimento do crime organizado e *gangsters*. (Welskopp, 2013).

Os *gangsters* sobreviviam sempre até ao final das histórias, tal como nos filmes anteriores, mas já não era possível mostrar ao público emoções e mortes tão explícitas. Cagney foi promovido da mesma forma, ao interpretar agentes federais como em *G Men* (1935) – uma maneira inteligente de descrever a capacidade de agir violentamente, mas dentro de limites morais – ou criminosos com consciência, em filmes como *Angels with Dirty Faces* (1938).

*G Men* (1935) (fig.29). É difícil distinguir o que separa o polícia James Cagney da sua personalidade anterior de *gangster* no design deste cartaz, onde a promessa de violência e emoção permanece (Smith, 2018:70).

*The Public Enemy* (1931) (fig.30). Este cartaz apresenta os altos e baixos dos anos 1920. As pessoas festejam enquanto os seus vícios apoiam a ascensão do *gangster* Tom Powers (protagonizado por James Cagney). No cartaz, Gwen Allen (protagonizada por Jean Harlow) surge ao seu lado como uma parceira no crime, enquanto Cagney parece estar angustiado.

*Little Caesar* (1931) (fig.31). A personagem Rico de Edward G. Robinson estabeleceu o modelo para o *gangster* da Warner Bros. A "donzela em perigo" era um motivo-chave, e o público da época sabia o que a arma Tommy (metralhadora) representava – morte, violência e poder.

#### 5.3.1.1 – Uma comparação entre o cartaz do filme de gangsters e o cartaz do *Film Noir*

No pós-guerra, quando o público via um "*film noir*", não se referia ao filme por esse termo. No entanto, sabia a que tipo de filme iria assistir, mesmo que reconhecesse o género como sendo de suspense, mistério, filme de ação ou melodrama psicológico. Mas, para além da terminologia utilizada, a publicidade envolta neste género de filmes não deixava dúvidas, exibindo os futuros filmes com um “coming soon” com letras ousadas, ícones ex-



Fig. 29 – Cartaz de *G-Men* (1935).

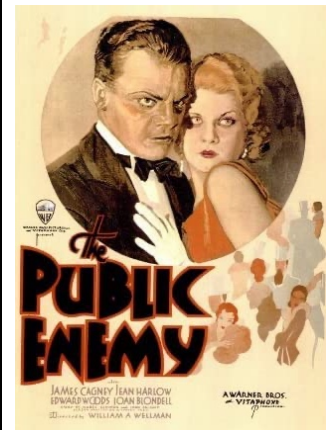


Fig. 30 – Cartaz de *The Public Enemy* (1931).

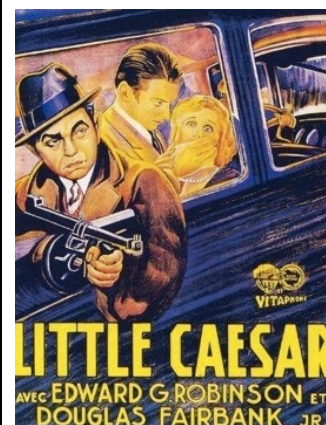


Fig. 31 – Cartaz de *Little Caesar* (1931)

pressivos e frases ameaçadoras, evocando a visão sombria e mortal do *film noir*. Estes cartazes eram uma janela para um mundo onde o perigo existia, e mostravam o que o público poderia esperar dos filmes. Como Arthur Lyons sugeriu em *Death On The Cheap: The Lost B Movies of Film Noir* o *film noir* “did not originate as a genre but as a faddish way of packing the crime film”<sup>194</sup> (Lyons, 2000:7).

De 1940 a 1960, o *film noir* foi um produto estável que permitiu os principais estúdios não entrassem em falência, permitindo ainda com que muitos atores (em particular de série B – que eram “cast for minimum salaries” (Silver & Ursini, 2012b:124)) pudessem continuar a trabalhar. Por conseguinte, os atores de série A, por vezes podiam contracenar em filmes de série B com ídolos do passado, algo esquecidos ou artistas promissores, que ainda não tinham conseguido alcançar o estrelato. A Republic, a Monogram, a PRC e outras empresas e produtoras consideradas de nível inferior, com os lucros obtidos com estes filmes, podiam investir depois em cartazes e publicidade.<sup>195</sup>

Existem ligações óbvias entre os cartazes e a arte criada para os filmes *noir* e seus antecedentes. Alguns são surpreendentemente semelhantes tais como as mãos em forma de garra retratadas em capas de revistas *pulp* e presente num dos cartazes de *Shadow of a Doubt* (1943) de Hitchcock. Existem também efeitos e marcas mais subtis, como a barra diagonal dos gráficos vermelhos e a face sombreada, comum no cartaz do filme mudo *Underworld* (1927) e vinte anos depois no cartaz *six-sheet* do *film noir*, *The Dark Corner* (1946) (Silver & Ursini, 2012b:11-15).

O estilo e os temas do período clássico do cinema *noir* foram influenciados por antecedentes tão variados como os filmes de ficção *hardboiled* e filmes de *gangsters* do início da década de 1930. Para além dessas influências, os cartazes criados para os filmes *noir* também adaptaram elementos do *proto-noir*. Quando o romance de Dashiell Hammett foi publicado na revista *pulp*, *Black Mask Magazine*, em 1929, foi utilizada expressão artística mais sensacionalista e violenta na capa. O livro da Knopf<sup>196</sup> adotou uma abordagem mais apropriada para a literatura “séria” para a sua sobrecapa. A capa dessa primeira adaptação, em 1931 (fig.32), utilizou elementos como o *Falcão* e a mão estilizada (Silver & Ursini, 2012b:5).

---

<sup>194</sup> Não se originou como um género, mas como uma maneira caprichosa de “embelezar” o filme policial.

<sup>195</sup> Alguns exemplos do engenho destas pequenas produtoras é o caso dos King Brothers, conhecidos pelo filme *Gun Crazy* (1950), que tiraram todas as fotos para os seus filmes com pouco dinheiro e tiveram várias empresas de lançamento. Até a Monogram, considerada como um dos estúdios menores poderia publicitar um filme para os cinemas, acompanhado com um cartaz *one-sheet* chamativo.

<sup>196</sup> Editora americana fundada por Alfred A. Knopf Sr. e Blanche Knopf em 1915.

Como sugere o cartaz da adaptação de 1931 (fig.33), a famosa atriz Bebe Daniels<sup>197</sup> não retrata Miss Wonderly como uma *femme fatale*. Cinco anos depois, a pose de Bette Davis como Valerie Purvis (outra versão de Wonderly) em *Satan Met a Lady* (1936)(fig.34) é mais sedutora e de algum modo mais ameaçadora. Caso houvesse alguma dúvida sobre a sua personagem potencialmente letal, no cartaz de cores vibrantes, é ela quem segura a arma. Nos livros ou nos filmes, nada nesses cartazes contém a violência explícita incorporada na capa da revista *pulp* de 1929.

A capa do final de 1935 combina o detetive com uma arma e uma voluptuosa *femme fatale* vestida de vermelho (Silver & Ursini, 2012b:8). A capa da revista *pulp* de 1941 vai ainda mais longe: o homem não está barbeado nem é particularmente bonito, é sem dúvida mais duro (*hard-bitten*). A mulher também vai para além das representações anteriores, apresenta uma ferida no braço e um revólver de grandes dimensões na mão, mostrando ter uma participação mais ativa na ação.

A adaptação ao cinema de 1941 de *The Maltese Falcon* é indicada como o primeiro grande lançamento de um *film noir* durante o período clássico. O cartaz (fig.35) para o filme também definiu muitos dos elementos gráficos dos filmes *noir* das décadas seguintes. A figura principal agora é masculina em vez da anterior, feminina, e Humphrey Bogart, uma estrela de série A, combina elementos dos homens nas três capas das revistas *pulp*. Bogart utiliza o chapéu *fedora* e a arma automática, e ainda apresenta uma expressão focada e clara. Mary Astor, como a mais recente personagem Wonderly – no filme com o nome alterado para Brigid O'Shaughnessy – é a primeira *femme fatale* do *film noir* (Silver & Ursini, 2012b:9). Tal como em algumas capas da *Black Mask Magazine*, a personagem também tem um vestido vermelho e também está inclinada, mas não no ombro de um homem. Mais importante, ela olha para a frente, mostrando-se encan-

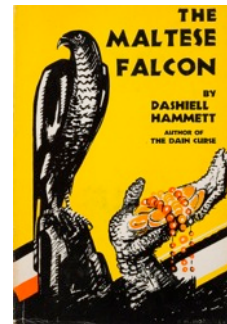


Fig. 32 – Capa para a edição de 1931 do livro de *The Maltese Falcon*.



Fig. 33 – Cartaz de *The Maltese Falcon* (1931)



Fig. 34 – Cartaz de *Satan Met a Lady* (1936).



Fig. 35 – Cartaz de *The Maltese Falcon* (1941)

<sup>197</sup> Estrela de filmes mudos como *The Campus Flirt* (1926), *She's a Sheik* (1927) e *What a Night!* (1928)

tadora, intrigada e, como o espectador descobrirá, calculista.

No início dos anos 1930, a Warner Bros. era o principal estúdio dos filmes de *gangsters*. Embora não configure totalmente a abordagem das revistas *pulp*, o cartaz da adaptação de *Little Caesar* (1931) (fig.36), da Warner, parte da violência estilizada da capa do livro – novamente da editora Knopf (fig.37) – para uma associação explícita de sexo e armas. O casal que se olha fixamente nos olhos um do outro e o criminoso de chapéu com um revólver são igualmente importantes. O cartaz para este filme de gangsters foi um pequeno passo para o desenho do cartaz do *The Maltese Falcon* de 1941.

Mervyn Leroy (1900-1987), que realizou *Little Caesar* (1931) para a Warner, também produziu *Johnny Eager* (1942)(fig.38) para a MGM. Embora lançado no ano seguinte ao *The Maltese Falcon* com Bogart e Astor, o cartaz foi um retrocesso gráfico. As figuras menores, com armas em punho, relembram a capa de *Little Caesar* (1931).

Embora na versão a preto e branco de Robert Taylor (1911-1969) tal como a figura do título no canto inferior esquerdo, tenha uma sugestão ao *noir*, os elementos-chave são o casal, que romantizam o duplo sentido sexual no “TNT”.<sup>198</sup>

O *film noir* modificou os elementos de vários antecedentes (como os filmes de *gangsters* e capas de revistas *pulp*) para definir o seu próprio conjunto de conotações gráficas e principais indicadores icônicos, o que fez com que ocorresse um efeito recíproco entre capas de edições impressas e os cartazes. A influência *noir* é bastante visível na capa de 1945 da brochura da editora Avon de *Little Caesar* (fig.39), onde a personagem Rico, com um cabelo e um penteado a reforçar a sua diferença étnica, aponta a arma para um antagonista invisível. A arte mais caricatural encontrada no cartaz original de *Scarface* (1932)(fig.40) atenua um pouco a violência. A representação artística da figura do título é reconhecível como o ator Paul Muni (1895-1967), porém, Ann Dvorak (1911-1979) dificilmente parece



Fig. 36 – Cartaz de *Little Caesar* (1931).

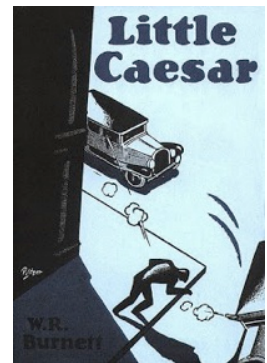


Fig. 37 – Capa de 1931 para o livro *Little Caesar* da editora Knopf.

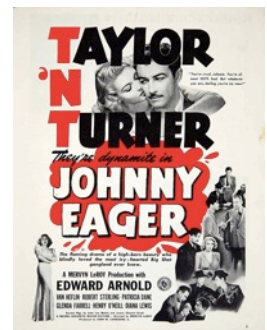


Fig. 38 – Cartaz de *Johnny Eager* (1942).

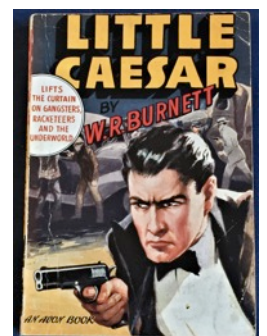


Fig. 39 – Capa de *Little Caesar* da editora Avon (versão de 1945)

<sup>198</sup> Forte explosivo formado a partir de tolueno e relativamente insensível ao choque.

ter sido a inspiração para a figura feminina em choque. Comparando com o cartaz utilizado para a reedição de 1946 (fig.41) no pico do período clássico, é possível ver a evolução: a alteração a nível da composição das imagens, a utilização da tipografia (tal como o destaque do nome do ator principal) e o estilo de ilustração que se assemelha mais à dos cartazes da década de 1940.

### 5.3.2 – Artistas/Designers norte-americanos de cartazes de filmes *noir*

#### 5.3.2.1 – William F. Rose

William F. Rose (1909-1972) foi um ilustrador que desenvolveu a maioria dos seus cartazes no auge da era do cinema clássico de Hollywood<sup>199</sup>, durante as décadas de 1930 e 1940. Na época, a maioria dos artistas de cartazes trabalhava para departamentos de arte em estúdio e, em geral, as contribuições individuais desses artistas nunca eram reconhecidas e muitos dos icónicos cartazes deste período são considerados obras anónimas. Rose é considerado um dos raros artistas de cartazes deste período clássico de Hollywood cujo estilo individual alcançou reconhecimento, ao lado de outros artistas como Al Hirschfeld (1903-2003),<sup>200</sup> Alberto Vargas (1896-1982)<sup>201</sup> e Reynold Brown (1917-1991).<sup>202</sup> Contribuiu na criação de imagens e cartazes marcantes de Hollywood, desde o *film noir* aos musicais, passando também pelo cinema de terror, e ficou conhecido por ser um dos artistas de cartazes mais distintivos da era clássica de Hollywood, época em que a maioria dos cartazes cinematográficos apresentavam ilustrações pintadas em vez de fotografia.

Rose viveu e trabalhou na área metropolitana de Nova Iorque e era membro da Sociedade de Ilustradores profissional de Nova Iorque, que apresentaram as obras do artista nas suas exposições anuais de 1945 e 1946.<sup>203</sup>



Fig. 40 – Cartaz de *Scarface* (1932)



Fig. 41 – Cartaz de *Scarface* (1932) – reedição de 1946

<sup>199</sup> Rose ilustrou dezenas de cartazes apenas para a RKO Radio Pictures, além de trabalhar para outros estúdios. No entanto, apenas uma fração dos seus cartazes foi atribuída ao artista. E embora se saiba que Rose também contribuiu com cartazes para a Paramount Pictures, nenhuma das suas ilustrações para o estúdio foi reconhecida (Muller, 2002).

<sup>200</sup> Albert Hirschfeld foi um caricaturista americano conhecido pelos seus retratos a preto e branco de celebridades e estrelas da Broadway.

<sup>201</sup> Alberto Vargas foi um notável pintor peruano de *pin-ups*. Tornou-se conhecido na década de 1940 como o criador das icónicas *pin-ups* da Segunda Guerra Mundial para a revista norte-americana *Esquire*, conhecidas como "Vargas Girls".

<sup>202</sup> Reynold Brown foi um artista de realismo americano que criou muitos cartazes para filmes de Hollywood, em particular filmes de série B de ficção científica.

<sup>203</sup> As suas obras foram também exibidas na exposição anual da Academia de Belas Artes da Pensilvânia, em 1966.

William Rose criou ilustrações para revistas como a *Collier*, *Today's Woman* e revistas de domingo distribuídas nacionalmente e *The American Weekly*. Produziu ainda capas de brochuras para editoras e empresas como a *Avon*, *Cardinal Edition*, *Dell*, *Permabooks*, *Pocket Books*, *Pyramid Books* e *Ace Books*. Nesta época, para além do seu trabalho para os departamentos de arte de Hollywood, Rose foi um ilustrador ativo de revistas e ficção de bolso. De acordo com os historiadores de cinema Stephen Rebello e Richard C. Allen, Rose era "one of Hollywood's busiest and best posterists" (Rebello & Allen, 1988:327). Foi mais intimamente identificado com a RKO Radio Pictures, onde trabalhou internamente durante muitos anos, embora também tenha criado cartazes para outros estúdios, como a Paramount Pictures e Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Os seus cartazes ajudaram a definir o estilo de arte colorido e ousado da RKO. Rose pintava principalmente com cores pastel e aguarelas, o que era típico dos artistas de cartazes da RKO em geral (Muller, 2002:19).<sup>204</sup>

Rose tornou-se num dos pioneiros a utilizar convenções visuais e estéticas do *film noir* nas suas ilustrações para os cartazes deste género cinematográfico, tal como para capas de obras literárias de ficção *noir*. No cartaz de *Out of the Past* (1947) (fig. 42), descreveu a personagem de Jane Greer (1924-2001) como uma "invitingly hallucinatory babe" e a de Robert Mitchum (1917-1997) como "lovesick, surly chump"<sup>205</sup> (Rebello & Allen, 1988:255). Rose pintou Mitchum como um detetive cansado com um cigarro pendurado no canto da boca e Greer como uma atraente *femme fatale* a segurar um revólver de uma maneira delicada e ambigualmente ameaçadora, numa representação típica do género do *noir*.

O historiador de cinema Eddie Muller (1958-) aponta o cartaz como um "clássico noir" uma vez que captura a dinâmica de atração de personagens combinada com a desconfiança, observando que a arma ambígua de Greer é um golpe de mestre: "is she about to toss it away or open fire?" (Muller, 2002:80).

O cartaz de Rose para *Born to Kill* (1947) (fig.43) foi igualmente importante na definição da arte do género *noir*, onde Andrew Spicer (2010:240) elogia a imagem de Lawrence Tierney como um "tough guy" com "stony features" e "the ubiquitous hanging cigarette"<sup>206</sup> ao lado de Claire Trevor como "the femme fatale ... in the customary long, sheathlike dress."<sup>207</sup>

---

<sup>204</sup> As suas obras continuam a ser muito apreciadas por colecionadores, e as impressões originais dos seus cartazes alcançam altos preços em leilões.

<sup>205</sup> "Mulher convidativamente alucinatória" e "idiota apaixonado e mal-humorado".

<sup>206</sup> O "durão" de feição impenetrável e com o omnipresente cigarro pendurado.

<sup>207</sup> A *femme fatale* com o habitual vestido longo.

Rose ilustrou também os cartazes dos filmes B de terror produzidos por Val Lewton (1909-1951), da RKO, que incluíam *Cat People* (1942) e *The Body Snatcher* (1945). O cartaz de *Cat People* (fig.44), em particular, tornou-se num dos cartazes mais procurados do género de terror para colecionadores. Rose costumava estar inclinado a ilustrar os seus cartazes num estilo diretamente contrário ao género ou aos temas reais do filme, um método que resultou em imagens ousadas e memoráveis. Segundo o escritor inglês Matthew Sweet (1969-), o cartaz de Rose para o “filme de terror poético” *Cat People* é a “rejeição à imagem que anuncia” (Sweet, 2015:26). Em vez de oferecer uma pintura em *moody chiaroscuro*<sup>208</sup>, que podia ter transmitido melhor a atmosfera de pavor subtil do filme, a ilustração nada subtil de Rose ostentava “a snarling Panther of the Baskervilles and a red-hot dame in a strapless dress.”<sup>209</sup> (Sweet, 2015:26).

O seu cartaz "estilo B" (fig.45) para *Citizen Kane* fazia parte dos esforços do estúdio para comercializar o filme como mais convencional e acessível para um público da América Central, menos habituado ao estilo "intelectual" do filme. Jim Halperin e Hector Cantu observaram que o cartaz "estilo B" de Rose vendeu o filme como uma história de amor mais convencional (Halperin & Cantu, 2010) e, comparado ao cartaz "estilo A" criado pelo estúdio RKO (fig.46), o design de Rose é agora "considerado o mais desejável." (Halperin & Cantu, 2009:78)

### 5.3.2.2 – A. L. “Whitey” Schafer

“Whitey” Schafer foi um pioneiro entre os fotógrafos de retratos em Hollywood. Trabalhou em diversos estúdios cinematográficos como a Columbia Pictures, durante o período de 1931 a 1941, onde esteve encarregue de fotografar e produzir retratos das estrelas de Hollywood, incluído atrizes marcantes do *film noir* (tal como Rita Hayworth, Veronica Lake, Barbara Stanwyck, Mary Lou Dix, Janet Blair, Dolly Haas,



Fig. 42 – Cartaz de *Out of the Past* (1947), criado por William Rose.



Fig. 43 – Cartaz de *Born to Kill* (1947)



Fig. 44 – Cartaz de *Cat People* (1942)



Fig. 45 – Cartaz de *Citizen Kane* (1941) [estilo B] criado por William Rose.



Fig. 46 – Cartaz de *Citizen Kane* (1941) [estilo A].

<sup>208</sup> Estilo sombrio e temperamental (*moody*) com altos contrastes de luz e sombra.

<sup>209</sup> Uma Pantera dos Baskervilles que rosna (alusão à história *O Cão dos Baskervilles* de Sir Arthur Conan Doyle, e ao perigo acrescido ao trocar o termo cão por pantera) e uma *femme fatale* em “brasa” num vestido sem alças.

Joan Perry, Fay Wray e Ann Miller) e publicidade para os filmes (*Popular Science*, 1943:145), incluindo publicidade e fotografias promocionais para filmes *noir* como *Double Indemnity* (1944) e *The Gun for Hire* (1942).

Em 1941, começou a trabalhar no laboratório de fotografia dos estúdios da Paramount, no qual foi diretor do departamento de fotografia (*still photography*) durante dez anos, até à sua morte em 1951 (Bingen, 2016:107). Na Paramount, Schafer especializou-se nas denominadas *pattern pictures*.<sup>210</sup>

### **“Thou Shalt Not”: a foto de 1940 que satiriza todos os vícios e pecados censurados pelo código de censura de filmes da Hays**

A história do cinema de Hollywood antes de 1968 pode dividir-se em duas épocas: "pré-código" e "pós-código". O código em questão é o Código de Produção de Filmes, mais conhecido como Código Hays, uma referência ao presidente dos Produtores e Distribuidores de Filmes da América, Will H. Hays. A organização que atualmente tem o nome de MPAA, contratou Hays em 1922, encarregando o diácono presbiteriano e ex-presidente do Comité Nacional Republicano para "limpar" a imagem pecaminosa de Hollywood. Oito anos após a presidência de Hays, surgiu o Código, um ato preventivo de autocensura destinado a ditar o conteúdo moralmente aceitável – e mais importante, o moralmente inaceitável – no cinema americano. “The code sets up high standards of performance for motion picture producers”,<sup>211</sup> segundo Bob Mondello, da NPR, citando Hays em 1930. “It states the considerations which good taste and community value make necessary in this universal form of entertainment.”<sup>212</sup> Nenhum filme, por exemplo, deveria baixar os padrões morais e “the sympathy of the audience shall never be thrown to the side of crime, wrongdoing, evil or sin.”<sup>213</sup> Existia também uma lista atualizada e muito ampliada de “don’t” e “be careful”, com proibições de nudez, danças sugestivas e beijos luxuriosos. O escárnio da religião e a representação do uso ilegal de drogas eram proibidos, tal como romances inter-raciais e exibição de métodos de crime que pudessem ser imitados.

O Código começou a ser aplicado de uma maneira mais séria em 1934, e não demorou muito para os realizadores começarem a desprezá-lo. Segundo um artigo da *Life* de 1946, “American film producers are inured by now to the Hays Office which regulates

---

<sup>210</sup> O fotógrafo defendia que se deveria colocar padrões domésticos e comuns para tornar as fotografias mais interessantes.

<sup>211</sup> O código estabelece altos padrões de desempenho para os produtores de filmes.

<sup>212</sup> Considerações em que o bom gosto e o valor comunitário são necessários nesta forma universal de entretenimento.

<sup>213</sup> O público não deveria sentir simpatia pelo lado do crime, transgressão, mal ou pecado.

movie morals.”<sup>214</sup> Ao saber que o que era proibido pelo código ajudaria a vender bilhetes, os produtores sutilmente contornaram o código durante muitos anos: “observe its letter and violate its spirit as much as possible.” No topo do artigo, surgia uma enorme fotografia, tirada pelo fotógrafo da Paramount, A. L. “Whitey” Schafer, que mostrava, numa só imagem (fig.47), muitas das proibições do código, (ou seja, o que não se devia mostrar): a derrota da lei, o interior da coxa de uma mulher, narcóticos, bebida, um seio exposto, uma arma, entre outras infrações. Para o *Still Show* inaugural do Hollywood Studios, em 1941, Schafer decidiu criar a cena inovadora para dar uma “bofetada” satírica ao Código de Produção, aos padrões de censura dos Produtores e Distribuidores de Filmes.

Segundo a historiadora de Hollywood, Mary Mallory, “his satirical image, entitled, “Thou Shalt Not,” displayed the top 10 faux-pas disallowed by industry censors, who approved every photographic image shot by studios before they could be distributed.”<sup>215</sup>(Harnisch, 2013).<sup>216</sup>

### 5.3.2.3 – Zoë Mozart

Zoë Mozart (1907-1993) foi uma ilustradora norte-americana e uma das artistas e modelos de *pin-up* mais famosas do início do século XX (Yellin, 2004:97).

Em 1925, Mozart começou a estudar na Escola de Arte Industrial do Museu da Pensilvânia, onde estudou com Thornton Oakley (1881-1953)<sup>217</sup>, um ex-aluno de Howard Pyle (1853-1911).<sup>218</sup> Para pagar as suas mensalidades e propinas, Mozart trabalhou como modelo para as pinturas de outros artistas (Darkside, 2013). A artista pintou ainda, centenas de capas de revistas e cartazes para filmes durante a sua carreira e, para além de modelos que contratava, também era frequentemente o seu próprio modelo, usando câmaras ou espelhos para capturar as suas próprias poses (Nienhaus, 2007), ficando as suas pinturas



Fig. 47 – “Thou Shalt Not” (1940), fotografia de A. L. “Whitey” Schafer

<sup>214</sup> Os produtores americanos já estão acostumados com o Hays Office, que regulamenta a moral do cinema.

<sup>215</sup> A sua imagem satírica, intitulada “Thou Shalt Not”, exibia os 10 principais *faux-pas* (erros ou deslizes) não permitidos pelos censores da indústria, que aprovavam todas as imagens fotográficas tiradas pelos estúdios antes que pudessem ser distribuídas.

<sup>216</sup> Quando os organizadores indignados retiraram a imagem da competição e ameaçaram Schaefer com uma multa, o fotógrafo explicou que “all the judges were hoarding the 18 prints submitted for the show.” (Harnisch, 2013).

<sup>217</sup> Artista e ilustrador americano.

<sup>218</sup> Howard Pyle foi um ilustrador e autor americano, principalmente de livros para jovens.

conhecidas pelo seu estilo de pastel e a representação realista de mulheres.

Em Nova Iorque, desde 1932, criou centenas de capas, principalmente para publicidade, revistas de cinema e cartazes, como para a *True Story Magazine*, *Romantic Movie Stories*, *Screen Book* e *True Confessions*, cujo título foi usado para um filme com Carole Lombard (1908-1942) – e no qual Mozert forneceu ilustrações para o filme. Mozert também criou capas para o *American Weekly* da *Hearst*, anúncios para *Cole of California*, *Wing Cigarettes*, *Irresistible Beauty Aids* e para a *Raleigh Cigarettes*.

Em 1941, a *Brown & Bigelow* comprou o primeiro nu de Mozert e contrataram-na para um contrato de calendário exclusivo. Durante a guerra, a sua série de *pin-ups*, “Victory Girls”, foi publicada em formato de calendário e em cartões de mutoscópio.<sup>219</sup> Em 1946, Mozert desenhou o cartaz de *Calendar Girl* para a Republic Pictures, um filme sobre a Gibson Girl.<sup>220</sup> Nesse mesmo ano, pintou as *pin-ups* para a comédia com Errol Flynn (1909-1959), *Never Say Goodbye*, na qual Flynn interpretou um artista. Para além do cartaz, Mozert também fez as ilustrações dos créditos de abertura do filme. Em 1950, Mozert tornou-se numa dos quatro grandes artistas de *pin-ups* da época, juntamente com Rolf Armstrong (1889-1960), Earl Moran (1893-1984) e Gil Elvgren (1914-1980). Algumas das obras mais famosas de Mozert incluem o cartaz para *True Confession* (1937) da Paramount Pictures, o cartaz do filme western *noir* de Howard Hughes, *The Outlaw* (1943)<sup>221</sup> (fig.48) com Jane Russell (1921-2011)(fig.49)(Silva, 2017:61), e o seu cartaz mais popular, *Song of the Desert* (1950)(fig.50).

Zoë Mozert influenciou muitos artistas de cartazes, em particular a forma como representava a figura feminina e essa influência é particularmente destacada nos cartazes criados para o *film noir*.



Fig. 48 – Cartaz de Zoë Mozert para o filme *Outlaw* (1943).



Fig. 49 – A artista, Zoë Mozert, a pintar a atriz Jane Russell, para o cartaz do filme *Outlaw* (1943).



Fig. 50 – Cartaz *Song of the Desert* (1950) de Zoë Mozert.

<sup>219</sup> O mutoscópio foi um antigo dispositivo cinematográfico, inventado por William Kennedy Dickson e Herman Casler, onde se utilizavam um conjunto de desenhos (ou fotografias) que, quando passadas em sequência, davam a ilusão de movimento.

<sup>220</sup> A *Gibson Girl* foi a personificação do ideal feminino de atratividade física, conforme retratado pelas ilustrações em caneta e tinta da artista Charles Dana Gibson durante um período de 20 anos, que abrangeu o final do século XIX e o início do século XX nos Estados Unidos e no Canadá. O artista viu a sua criação como representando o composto de "milhares de meninas americanas" (Patterson, 2005)

<sup>221</sup> Segundo Zoe Mozert: "They held up *The Outlaw* for five years. And Howard Hughes had me doing publicity for it every day, five days a week for five years." (Darkside, 2013).

#### 5.3.2.4 – Saul Bass

Saul Bass (1920-1996) foi um designer gráfico que revolucionou as sequências de abertura de filmes (genéricos) e o desenho de cartazes cinematográficos, cujo trabalho continua a ser uma fonte de inspiração para muitos estudantes e artistas.

Bass nasceu em 1920 em Nova Iorque, filho de imigrantes judeus. Era uma criança criativa, que desenhava constantemente. Frequentou a Art Students League, onde estudou com György Kepes (1906-2001), um dos mestres da estética funcional da Bauhaus. Na década de 1940, Bass deixou Nova Iorque, mudando-se para a Califórnia, onde trabalhou principalmente para publicidade até ter o seu primeiro grande trabalho na indústria cinematográfica: um cartaz para o filme de 1954, *Carmen Jones* (Roberts, 2015:133). Os realizadores ficaram tão impressionados com o seu trabalho com o cartaz para o filme que o convidaram para também criar os créditos iniciais desse mesmo filme.

Bass acentuou a sofisticação dos cartazes cinematográficos com o seu estilo minimalista característico e revolucionou completamente o papel dos créditos e dos títulos nos filmes. Tradicionalmente, os créditos iniciais eram estáticos e monótonos, sendo considerados como aspetos secundários sem importância, e muitos eram projetados nas cortinas à frente do ecrã, que só seriam abertas para a primeira cena oficial do filme.

Bass, no entanto, estava comprometido em *injetar vida* nesses gráficos, tornando-os parte da experiência cinematográfica. Apresentando a sua assinatura “tipo cinético”<sup>222</sup>, as letras de Bass avançavam e moviam-se pelo grande ecrã, incorporando frequentemente imagens diferentes com o texto.

Os genéricos tornaram-se num espetáculo e as bobines que tinham filmes com créditos iniciais passaram a ser entregues nas salas de cinema juntamente com uma nota: “projectionist – pull curtain *before* titles.” (Foster, 2014).

Durante os seus quarenta anos de carreira, Bass trabalhou com alguns dos maiores realizadores de Hollywood, incluindo Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick, Otto Preminger, Billy Wilder e Martin Scorsese e o seu nome tornou-se conhecido na indústria cinematográfica após ter criado o genérico para o filme *The Man with the Golden Arm*, de Otto Preminger, em 1955.

Para Alfred Hitchcock, Bass projetou sequências de genéricos eficazes e memoráveis, inventando um novo tipo de tipografia cinética para filmes como, *North by Northwest* (1959),

---

<sup>222</sup> Exemplo disso são a tipografia e os créditos iniciais e criados para os filmes *Vertigo* (1958) (em colaboração com John Whitney), *North by Northwest* (1959) e *Psycho* (1960) (Bass & Kirkham, 2011).

*Vertigo* (1958)(onde colaborou com John Whitney) e *Psycho* (1960)(Spicer, 2010:131).

Bass também criou cartazes para diversos filmes de Hitchcock, incluindo *Vertigo* (fig.51), um *film noir* e *thriller* psicológico baseado no romance *hardboiled* de Pierre Boileau (1906-1989) e Thomas Narcejac (1908-1988) *D'entre les morts* (*From Among the Dead*) [1954]. O designer escolheu utilizar motivos espirais no genérico e no cartaz do filme, enfatizando o "vórtex psicológico de *Vertigo*" (Engle, 1997). Em 1955, Elaine Makatura (1927-) começou a trabalhar com Saul Bass e, após a sequência de título de abertura para o filme *Spartacus* em 1960, que Elaine codirigiu e produziu, grande parte dos trabalhos de design dos genéricos de filmes de Saul Bass e do trabalho cinematográfico foram feitos com a sua colaboração (que, entretanto, casara com o designer).<sup>223</sup>

Desde meados dos anos sessenta até ao final dos anos oitenta, Bass e Elaine deixaram de criar sequências de introdução de filmes e cartazes para se concentrarem no cinema e na família.<sup>224</sup> No final da sua carreira, Saul Bass foi "redescoberto" por James L. Brooks e Martin Scorsese, que solicitaram aos dois autores que retornassem a criar os créditos iniciais dos seus filmes.

Bass criou dezenas de cartazes de filmes e créditos de filmes.<sup>225</sup> Antes da sua morte em 1996, os seus projetos finais foram créditos para quatro filmes de Martin Scorsese: *Goodfellas* (1990), *Cape Fear* (1991), *The Age of Innocence* (1993) e *Casino* (1995).

Atualmente, muitas das sequências de abertura de filmes são um legado do trabalho de Bass. E não é de surpreender que existam muitos tributos contemporâneos ao seu estilo icônico – desde a abertura de *Mad Men* (2007-2015) até à introdução alternativa da série *Dexter* (2006-2013) pelo designer Ty Mattson.

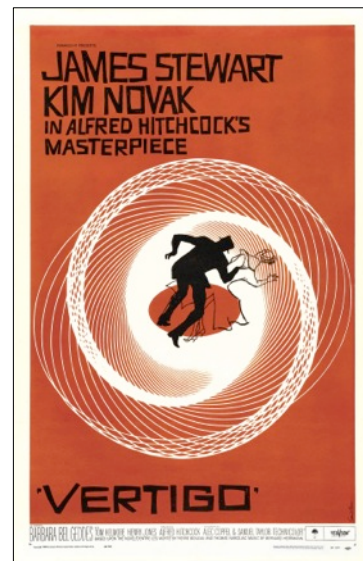


Fig. 51 – Cartaz de *Vertigo* (1958) criado por Saul Bass.

<sup>223</sup> Em 1968, o casal produziu uma curta-metragem, *Why Man Creates*, que venceu um Óscar.

<sup>224</sup> Segundo Saul Bass: "Elaine and I feel we are there to serve the film and to approach the task with a sense of responsibility. We saw a lot of pyrotechnics and fun and games and I suppose we lost interest. At the same time, an increasing number of directors now sought to open their own films in ambitious ways rather than hire someone else to do it. Whatever the reasons, the result was 'Fade Out.' We did not worry about it; we had too many other interesting projects to get on with. Equally, because we still loved the process of making titles, we were happy to take it up again when asked. 'Fade In'..." (Bass & Kirkham, 2011:264)

<sup>225</sup> Para além de genéricos e cartazes, também criou alguns dos logótipos corporativos mais emblemáticos dos EUA, incluindo o logótipo "Bell" original da AT&T em 1969, tal como como o logo posterior "Globo" em 1983. Também criou o logótipo "Jetstream" da Continental Airlines em 1968 e o logótipo "tulipa" de 1974 para a United Airlines, que se tornou um dos logótipos mais reconhecidos da época.

### 5.3.2.5 – Bill Gold

Ao longo de uma carreira de oito décadas, Bill Gold criou cartazes e publicidade para mais de 200 filmes e colaborou com vários realizadores e produtores grande reconhecimento. O seu trabalho foi um reflexo importante do seu tempo, desde a Hollywood clássica na década de 1940 à nova face do cinema americano nas décadas de 1960 e 1970. Muitos dos seus cartazes são representações icónicas das suas respetivas épocas e o seu trabalho tornou-o num dos designers mais influentes do cinema.

Gold, natural de Nova Iorque, estudou ilustração e design no Pratt Institute do Brooklyn e iniciou a sua carreira a trabalhar no departamento de publicidade da Warner Bros., em 1941. Em seis anos, foi promovido a chefe de design de cartazes (Smith, 2018). Em 1959, o designer formou a BG Charles com seu irmão Charlie, uma empresa que se focava na criação de *trailers* para filmes e produções em estúdio. Em 1962, criou a Bill Gold Advertising. Embora Gold se tenha reformado em 2004, Clint Eastwood, que trabalhou com Gold em 1971, no cartaz de *Dirty Harry* (1971), convenceu o designer a supervisionar o cartaz para o filme *J. Edgar* (2011).

O primeiro design criado por Gold definiu a sua capacidade de transmitir o tema e a narrativa de um filme através duma representação visual impressionante. No cartaz para *Casablanca* (1942) (fig.52), Gold colocou o herói protagonizado por Humphrey Bogart em primeiro plano, e por detrás dele, imagens de personagens que tiveram algum impacto na sua vida. A Warner Bros. aparentemente ficou bastante satisfeita com o resultado, mas achou que o cartaz exigia alguma ação, o que levou Gold a adicionar uma arma – uma imagem retirada do *film noir* anterior de Bogart, *High Sierra* (1941).

O seu trabalho seguinte foi um cartaz de grande espetacularidade para o filme biográfico de George M. Cohan, *Yankee Doodle Dandy* (1942). O design contrasta fortemente com o de *Casablanca* – e apresenta-se mais como uma cacofonia de imagens do que um de-



Fig. 52 – Cartaz de *Casablanca* (1942), criado por Bill Gold.



Fig. 53 – Cartaz de *The Big Sleep* (1946) criado por Bill Gold.

sign simplificado, sustentando a vida selvagem de *Yankee Doodle Dandy*. O cartaz de Gold para o *film noir*, *The Big Sleep* (1946)(fig. 53), destacou os protagonistas, Humphrey Bogart e Lauren Bacall. Embora seja um *film noir* – e considerado como um dos melhores – não é facilmente identificável como tal pelo cartaz criado por Bill Gold e o seu trabalho sobre o *thriller* complicado de Howard Hawks evitou sabiamente qualquer armadilha de género em favor da importância das estrelas do filme (Smith, 2018).

Os trabalhos seguintes de Gold abrangeram todos os géneros, mas com cada um dos seus projetos, desde *Casablanca*, *The Searchers* (1956) e *Bonnie & Clyde* (1967) a *Dirty Harry*, *Bird* (1988) e *Unforgiven* (1992), o seu talento consistia em encontrar o núcleo de uma ideia, um motivo ou um conceito que atraísse o público ao cinema e ao filme publicitado.

### 5.3.3 – Uma análise gráfica do cartaz do *Film Noir*

– *Regras gerais da construção de um cartaz*

Segundo Muller-Brockmann (2004:18-19) existem regras gerais para um design de cartaz eficaz e funcional – das quais também se aplicam para os cartazes criados para o *film noir*:

- O cartaz deve ser legível e a sua mensagem compreensível.
- O cartaz deve ser inovador e despertar interesse, ou seja, deve conter algo até então desconhecido na sua forma ou mensagem textual.
- O cartaz deve ser planeado numa escala generosa e deve ter um efeito máximo com um mínimo de meios gráficos.
- O cartaz deve ser desenhado em grandes formatos para que também seja eficaz à distância. E deve gerar uma resposta por meio de fácil reconhecimento e da soma dos detalhes.
- O cartaz deve permanecer na memória dos espetadores, estabelecendo um novo contacto entre eles e um novo tópico ou um novo produto.

Os cartazes cinematográficos também seguem a maioria destas regras ao serem apelativos e objetos publicitários de sucesso, sendo que, aqueles que foram criados especificamente para os filmes *noir*, também não são exceção.

Os filmes *noir* podiam ser soturnos, sombrios, mas os cartazes criados para este gênero cinematográfico eram exatamente o oposto (Billson, 2014). A arte e os cartazes do *film noir* dos anos quarenta e cinquenta podem ter diversas características, mas é pouco provável que se possam descrever como enfadonhos ou pouco apelativos graficamente.

Jean-Luc Godard (1930-2022), cineasta francês, celebrado pela corrente cinematográfica da *Nouvelle Vague* nos anos de 1960 e que, homenageou os filmes de série B<sup>226</sup> de Hollywood em alguns dos seus primeiros filmes, referiu que "tudo que é preciso para um filme é uma arma e uma mulher" (Ballinger & Graydon, 2007:114), e os cartazes exibiam esta ideia com promessas mais ou menos evidentes e até relativamente explícitas de sexo e violência.

Os designers tiveram um papel fundamental ao explorar e criar cartazes bastante sugestivos. Enquanto os próprios filmes eram caracterizados por uma cinematografia sombria a preto e branco, os cartazes eram explosões desenfreadas de imagens berrantes e de cores (Billson, 2014).

Ao analisar estes cartazes a partir de uma perspetiva atual, não é apenas a nostalgia que os torna tão extraordinários. Antes da arte do cartaz se tornar quase exclusivamente fotográfica (Billson, 2014), e previamente à invenção (e omnipresença) da fonte tipográfica Helvetica, os artistas e designers não estavam comprometidos por considerações de perspetiva ou realismo, particularmente na Europa e na Ásia, um mundo distante dos Estados Unidos da América, um país de ideias e de códigos mais puritanos (Muller, 2002:10).<sup>227</sup>

Considerando, por exemplo, o cartaz americano para *Double Indemnity* (1944)(fig. 54) que mostra Barbara Stanwyck (1907-1990) e Fred MacMurray (1908-1991) enlaçados num abraço romântico, com Edward G. Robinson (1893-1973) a olhar quase benignamente para o casal, verificamos um grande contraste com o cartaz espanhol (fig. 55) para o mesmo filme, que mostra quase o oposto, retra-

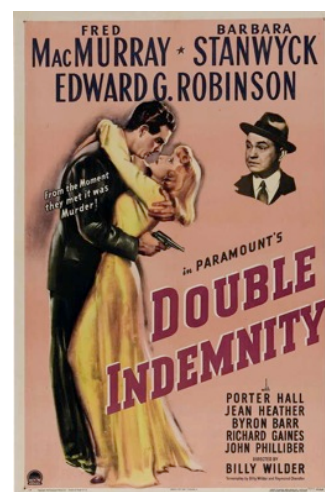


Fig. 54 – Cartaz norte-americano de *Double Indemnity* (1944).



Fig. 55 – Cartaz espanhol de *Double Indemnity* (1944).

<sup>226</sup> O *film noir* fazia parte dos vários gêneros e filmes de série B, tal como a ficção científica.

<sup>227</sup> Vide apêndice 3.

tando MacMurray cercado de demónios grotescos, um cadáver nos trilhos por baixo dele e Stanwyck, que sorri para o observador.

E, ao contrário do que acontecia nos Estados Unidos da América, os designers de cartazes não americanos não eram tão anónimos quanto os seus colegas de Hollywood, e nomes como os de Anselmo Ballester (1897-1974), Bernard Lancy (1892-1964) e Lutz Peltzer (1925-2003) foram marcantes na criação destas obras de arte gráfica (Billson, 2014).

Algumas das imagens lembram capas dos livros de bolso, mas, ao contrário dessas capas, os cartazes sempre foram destinados a planos de grandes dimensões, para chamar a atenção, como no caso dos formatos da folha (686x1016mm), *quad* (762x1020mm) ou *outdoor* (Muller, 2002:12). Estes cartazes criados para os filmes *noir* eram exibições refinadas de habilidade criativa e imaginação, janelas imensas de um mundo perigoso, ainda que infinitamente sedutor (Mayer & McDonnell, 2007:6).

### 5.3.3.1 – Formatos dos cartazes e os estúdios cinematográficos

A maioria dos cartazes americanos eram impressos com instruções especiais para serem retirados após os filmes saírem das salas de cinema – deveriam ser devolvidos à National Screen Service (empresa de impressões e distribuidora dos cartazes dos principais estúdios cinematográficos) ou destruídos. Felizmente, estas instruções foram muitas vezes ignoradas, caso contrário, estes objetos gráficos e a sua surpreendente iconografia, estariam enterradas em cofres, ou teriam sido incinerados há muito tempo (Muller, 2002).

O artista da Warner Bros., John Bresnik, no livro *Reel Art: Great Posters from the Golden Age of the Silver Screen*, referiu que “the building we worked was so cold, to warm the place up, we’d cut up the original artwork and posters and just shove them into a big stove. If I’d saved them, I’d be a millionaire today.”<sup>228</sup> (Allen & Rebello 1988:74). A publicidade não era criada em prol da posteridade, mas era tratada como um meio para atrair clientes para os cinemas.

A segunda metade do século XX representou uma fase de transição para a arte dos cartazes cinematográficos. Os cartazes americanos tornaram-se mais baratos, mais grosseiros e mais agressivos do que os cartazes apresentados antes da Grande Depressão, época em que os cartazes tinham de ser dignos das grandes salas de cinema em que eram exibidos. Os estúdios contratavam ilustradores de renome de revistas para fazer as artes finais (*renderizar*) do cartaz, e os resultados eram deslumbrantes, livres das fórmulas es-

---

<sup>228</sup> “O edifício em que trabalhávamos era tão frio que, para aquecer o lugar, recortávamos as artes originais e cartazes e simplesmente enfiávamo-los num grande fogão. Se eu os tivesse guardado, hoje seria milionário.”

téticas que os estúdios mais tarde viriam a impor (Muller, 2002:10-11). O marketing de Hollywood nesta época ainda dependia fortemente da individualidade e distinção do artista.

À medida que os negócios cinematográficos floresceram, foi imposta uma eficiência semelhante à de uma fábrica para com o seu produto (cinema) e, por conseguinte, ao “papel” (cartaz cinematográfico). O crescimento dos subúrbios, com milhares de novos cinemas, a maior procura por mais filmes e a atenção de um mercado cada vez mais competitivo, foram meios que ajudaram ao desenvolvimento dos cartazes publicitários cinematográficos. Na década de 1940, os departamentos de publicidade dos estúdios transformaram-se em autênticas fábricas e a maioria dos cartazes do pós-guerra – especialmente para filmes de série B – foram criados por artistas anónimos que não detinham direitos autorais ou reivindicação de autoria quando o trabalho era enviado para as empresas de impressão.

A arte realizada por um ilustrador anónimo (ou, em alguns casos, vários ilustradores) era o método preferido de publicidade para os filmes. *One-sheet* (uma folha)(fig.56), *half-sheet* (meia folha) (fig.57), *inserts* e *lobby cards* (cartões de entrada)<sup>229</sup> (fig.58) foram criados exclusivamente para serem exibidos nas salas de cinema, para atrair os clientes para os próximos filmes. As versões de grandes dimensões dos cartazes, as *three-sheets* (três folhas), *six-sheets* (seis folhas) e *twenty-four-sheets* (vinte e quatro folhas) eram exibidas nas ruas e na parte exterior dos edifícios. Os *window cards* (cartões de janela) (fig.59) eram publicados em empresas locais, que promoviam os próximos filmes. Os anúncios de jornais surgiram numa variedade impressionante de formatos, todos adaptados para ocupar o máximo do espaço.

Quase nenhum dos cartazes americanos do período do *film noir* clássico foram assinados. Os cartazes eram geralmente organizados por vários especialistas do departamento – um artista ilustrava as estrelas



Fig. 56 – Exemplo de um cartaz one-sheet [Criss Cross, 1949]



Fig. 57 – Exemplo de um cartaz half-sheet [Criss Cross, 1949]



Fig. 58 – Exemplo de um lobby card [Criss Cross, 1949]



Fig. 59 – Exemplo de um window card [Criss Cross, 1949]

<sup>229</sup> Os *lobby cards* ou cartões de entrada eram colocados na entrada ou nos corredores dos cinemas, continham cenas do filme que eram pintadas.

principais, outro o título e a tipografia, e outro ainda, as cenas de ação (acidentes de carro ou lutas) que apareciam na parte inferior do cartaz.

Uma leitura mais atenta da arte produzida em estúdio pode revelar algumas das políticas contratuais que foram tomadas tendo em consideração a representação das estrelas nos cartazes. À medida que o poder dos atores e a sua *star quality* aumentava, os estúdios eram obrigados a obter a sua aprovação sobre a sua representação e verossimilhança no cartaz – e é essa uma das razões porque as imagens americanas das estrelas de cinema não são tão idiossincráticas e intrigantes quanto as da Europa, onde o artista tinha mais liberdade para interpretar um filme no seu próprio estilo distintivo.

Podiam surgir situações na composição dos cartazes em que dois atores tinham de ocupar a mesma quantidade de espaço no cartaz e o ilustrador, por vezes adicionava tons de verde num dos protagonistas, acabando por empurrar um deles para um plano mais recuado – este era um resultado das exigências do agente e não uma escolha do artista.

Os contratos de estúdio também começaram a impor a inclusão e a dimensão dos nomes dos artistas, e a "cópia obrigatória" – créditos para produtores, realizadores e argumentistas – tornou-se um fator nas composições. Todos exigiam espaço no cartaz, exceto os artistas que os criavam.

Eventualmente, quando os executivos perceberam a economia de custos associada a esta componente visual, a fotografia começou a substituir as ilustrações. Durante o período inicial desta época do pós-guerra, apenas cartazes *one sheet* (27 x 41 pol / 69 x 104 cm) ou ainda maiores foram ilustrados. *Half-sheets* (28 x 22 pol / 71 x 56 cm) e *inserts* (14 x 36 pol / 36 x 92 cm) foram, na maioria das vezes, elaborados a partir de fotografias.

Apesar destes parâmetros, por vezes arbitrários e de grandes constrangimentos, cada estúdio conseguiu transmitir uma visualidade única, distintiva – executada pelos ilustradores anónimos que empregava (Muller, 2002).

## – 20th Century Fox

Charles Schlaifer (1910-1997) foi um executivo de publicidade de teatro que no início da década de 1940, se tornou diretor de publicidade da 20th Century Fox. Schlaifer acreditava que os cartazes eram a ferramenta de vendas mais eficaz do estúdio. Ao utilizar uma equipa de seis pessoas – completamente isolada do grupo que criava campanhas para jornais e revistas – Schlaifer aperfeiçoou o estilo de assinatura gráfica do estúdio. A arte arrojada e *urgente* (sem as frases sensacionalistas que decoravam muitos cartazes do pós-guerra) era o método preferido de Schlaifer para promover os seus filmes.

A 20th Century Fox produziu cartazes desde o início dos anos 1950 até muito tempo depois dos outros estúdios terem abandonado as composições estéticas, cores exuberantes e processos litográficos em defesa da preferência do público por imagens fotográficas.

Um exemplo deste estilo nos cartazes para filmes *noir* foi o cartaz criado para *Nightmare Alley* [EUA, 1947 – 20th Century-Fox - 69 x 104 cm / 27 x 41 in.](fig.60). O romance clássico de William Lindsay Gresham é uma viagem cínica pelo lado sombrio do *hucksterismo*<sup>230</sup> americano. Os artistas da Fox foram desafiados a retratar o habitualmente heroico Tyrone Power como um charlatão ardiloso, sem *profanar* o seu fascínio lendário. O resultado é um cartaz que habilmente implica suspeita e engano, com um design que evidencia a sugestão sexual associada ao filme. Os cigarros pendurados eram um símbolo de insolência, frieza ou insensibilidade, especialmente em cartazes desta categoria. A cor rica das *one-sheet* da Fox foi resultado da adesão à impressão litográfica, na qual os desenhos eram cuidadosamente gravados em chapas de zinco (calcário no processo original, que tinha desaparecido na década de 1940). A Fox foi o último estúdio a adotar o processo de impressão *offset* mais económico (Muller, 2002:12-13).



Fig. 60 – Cartaz de *Nightmare Alley* (1947)

<sup>230</sup> Vendedor ambulante que utiliza formas agressivas e insistentes para vender os seus produtos.

## – Paramount

O fundador da Paramount, Adolph Zukor (1873-1976) considerou a arte dos cartazes um assunto sério, argumentando em 1926 que “the future of poster art and poster advertising is unmeasured, and, as competition increases, so will the value of the medium increase.”<sup>231</sup> (Muller, 2002:14). Na década de 1930, a Paramount rivalizava apenas com a Metro-Goldwyn-Mayer pela melhor publicidade no mercado. Após a Segunda Guerra Mundial, a Paramount transferiu todo o departamento de arte para o National Screen Service, embora ainda mantivesse o controlo sobre o estilo distintivo da Paramount que Zukor instituiu anos antes – imagens grandes e luxuosas das estrelas, tipografia no título inventiva, sem confusão.

*This Gun for Hire* [EUA, 1942 – Paramount 27 x 41 in / 69 x 104 cm] (fig.61) é um dos cartazes de *film noir* mais populares e procurado por colecionadores. A história é a ousada evocação do romance *A Gun for Sale* de Graham Greene (1904-1991) sobre uma dupla traição e um assassino que procura vingar-se. Este papel tornou o ator, Alan Ladd, numa estrela, cujo carisma gélido era adequado para o *film noir*. A sua parceria com Veronica Lake captou a atenção do público, e tornaram-se no par mais elegante em ecrã de Hollywood, gerando milhões de dólares para a Paramount.

*Ministry of Fear* [EUA, 1945 – Paramount 41 x 81 pol / 104 x 206 cm] (fig.62), é outro exemplo significativo. Os cartazes *three-sheet* eram frequentemente os primeiros e os mais dinâmicos projetados para um filme. Este excelente exemplo da arte da Paramount retrata o pavor e o perigo à espreita que definiu grande parte dos filmes *noir* – e os filmes de Fritz Lang, em particular. Confinado aos bastidores do estúdio, Lang fez o que pôde com o *thriller* de espionagem de Graham Greene. O autor e o realizador menosprezaram o filme, mas é considerado como um dos mais elegantes de Lang. A postura defensiva e encurralada das estrelas é uma reviravolta no estilo *noir*,



Fig. 61 – Cartaz de *This Gun for Hire* (1942)



Fig. 62 – Cartaz de *Ministry of Fear* (1945)

<sup>231</sup> “O futuro da arte e da publicidade em cartaz, é impossível de se medir/prever, mas, conforme a competição aumenta, o valor do meio irá também aumentar.”

num produto (filme) típico da propaganda de guerra.

*Among the Living* [EUA, 1941 – Paramount 14 x 11 pol / 36 x 28 cm] (fig.63). Enquanto os *lobby cards* geralmente exibiam cenas dos filmes, os mais populares eram aqueles com os retratos das estrelas. A imagem da jovem Susan Hayward e de Albert Dekker, deste *proto-noir* de mistério, *Among the Living*, oferece a prova de um axioma *noir* consagrado pelo tempo: uma mulher atraente que se torna ainda mais desejável quando tem uma arma na mão.

### – Metro-Goldwyn-Mayer

Antes da Segunda Guerra Mundial, a Metro-Goldwyn-Mayer produzia publicidade adaptada do "The Tiffany of Studios".<sup>232</sup> Contratou os melhores artistas *freelancers* e cultivou uma reputação de soluções gráficas sofisticadas, que condizia com os seus musicais e comédias brilhantes. À medida que os gostos do público do pós-guerra mudavam, o chefe dos estúdios Louis B. Mayer (1884-1957) lamentou a tendência verificada, em que filmes mais ligeiros e reluzentes foram substituídos por melodramas sérios e sombrios. A turbulência dentro da hierarquia do estúdio refletiu-se no declínio vertiginoso da sua arte gráfica. O cartaz típico da MGM deste período apresentava uma escassez de espaço em branco e uma abundância de arte e de retalhos de tipografia em excesso. O estúdio vangloriava-se de possuir “more stars than are in the heavens” (Muller, 2002:16) – e procurava provar isso em todos os cartazes, com composições com elencos de estrelas empilhadas umas nas outras.

*The Bribe* [EUA, 1949 – MGM 28 x 22 pol / 71 x 56 cm] (fig.64). As *half-sheet* eram muitas vezes oferecidas aos cinemas em duas versões (chamadas estilos A e B) e eram quase sempre montagens fotográficas coloridas, feitas a partir de fotos publicitárias. *The Bribe*



Fig. 63 – Lobby card de *Among the Living* (1941)



Fig. 64 – Cartaz *half-sheet* de *The Bribe* (1949)

<sup>232</sup> A MGM orgulhava-se dos seus valores de produção opulentos. Foi o estúdio mais próspero de Hollywood na década de 1930, ostentando 23 palcos de som e 117 acres de *backlots* (áreas adjacentes ao estúdio), que incluíam um pequeno lago, um porto, um parque, uma selva e muitas ruas de casas em diferentes períodos e estilos.

era um conto atmosférico de corridas de armas na América do Sul, mas a abordagem tipicamente excessiva da MGM subestimou o tom evocativo, em favor de uma listagem do elenco.

### – Universal-International

Para os colecionadores de cartazes cinematográficos, nenhum objeto é mais valorizado do que os títulos de terror da Universal dos anos 1930: *Frankenstein* (1931), *Dracula* (1931), *The Mummy* (1932), *The Invisible Man* (1933) – e outros filmes assustadores, de terror, que eram a especialidade de Carl Lammler Jr., chefe executivo de produção da Universal e filho do fundador do estúdio.

Embora o estúdio tenha produzido filmes importantes durante a década de 1940, incluindo os filmes *noir* de Robert Siodmak (*Phantom Lady* [1944], *The Killers* [1946] e *Criss Cross* [1949]), o departamento de arte não conseguiu acompanhar o ritmo dos novos filmes. Ao contrário da RKO ou da Warner Bros., a Universal nunca desenvolveu um estilo “de casa” distintivo (Muller, 2002:19). As campanhas publicitárias podiam tanto ser bem-sucedidas como grandes fracassos, e para filmes como *Black Angel* (1946), *Shakedown* (1950) e *Woman in Hiding* (1949) não se traduziram em sucessos de bilheteira. *The Killers* [EUA, 1946 (reeditado em 1956) – Universal-Internacional 41 x 81 pol / 104 x 206 cm](fig.65). O cartaz original de 1946 (que foi relançado dez anos depois) de *The Killers* ostentava atores desconhecidos que, em 1956, já se tinham tornado grandes estrelas internacionais (Muller, 2002:18). É possível observar neste cartaz o destaque nos créditos do realizador Robert Siodmak – embora ele já tivesse abandonado a sua carreira em Hollywood para retornar à Europa. Este influente filme foi baseado na história de Hemingway, em que um homem, esmagado pela traição da sua amante, acolhe a sua própria execução.



Fig. 65 – Cartaz de *The Killers* (1946) – versão de 1956

*Johnny Stool Pigeon* [EUA, 1949 – Universal-Internacional 14 x 36 pol. / 36 x 92 cm] (fig.66). Os *Inserts* eram uma opção para expor imagens do filme nos corredores dos cinemas. Geralmente, esta peça publicitária estava em conformidade com o design do cartaz *three-sheet*, mas enquanto o *three-sheet* oferecia ilustrações ou imagens pintadas, nos *inserts* eram utilizados os elementos fotográficos originais. A orientação vertical num formato estreito, desafiava os artistas a agrupar as informações num quadro confinado (Muller, 2002:16).

#### – Warner Bros.

Nenhum estúdio tinha cartazes com um estilo mais distintivo do que a Warner Bros. Os cartazes eram mais baratos de produzir, de duas cores com fotografias grandes do artista principal com um fundo artisticamente desenhado, de cor sólida e com as margens esboçadas. A tipografia era ousada e dramática, e muitas vezes levava à ilegibilidade – para a época, era um design inovador. O chefe do estúdio, Jack Warner (1892-1978) e os seus diretores de arte alcançaram o ideal do *showbiz*: economizar dinheiro e encher as suas salas de cinema. A sua abordagem resistiu ao teste do tempo e da indústria – e a teoria dos 3-S da Warner Bros. (Simply Show Star) ainda é hoje utilizada na publicidade criada para os filmes, onde se continua a dar um grande destaque aos atores principais (as estrelas) no cartaz.

Um dos melhores exemplos do estilo patenteado da Warner é o cartaz *one-sheet* para o filme com Ann Sheridan, *Nora Prentiss* [EUA, 1947 - Warner Bros. 41 x 81 pol / 104 x 206 cm] (fig.67). O estúdio criou uma campanha publicitária idêntica ao ano anterior para o filme *Mildred Pierce*, incluindo o slogan provocador. Como esse filme reabilitou a carreira de Joan Crawford, a Warner deu a Sheridan o mesmo tratamento, concedendo inclusive uma semelhança de cores no cartaz – algo que o estúdio (que tinha preferência pelos cartazes de duas cores) raramente fazia.



Fig. 66 – Cartaz insert de *Johnny Stool Pigeon* (1949)



Fig. 67 – Cartaz de *Nora Prentiss* (1947)

### – RKO Radio Pictures

O estúdio que mais se aproximou da essência do *film noir*, tanto em filme como em cartaz, foi a RKO. As constantes crises financeiras do estúdio diminuíram na década de 1940, e para os produtores – como Val Lewton (1904-1951), Adrian Scott (1911-1972) e Joan Harrison (1907-1994) – que podiam criar um filme, com mistério envolvente, num orçamento apertado, a RKO foi, durante algum tempo, o local ideal para trabalhar. Executivos de estúdios como N. Peter Rathwon (1891-1972) e Dore Schary (1905-1980) respeitavam os filmes do género *thriller* de mistério (os filmes *noir*), que podiam ser produzidos com custos razoáveis e ainda gerar lucros sólidos. O estúdio contratava artistas consagrados tanto para os filmes de série B como para os de série A (Muller, 2002:19). Com o diretor de publicidade Sigmund Barret McCormick (1890-1965) na liderança, o departamento de arte da RKO ganhou uma reputação com os cartazes evocativos que eram dinâmicos, atraentes, de bom gosto e executados com grande qualidade. Imagens em aguarela e tons pastel eram a solução preferida dos ilustradores da RKO. Entre eles, destacou-se William Rose, ilustrador de renome da *Collier* e da *American Weekly*. Alguns dos seus trabalhos para a RKO incluem cartazes para *Citizen Kane* (1941), filmes de terror de Val Lewton, como *The Cat People* (1942) e filmes *noir* clássicos, incluindo as obras-primas *Born to Kill* (1947) e *Out of The Past* (1947). Infelizmente, no início dos anos 1950, a RKO caiu em declínio.

*Sudden Fear* [EUA, 1952 - RKO 27 x 41 pol / 69 x 104 cm] (fig.68). Os cartazes de Hollywood para os filmes *noir* raramente eram tão idiossincráticos como esta rara *one-sheet* em estilo B, diferente de qualquer outra produzida pela RKO, “com os enormes olhos de Joan Crawford que eram na época a sua marca registada”, tendo o designer aproveitado ao máximo a familiaridade do público nesta impressionante e incomum composição.



Fig. 68 – Cartaz de *Sudden Fear* (1952)

*Born To Kill* [EUA, 1947 – RKO 27 x 41 pol / 69 x 104 cm] – ilustração de William Rose (fig.69). Este cartaz é um exemplo vívido do estilo RKO de Rose, que em geral trabalhava com uma paleta mais suave e mais subtil do que outros artistas de Hollywood. Originalmente chamado *Deadlier Than the Male*, o título foi alterado para dar destaque ao personagem masculino, devido ao fascínio sádico de Lawrence Tierney (1919-2002), após o seu sucesso do filme de baixo orçamento, em 1945, com *Dillinger*. No cartaz de *Born To Kill*, Tierney recebeu um tratamento digno do ator veterano Tyrone Power (1914-1958).

*A Woman's Secret* [EUA, 1949 – RKO 27 x 41 pol / 69 x 104 cm] (fig. 70) – o cartaz é uma amostra notável do estilo de ilustrações do final dos anos 1940 da RKO: reproduz a premissa dramática em vez de destacar uma única estrela (Muller, 2002:20).

#### – United Artists

Na década de 1920 e início dos anos 1930, a United Artists abrigava algumas das personalidades mais ilustres de Hollywood. Os fundadores Charles Chaplin (1889-1977) e D.W. Griffith (1875-1948), para além de Buster Keaton (1895-1966), Alexander Korda (1893-1956) e David O. Selznick (1902-1965) estavam entre as lendas cujos filmes foram divulgados pela empresa. A arte dos cartazes da United Artists era igualmente refinada. Como foi mais uma empresa de distribuição do que uma produtora – que lançava principalmente filmes produzidos independentemente – durante os primeiros anos, a UA nunca desenvolveu um estilo particularmente distintivo, o que viria a alterar-se no final da década de 1940, quando todas as restrições de design foram eliminadas, especialmente na área dos dramas criminais (Muller, 2002:19). Projetos que ultrapassaram fronteiras, com *copywright* sensacionalista e cores primárias chamativas (principalmente amarelo) anunciavam os lançamentos de *The Killing* (1956), *Kiss Me Deadly* (1955), *The Prowler* (1951), *Shield for Murder* (1954)



Fig. 69 – Cartaz de *Born to Kill* (1947)



Fig. 70 – Cartaz de *A Woman's Secret* (1949)

e *Suddenly* (1954). Cada um dos cartazes representava a mudança do estúdio da ilustração estática para um design incisivo e exagerado.

*The Prowler* [EUA, 1951 – United Artists 27 x 41 pol / 69 x 104 cm](fig.71). Em 1950, a United Artists optou por promover os seus *thrillers* criminais com desenhos ousados e não convencionais, como este cartaz, enfatizando a figura ágil e incolor da atriz Evelyn Keyes (1916-2008) num fundo amarelo brilhante. Van Heflin (1908-1971), representado no cartaz em azul, interpretava um polícia perturbado psicologicamente, habitado por demónios interiores.

### – Columbia Pictures

A liderança impetuosa e agressiva de Harry Cohn (1891-1958) (e uma série de sucessos de Frank Capra [1897-1991] na década de 1930) permitiu que a Columbia, anteriormente um estúdio da *Poverty Row*<sup>233</sup>, abrisse caminho para a elite de Hollywood (Muller, 2002:19).

Durante a década de 1940, o estúdio produziu muitos filmes, mas com exceção da imagem de Robert Coburn (1900-1990) para o icónico filme com Rita Hayworth (1918-1987) como *Gilda* (1946), os dramas *noir* do estúdio – como *Framed* (1947), *Blind Spot* (1947), *The Dark Past* (1948) e *The Killer That Stalked New York* (1950) – recebiam um tratamento artístico que era geralmente concedido aos filmes de série B da *Poverty Row* com fundos escuros verdes e azuis, protagonistas angustiados, vistos em ângulos peculiares e tipografia amarela a cortar a imagem. Os projetos mais bem-sucedidos são agora alguns dos cartazes mais memoráveis do período.

*The Killer That Stalked New York* [EUA, 1950 – Columbia 27 x 41 pol / 69 x 104 cm] (fig.72). Evelyn Keyes é a figura em destaque neste cartaz mais tradicional da Columbia. Ela interpreta uma ladra de joias que transporta (sem saber) o vírus da varíola numa mala por

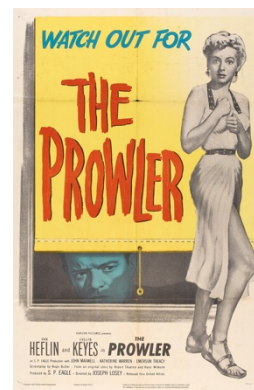


Fig. 71 – Cartaz de *The Prowler* (1951)



Fig. 72 – Cartaz de *The Killer That Stalked New York* (1950)

<sup>233</sup> *Poverty Row* era uma gíria utilizada em Hollywood no final dos anos 1920 até meados dos anos 1950 que se referia a uma variedade de pequenos (e quase sempre de curta duração) estúdios de cinema de série B.

Nova Iorque. Originalmente intitulado *Frightened City*, o filme foi renomeado pela Columbia (Muller, 2002:20-21). Com o novo título mais provocante, o cartaz assumiu um tom sensual e chamativo que relembra as origens da Columbia na *Poverty Row*.

### – Republic

A par com a RKO, o estúdio com cartazes mais reconhecíveis graficamente era a Republic Pictures, cujos filmes de crime dos anos 1940 foram representados com cartazes com desenhos contornados a preto e com uma coloração de “tinta lavada” (ink-wash), um visual que se tornou na marca registrada do estúdio. A Republic surgiu como um estúdio de segunda categoria em 1936, quando o seu chefe, Herbert J. Yates (1880-1966) (proprietário de uma instalação de processamento de filmes) comprou e consolidou muitos dos estúdios menores onde trabalhava (Muller, 2002:19). Embora seja mais recordada por filmes repletos de ação, a Republic produzia também *thrillers* de crime e filmes *noir*, como *The Pretender* (1947), *Jealousy* (1945) e *Lonely Heart Bandits* (1949).

*The Pretender* [EUA, 1947 – Republic Pictures 27 x 41 pol. / 69 x 104 cm] (fig.73). A arte em primeiro plano destacada a preto, a coloração lívida do rosto do ator principal e o fundo num tom verde-biliilar em contraste com o amarelo, era o exemplo de um estilo único dos cartazes da Republic, no seio da indústria cinematográfica. Realizado pelo irmão mais velho de Billy Wilder (1906-2002), W. Lee Wilder (1904-1982), este foi o primeiro *film noir* com a cinematografia do lendário diretor de fotografia John Alton (1901-1996), que utilizava um processo distinto para criar os altos contrastes entre os negros das sombras e a luz (Muller, 2002:22).

O cartaz *Lonely Heart Bandits* [EUA, 1949 – Republic Pictures 27 x 41 pol / 69 x 104 cm] (fig.74) mostra o estilo da Republic na sua melhor versão: uma figura feminina num fundo sombrio e cheio de ação, título ousado, sem confusão. O cartaz é considerado até superior ao filme de



Fig. 73 – Cartaz de *The Pretender* (1947)



Fig. 74 – Cartaz de *Lonely Heart Bandits* (1949)

de série B que publicita. A sua única distinção é que este foi o primeiro filme baseado na vida real dos "Lonely Heart Bandits" Martha Beck (1920-1951) e Ray Fernandez (1914-1951) – uma história sórdida recontada em *Honeymoon Killers* (1970) de Leonard Kastle (1929-2011) e *Deep Crimson* (1996) de Arturo Ripstein (1943-).

*Jealousy* [EUA, 1945 – Republic Pictures 27 x 41 pol / 69 x 104 cm] (fig.75). As representações em aguarela e uma composição que lembra a década de 1920 anunciaram esse lançamento incomum da Republic. A história de assassinato e retribuição criada por Dalton Trumbo (1909-1976)<sup>234</sup> contou com sequências experimentais de câmara subjetiva, cortesia do realizador emigrado checo Gustav Machatý (1901-1963).

#### – Eagle-Lion

A Eagle-Lion foi uma produtora que existiu durante um curto período de tempo, que surgiu após uma aliança com uma empresa de distribuição britânica de propriedade de J. Arthur Rank (1888-1972). Fundada em 1946, durou apenas quatro anos antes de se fundir com a Film Classics<sup>235</sup> (Muller, 2002:26). Nesse curto espaço de tempo, a Eagle-Lion teve uma série de sucessos com filmes *noir* de orçamento modesto, produzindo trabalhos como *Behind Locked Doors* (1948) de Budd Boetticher (1916-2001), *The Hidden Room* (1949) de Edward Dmytryk (1908-1999), a *magnum opus* de Edgar G. Ulmer (1904-1972), *Ruthless* (1948), o subestimado *film noir*, *The Spiritualist* (1948) de Bernard Vorhaus (1904-2000), e os *thrillers* de Anthony Mann (1906-1967), *T-Men* (1947) e *Raw Deal* (1948). Os filmes com baixos orçamentos, como *Lady at Midnight* (1948), capitalizavam a arte de primeira categoria para atrair o público.

Com *The Scar* [EUA, 1948 – Eagle-Lion 41 x 81 pol / 104 x 206 cm] (fig. 76), o estúdio nunca teve a certeza de qual seria o melhor título para este *thriller* improvável. O mesmo design do cartaz foi usado para



Fig. 75 – Cartaz de *Jealousy* (1945)



Fig. 76 – Cartaz de *The Scar* (1948)

<sup>234</sup> Dalton Trumbo, foi um argumentista e romancista americano que escreveu guilões para muitos filmes premiados, incluindo *Roman Holiday* (1953), *Exodus*, *Spartacus* (ambos de 1960) e *Thirty Seconds Over Tokyo* (1944). Considerado como um dos Hollywood Ten (incluídos na lista negra de Hollywood), recusou-se a testemunhar perante o House Un-American Activities Committee (HUAC) em 1947 durante a investigação do comitê sobre as influências comunistas na indústria cinematográfica.

<sup>235</sup> A Film Classics, passado pouco tempo foi comprada pela United Artists e começou a fazer parte do estúdio (Muller, 2002:26).

três lançamentos separados do filme, sob os vários títulos *Hollow Triumph*, *The Scar* e *The Man Who Murdered Himself*.

*Lady at Midnight* [EUA, 1948 – Eagle-Lion 41 x 81 pol / 104 x 206 cm](fig. 77). Os cartazes da Eagle-Lion costumavam misturar livremente elementos ilustrados e fotográficos, como pode ser visualizado neste *one-sheet*, composto de forma impressionante, para um *thriller* praticamente esquecido. Em geral, quanto mais ocupado e preenchido estava o cartaz, menos estrelas de “primeira grandeza” estavam envolvidas (Muller, 2002:26-27).

### – Poverty Row

O fascínio transatlântico pelos *pulps* norte-americanos era tão forte que Jean-Luc Godard dedicou a sua primeira longa-metragem, *Breathless* (1960), à Monogram Pictures – um estúdio de baixa produção (que anteriormente tinha feito parte da Republic Pictures) que produziu alguns dos filmes mais baratos da época. A Monogram era apenas um dos estúdios que pertenciam à *Poverty Row*. Ao grupo pertenciam a PRC (Producers Releasing Corporation), a Screen Guild, a Film Classics, a Spartan Productions, entre outros.

Por mais privados que alguns desses estúdios fossem – muitos com pouco tempo para a produção e dinheiro –, os filmes possuíam um charme desleixado e engenhoso que os tornava mais apelativos do que algumas ofertas fantasiadas dos estúdios principais (Muller, 2002:28).

Como os filmes raramente apresentavam as grandes estrelas de Hollywood, a criatividade dos cartazes era essencial. Um cartaz da *Poverty Row* tinha que ser agressivo e atraente, incorporando frases sensuais que frequentemente ultrapassavam os limites da gramática e de “bom gosto” (Muller, 2002:28), o que resultava numa arte mais emocionante do que os próprios filmes. Infelizmente, para alguns desses filmes, o cartaz é tudo o que resta.<sup>236</sup> O legado duradouro de algumas destas produções da *Poverty Row* era limitado a cartazes *one-sheet*.



Fig. 77 – Cartaz de *Lady at Midnight* (1948)

<sup>236</sup> Apesar dos esforços dos estúdios (e dos estudiosos, restauradores e “arqueólogos” do cinema) em guardar cópias, os filmes muitas vezes acabavam por desaparecer, especialmente quando eram filmes de estúdios mais pobres.

*Suspense* [EUA, 1946 – Monogram 41x81 pol / 104x206 cm](fig.78)  
 A Monogram Pictures optou por um tom mais refinado com este sugestivo *three-sheets*, promovendo uma das suas produções mais caras. Cores misteriosas e iconografia simples e inconfundível evitavam a necessidade de um *slogan*.

A história foi inspirada num romance de James M. Cain sobre uma esposa homicida interpretada pela estrela de patinagem artística, Belita (1923-2005)(Muller, 2002:23).

*High Tide* [EUA, 1946 – Monogram 27x41 pol/ 69x104 cm] (fig.79)  
 O olhar onipotente do marido que paira sobre os amantes entrelaçados, serviu como um meio para criar drama em muitos cartazes *noir*. A Monogram criou um excelente exemplo para este filme de série B de baixo orçamento, em que o enredo é narrado por rivais do sexo masculino enquanto se afogam lentamente após um acidente de carro (Muller, 2002:24-25).

*For You I Die* [EUA, 1948 – Film Classics 27 x 41 pol / 69 x 104 cm](fig. 80). No caso de *For You I Die*, a abundância de *copywriting* inspirou o artista a compor o cartaz como um ponto de exclamação enorme (Muller, 2002:28).

*Blonde Ice* [EUA, 1948 – Film Classics 27 x 41 pol/ 69x104 cm](fig. 81). Fosse um filme de série A de um grande estúdio ou um filme de série B de um estúdio modesto, nada chamava mais a atenção num cartaz do que uma mulher atraente a apontar uma arma (Muller, 2002:29). Leslie Brooks interpreta uma colunista de conselhos psicológicos – apelidada de *Blonde Ice* – que se depara com uma série de pretendentes que sentem uma alegria sádica ao ler as suas façanhas malignas no jornal.

*Apology for Murder* [EUA, 1945 – PRC 27 x 41 pol / 69 x 104 cm] (fig.82). O estúdio PRC não era conhecido pelo seu design minimalista, sendo este cartaz uma raridade. Além da presença *ardente* de Ann Savage, o melhor que este filme tinha para oferecer



Fig. 78 – Cartaz de *Suspense* (1946)



Fig. 79 – Cartaz *High Tide* (1946)



Fig. 80 – Cartaz de *For You I Die* (1948)

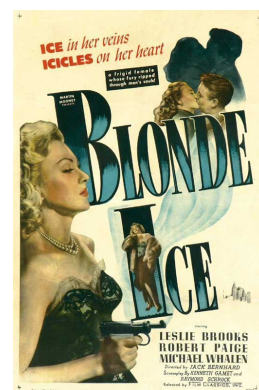


Fig. 81 – Cartaz de *Blonde Ice* (1948)

foi o seu *one-sheet* (Muller, 2002:24). Edgar G. Ulmer, que trabalhou no guião “não creditado”, afirmou que o filme deveria ter sido intitulado de *Single Indemnity*.<sup>237</sup>

*Fingerprints Don't Lie* [EUA, 1951 - Lippert Pictures 27 x 41 pol / 69 x 104 cm](fig.83). O *one-sheet* de *Fingerprints Don't Lie* tem o máximo de conteúdo numa só imagem, numa tentativa frenética de atenção. O filme foi realizado por Sam Newfield (1899-1964), que produziu uma avalanche de filmes de série B, tendo de assumir vários pseudónimos – incluindo Peter Steward e Sherman Scott, o último creditado como o realizador de *Lady at Midnight* (Muller, 2002:29).

### 5.3.3.2 – A tipografia do cartaz do *Film Noir*

Os cartazes criados para o *film noir* são um “tesouro alucinante de rostos iminentes, fotomontagem muito expressiva, fontes embriagadas” (Billson, 2014) e *slogans* exagerados como: ‘Ódio é como uma arma carregada!’, ‘Assassinato! Fuga! Faca e lei da arma!’, ‘Polícia assassino de mulheres em fuga!’.

A expressão visual e verbal estão intrinsecamente ligadas. O texto, seja impresso numa página ou *renderizado* num ecrã, é em si uma imagem visual; cada formato de letra reflete séculos de tradição e reinvenção. Mesmo assim, menosprezando um pouco a visualidade do texto, os leitores raramente notam a sua forma física e presença. Na realidade, uma tipografia bem projetada muitas vezes “desaparece”, desempenhando um papel de suporte para o conteúdo (Jury, 2012). No design de cartaz, no entanto, a tipografia pode ampliar ou obscurecer uma mensagem pelo tamanho, estilo e disposição das letras (Lupton, 2015:146).

Os títulos e as restantes partes tipográficas (como os nomes dos atores, *slogans*, informações dos estúdios) devem estar integradas com a imagem de forma tão completa que se tornam um componente da in-



Fig. 82 – Cartaz de *Apology for Murder* (1945)



Fig. 83 – Cartaz de *Fingerprints Don't Lie* (1951)

<sup>237</sup> Os executivos da Paramount não gostaram da “graça” e ameaçaram processar a PCR, o que forçou o estúdio a retirar esta “cópia” do filme *Double Indemnity* dos cinemas.

formação pictórica. Segundo Muller-Brockmann (2004), ambos os elementos devem fundir-se inseparavelmente na memória e as letras colocadas fora da área pictórica parecerão pertencer a toda a composição se estiverem conectadas – proporcionalmente e na composição, bem como no tamanho e na cor – com as outras partes do cartaz, e se a cor das letras (ou o correspondente complementar da cor) também for utilizada noutras partes da imagem.

Os cartazes apresentam por norma uma mistura de fontes tipográficas, sendo que uma delas dá um destaque “extra” ao título do filme, sendo as mais comuns fontes cursivas ou serifadas em caixa alta, como no caso do cartaz para o filme *The Killers* (1946)(fig. 84), em que a fonte é serifada mas também em caixa alta.

Alguns cartazes criados para os filmes *noir* também apresentam a tipografia como uma experimentação formal<sup>238</sup>, criando com a disposição das letras um efeito mais dinâmico, como no caso do cartaz criado para o filme *Trapped* (1949)(fig. 85).

A colocação da tipografia em zonas específicas do cartaz também era importante, e entre os diversos exemplos, pode-se incluir o cartaz criado para o filme *Out of the Fog* (1941) (fig. 86) do realizador Anatole Litvak (1902-1974), em que se apresenta um tipo de letra arrojado e sensual adaptado ao título do filme, e a sua colocação ajuda a definir o papel de Ida Lupino (1918-1995) como a *femme fatale* do filme.

Para o filme *The Postman Always Rings Twice* (1946), realizado por Tay Garnett (1894-1977), na versão americana do cartaz, os personagens surgem muito rígidos com uma tipografia desordenada (Muller, 2002:95)(fig.87). Lana Turner (1921-1995), assemelha-se mais a uma jovem inocente que é seduzida por um homem de meia-idade do que a uma *femme fatale*. A versão francesa do cartaz (fig. 88) corrige os problemas da versão em inglês. A composição é muito mais equilibrada e a tipografia está melhor integrada no design, e também é



Fig. 84 – Cartaz de *The Killers* (1946)



Fig. 85 – Cartaz de *Trapped* (1949)



Fig. 86 – Cartaz de *Out of the Fog* (1941).



Fig. 87 – Cartaz norte-americano de *The Postman Always Rings Twice* (1946).

<sup>238</sup> Mas pode rapidamente perder o seu efeito, assim que a forma tenha penetrado na consciência do público em geral.

possível visualizar uma diferença nos personagens, principalmente a feminina, que acentua a sua sexualidade na versão francesa.

O filme *The Maltese Falcon* (1941)(fig. 89), realizado por John Huston (1906-1987), é uma representação impressionante de um *film noir* clássico (Silver, Ursini & Duncan, 2012:147). A tipografia utilizada para o título e a sua colocação estratégica no cartaz acentuam no espectador uma ideia do papel de Mary Astor (1906-1987) como a *femme fatale* do filme.

Em *Gilda* (1946) (fig. 90) de Charles Vidor (1900-1959), o artista que concebeu este elegante cartaz tirou o máximo proveito da beleza deslumbrante de Rita Hayworth (1918-1987) no que viria a ser o seu papel de assinatura, a *femme fatale*. A tipografia elaborada por uma fonte cursiva especial, criada de propósito para o cartaz do filme, acentua a vermelho o nome Gilda (fig. 91), e é esteticamente um excelente complemento para a imagem (Muller, 2002:109).

*Born to Kill* (1947)(fig. 92) de Robert Wise (1914-2005), baseado no livro *Deadlier Than the Male* (1942), e que é a história da atração de uma mulher por um assassino psicopata, provocou as críticas do Código de Produção de Cinema (Código Hays) que indicava que esse era “o tipo de história que não deveria ser feita porque é uma história de luxúria grosseira e crueldade chocante” (Muller, 2002:18). O cartaz, tal como a tipografia utilizada, no entanto, permanecem dentro dos parâmetros convencionais de um *film noir*, apresentando dois tipos de letras, uma não serifada em caixa alta (para indicações mais técnicas, como os nomes do realizador, produtores e sobrenomes dos atores) e outra cursiva que destaca o título e o *slogan* do filme.

O título do filme está estrategicamente posicionado, tal como em alguns exemplos dos cartazes suprarreferidos, funcionando como uma pista para o conteúdo do filme e o papel dos personagens, que neste caso, pode suscitar uma interpretação ambígua, por estar colocado ao lado da suposta *femme fatale* e por baixo da cara do protagonista – o que leva o observador a ponderar qual dos personagens, tal como o título indica, nasceu para matar.



Fig. 88 – Cartaz francês de *The Postman Always Rings Twice* (1946).



Fig. 89 – Cartaz de *The Maltese Falcon* (1941).



Fig. 90 – Cartaz de *Gilda* (1946) e Fig. 91 – detalhe da tipografia.

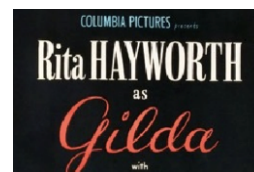


Fig. 92 – Cartaz de *Born to Kill* (1947)

### 5.3.3.3 – Enquadramentos, formas e contrastes

Para compreender a importância do enquadramento de um cartaz para além das normas formais, é necessário compreender que a visão é dinâmica e que o olho humano funciona num movimento constante. A capacidade do cérebro de processar imagens depende de um sinal que se atualiza repetidamente conforme os olhos se movem rapidamente em movimentos involuntários, coletando milhares de imagens estáticas, juntando-as como *frames* de um filme (Lupton, 2015:128).

A visualização de uma imagem estática também pode ser dinâmica. Quando alguém visualiza um cartaz, os olhos movem-se pela superfície, focando rápida e repetidamente nos detalhes de interesse.<sup>239</sup> Os olhos normalmente seguem um percurso particular, e os leitores habituados a uma escrita que tem por base o latim, tendem a processar imagens e também textos da esquerda para a direita e de cima para baixo. O quadro retilíneo que domina os média impressos e de ecrã reforça a grelha (ou *grid*) subjacente do sistema de escrita. O cérebro humano está acostumado a linhas verticais e horizontais<sup>240</sup> (Marshall & Meachem, 2010) e os cartazes cinematográficos<sup>241</sup> – incluindo os cartazes criados para os filmes *noir* –, por norma, seguem sempre esta lógica. Alguns dos aspetos mais recorrentes relacionados com o enquadramento, formas e contrastes dos cartazes criados para o *film noir* clássico são os seguintes:

– O objetivo de um cartaz deve ser claramente expresso por formas e cores significativas. A forma de apresentação deve ser ampla, para ser eficaz à distância. Uma forma clara pode aumentar o “*signal-value*”<sup>242</sup> e uma apresentação mais expressiva pode intensificar a impressão. Os elementos de representação devem ser correlacionados uns com os outros para que o design tenha um impacto mais forte. Os elementos devem ser organizados de forma lógica: devem criar impacto e fornecer informações na ordem desejada (Lupton, 2015).

*Highway 301* (1950)(fig. 93) é um bom exemplo destes aspetos, que ainda explora o estilo de semidocumentário de muitos filmes *noir*. O cartaz parece ser uma página de jornal ou capa de revista com tratamentos de tipografia "rasgada de manchetes" por todo o cartaz, um "Flash!" na parte inferior, e fotografias de crime e de escândalos com uma aparência real, surgem ao longo da margem direita.

<sup>239</sup> Experiências óticas mostraram que, se o olho é forçado a ficar imóvel por mais do que alguns segundos, o cérebro percebe um campo vazio; o nosso sistema de visão requer mudanças constantes, mesmo ao processar uma imagem estática (Yarbus, 1967).

<sup>240</sup> Os recetores para horizontais e verticais são os primeiros a desenvolver-se no cérebro visual dos bebés.

<sup>241</sup> Os cartazes criados para um público com base do latim, que processa imagens e textos da esquerda para a direita e de cima para baixo.

<sup>242</sup> O valor e interesse do cartaz.

Todo o ruído visual destaca a imagem do protagonista (Steve Cochran [1917-1965]) com uma arma. A cor vermelha no fundo também é útil, pois enquadra o cartaz e os elementos de composição, enquanto sugere um filme que transborda ação e sangue. Todos os elementos (a cor, as sombras que se transformam em pinceladas no topo do cartaz e a composição diagonal) ajudam a criar uma forma retangular e direcionam-se para o ponto focal do cartaz: o protagonista.

– No enquadramento e composição também se deve compreender que as formas devem produzir uma superfície composta, homogênea e interessante, que possa ser lida rapidamente sem qualquer dificuldade. Uma composição diagonal produz um efeito dinâmico e as formas rítmicas também acentuam esse efeito. (Lupton, 2015).

No cartaz do *film noir*, *Scandal Sheet* (1952)(fig. 94) a imagem principal é uma figura masculina de grande dimensão (bem iluminada) com um casaco e chapéu e arma na mão. O cartaz integra essa figura (protagonizada por Broderick Crawford [1911-1986]) com uma grande folha de papel de jornal<sup>243</sup>, com um duplo propósito: conceitualmente (associa-se com o tema do filme) e como opção formal, em que o jornal também ofereceu ao artista um campo para colocar e trabalhar a tipografia do título do filme. O *slogan* no topo do cartaz está bem colocado, especialmente na justaposição à figura de Crawford, e as fotografias inseridas, tornam evidente que a utilização de diagonais pode revigorar um design.

– O recorte correto do motivo cria uma impressão de tamanho alargado. Uma escolha de uma imagem mais impressionante também pode desencadear uma resposta forte e as formas horizontais e verticais, harmoniosamente compostas, podem produzir uma forma dinâmica.<sup>244</sup>

Em *Night and the City* (1950) (fig. 95) de Jules Dassin, o ator Richard Widmark (1914-2008) interpreta um vigarista norte-americano em Londres, que faz tudo para alcançar os seus objetivos (mesmo com



Fig. 93 – Cartaz de *Highway 301* (1950)



Fig. 94 – Cartaz de *Scandal Sheet* (1952)

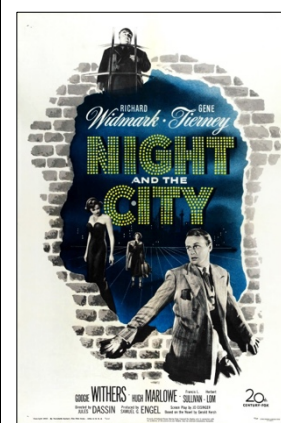


Fig. 95 – Cartaz de *Night and the City* (1950)

<sup>243</sup> No filme, Broderick Crawford interpreta o editor de um jornal.

<sup>244</sup> Que pode, segundo Lupton (2015), ainda dar uma ênfase ótica acima do centro do cartaz, tornando o efeito mais leve e elegante.

resultados trágicos). O cartaz tem um estilo “puro modernista” do pós-guerra (Mark, 2011), numa reminiscência mais próxima das capas de livros *pulp* da época do que um cartaz cinematográfico. A composição flutuante é muito impressionante, com uma sensação de profundidade espacial, bela e credível. Widmark é uma figura de *film noir* perfeita: assustado, nervoso, e em fuga; enquanto a elegante figura feminina (Gene Tierney), é trágica e incapaz de olhar para cima ou para o protagonista. A tipografia é conceptualmente adequada, com as luzes da cidade a formarem o título do filme. Este é considerado como um dos cartazes cinematográficos mais marcantes e originais de meados do século XX (Mark, 2011).

– A forma da imagem pode parecer transparente no efeito total. O objeto, quando estilizado, padronizado e livre de todos os detalhes supérfluos, torna-se mais significativo, mais objetivo e atemporal. A sobreposição de texto e imagem<sup>245</sup>, promove a unidade do conjunto e a sobreposição de formas transparentes aumenta o efeito dinâmico e rítmico e realça a impressão de profundidade, elegância e leveza das formas pictóricas (Marshall & Meachem, 2010).

Em *The Killers* (1946)(fig. 96) as longas sombras dos assassinos encaminham o observador diretamente aos amantes condenados. Este é um exemplo da utilização da composição para evitar que os olhos se desviem do cartaz e que ao mesmo tempo reforça o conceito do filme. Os designers deste cartaz tiveram uma atenção redobrada aos detalhes: apesar da pequena escala e do ângulo extremo, os assassinos representados no cartaz são os mesmos assassinos do filme.

– O design gráfico mais expressivo pode influenciar a atitude dos espetadores. Uma diagonal da parte inferior esquerda para a direita parece subir e, na direção oposta, descer. Os elementos pictóricos à direita parecem mais pesados do que os da esquerda. As diagonais podem surgir em contraponto a um regime de grelha e envolver a mobi-



Fig. 96 – Cartaz de *The Killers* (1946)

<sup>245</sup> Por exemplo, o nome de uma marca de produto com a forma do produto.

lidade da visão, ajudando o “olho” a cortar a superfície e penetrar a profundidade da imagem. O texto inclinado dá ao cartaz um choque de energia. Noutros cartazes, as linhas convergentes podem criar ilusões de profundidade, guiando o olhar pelo o espaço (Lupton, 2015). O cartaz de *The Strange Affair of Uncle Harry* (1945) (fig. 97) para além de ter uma ilustração de grande qualidade, é impressionante pela representação do olhar direto do protagonista (Sanders), possivelmente a implorar ajuda aos espetadores. A composição diagonal é forte, porém as extremidades dos nomes das estrelas ao longo da margem direita – os nomes não estão totalmente alinhados entre si – criam um ligeiro incómodo visual pois o olho humano anseia por uma estrutura mais definida e deseja desesperadamente que os objetos "se alinhem", de algum modo.

Em *Hangover Square* (1945)(fig. 98), o compositor (Laird Gregar) propenso a apagões de memória e a comportamentos psicóticos não consegue fugir à cantora, protagonizada por Linda Darnell. Neste cartaz *half-sheet*, a barra diagonal das letras do título alinha-se com o rosto “doentio” do assassino (Silver & Ursini, 2012:84).

### 5.3.4 – Análise semiótica do cartaz do *Film Noir*

#### 5.3.4.1 – O cartaz do *Film Noir* e a cor

A cor é subjetiva e emocional e pode ser o elemento mais volátil de um objeto gráfico. A cor é raramente reconhecida como um dos elementos que manipula o olhar do público, o seu modo de ver, e essa qualidade subliminar pode ser útil nas mãos do realizador e do designer de produção e de cartazes (Bellantoni, 2005:29).

A psicologia das cores estudada por Goethe (1749-1832)<sup>246</sup>, deu grande relevo aos efeitos das cores sobre os indivíduos. Em geral, as conotações psicológicas da cor podem ser familiares<sup>247</sup> (seja por conhecimento popular, mitos ou ditos passados por gerações), mas os seus aspetos principais não deixam de ser úteis (Costa, 2011:60).



Fig. 97 – Cartaz de *The Strange Affair of Uncle Harry* (1945)



Fig. 98 – Cartaz *half-sheet* de *Hangover Square* (1945).

<sup>246</sup> *Teoria das cores* (1805); *Materiais para a história da teoria das cores* (1810) e *Tratado sobre as cores Entrópicas* (1820).

<sup>247</sup> Mesmo no caso de Goethe, não foram totalmente admitidas do ponto de vista científico, por constituírem um terreno impreciso (Costa, 2011:60).

Segundo Muller-Brockmann (2004) a cor tem um papel fundamental no cartaz e pode ter múltiplos significados:

- A cor, como portadora de um símbolo, pode enfatizar temas de campanhas sociais, económicas, políticas e culturais.
- A cor pode ser usada para reforçar o carácter de um objeto ou item; também pode fortalecer uma cena ou atmosfera. A cor, fortemente inovadora como expressão experimental, pode ser um elemento que expressa o ritmo.
- A cor, como meio que expressa condições psicológicas, pode aguçar as situações; pode simplificar os procedimentos e “acelerar as ideias” ou ser um elemento de conexão de cartazes em série.

Em relação aos cartazes criados para o *film noir*, foi possível identificar cores recorrentes nos exemplares apresentados neste estudo, e numa seleção de 310 cartazes originais norte-americanos dos filmes *noir* mais relevantes (seja pela sua popularidade, crítica ou importância cinematográfica)<sup>248</sup>, 112 têm como cor predominante o azul, 92 o amarelo, 56 o vermelho – em particular o tom escarlate. Existem ainda 24 cartazes com a predominância da cor laranja, 22 na cor rosa, 9 na cor roxa e a cor verde surge em muitos destes cartazes como cor complementar (na tipografia ou como um apontamento ou destaque).

Refira-se ainda que as cores vermelho e amarelo quando não são as predominantes no cartaz, aparecem como secundárias, dando destaque e ênfase a títulos, slogans e a algumas imagens. Era também frequente a utilização de uma combinação de cores nos cartazes criados para o *film noir*, sendo a junção das cores vermelho e amarelo a mais recorrente.<sup>249</sup>

#### – Azul

O azul está associado ao céu e à água, ao poder e à autoridade,<sup>250</sup> comunicando também, honestidade e lealdade.<sup>251</sup> Por ser uma cor utilizada em muitas bandeiras, está também associada ao sentimento de patriotismo (Adams, 2017:129). É ainda uma cor associada à profundidade. O azul pode ser imaterial e frio ou “suscita uma predisposição favorável. A sensação de placidez que provoca é diferente da calma terrestre, própria do verde.” (Costa, 2011:60). A profundidade do azul pode ter uma gravidade solene e quanto mais

<sup>248</sup> Vide Apêndice 4.

<sup>249</sup> É de notar que as cores podem ter múltiplos significados, e no cinema a sua intenção pode ser diferente das outras áreas – o verde é comum associar-se à esperança, mas no cinema representa veneno e perigo.

<sup>250</sup> Significados culturais: na cultura ocidental, o azul é masculino, enquanto o rosa é feminino. A aristocracia é apelidada de “sangue azul”. No entanto, os trabalhadores manuais são apelidados trabalhadores de colarinho azul (*blue-collar*), enquanto outros profissionais são trabalhadores de colarinho branco (*white-collar*). O azul no Judaísmo é a cor da santidade. (Adams, 2017:129)

<sup>251</sup> Por décadas, as instituições financeiras e corporações insistiram no azul como uma cor corporativa devido à sua conexão com a estabilidade e a força.

claro, “menos atração possui, tornando-se vazio e indiferente. Quanto mais escuro, mais atrai em direção do infinito.” (Costa, 2011:60). Pode ser ainda rico e hipnótico ou tornar-se banal e invisível, dependendo da aplicação. Em alternativa, o azul pode ser surpreendente quando usado de forma dramática e inesperada.

O azul pode ser ainda um “lago tranquilo ou um manto macio de tristeza. É silencioso e indiferente.” (Bellantoni, 2005:82). É uma cor para pensar, mas não para agir, tornando-se assim no oposto do vermelho. Mesmo um azul muito claro tem uma capacidade incrível de influenciar as reações emocionais – no cinema, a utilização de azul pode definir o tom de todo o filme. O azul metálico e o índigo escuro são as cores menos associadas à sensualidade e mais associadas ao intelecto.

O azul pode ter características aparentemente contraditórias porque é a cor mais fria do espectro e a menor mudança nessa cor, pode alterar completamente a forma como o observador irá responder ao azul. Embora surja como a cor dominante na maioria dos cartazes do *film noir*, o azul serve também como uma base neutra, ótima para destacar cores mais “violentas” como o vermelho ou o amarelo.

Misturado com cinzento e verde, simboliza passividade; só com cinzento, a frieza. O azul tem qualidades espirituais, por oposição ao vermelho, cor da paixão e agressividade (Heller, 2009:50-52). Com o verde e o vermelho, o azul desperta sentimentos de harmonia; com o violeta insinua a fantasia; e com o preto, a masculinidade.

#### – Amarelo

O amarelo é uma cor primária – o que significa que não pode ser obtida com a junção de outras cores. É universalmente considerada como uma cor alegre, representando felicidade, otimismo e criatividade (Adams, 2017:109). O amarelo é considerado como “a cor mais luminosa, mais quente, mais ardente e expansiva. É a cor do sol, da luz e do ouro, pelo que é violento, intenso e agudo até à estridência.” (Costa, 2011:60).

O amarelo é também uma cor contraditória. Na natureza é a cor dos

Exemplo de alguns cartazes de filmes *noir* clássicos com a predominância da cor azul.



Fig. 99 – Cartaz de *The Blue Dahlia* (1946)



Fig. 100 – Cartaz de *Black Angel* (1946)



Fig. 101 – Cartaz de *The Web* (1947)

junquinhos<sup>252</sup> e das vespas. Répteis e anfíbios venenosos geralmente são amarelos – um aviso a todos que se aproximam e que está incorporado no nosso código genético (Bellantoni, 2005:42).

Uma das razões pelas quais o amarelo é a cor usada para sinais de perigo e atenção é por ser visualmente agressivo – uma das razões porque a cor funciona tão bem com a temática e o ambiente do *film noir*. O amarelo está assim incorporado na consciência como uma cor de advertência. É também a cor que se identifica com o sol, associando o amarelo à poderosa energia vital – e à própria exuberância humana.<sup>253</sup>

O amarelo pode ser incrivelmente versátil e pode ser utilizado para criar um contraste ousado com outras cores. A cor amarela funciona bem como um substituto para o cinza quando o objetivo é vibração. Combinado com cinzento e o preto, o amarelo torna-se sempre negativo, ficando com conotações de inveja, avareza ou egoísmo (Heller, 2009:51).

### – Vermelho

O vermelho é radical. É uma cor extrema que representa paixão, energia, fogo, violência e raiva. É vibrante e cria contraste, exigindo a atenção do espectador (Adams, 2017:83). Como a cor do fogo e do sangue, está conectada a um nível visceral às ideias sobre a energia da vida.<sup>254</sup> Esta é a cor que melhor representa o clima e as emoções dos personagens dos filmes *noir* – e tal como o amarelo, é por essa razão simbólica, uma das cores mais utilizadas nos cartazes.

O vermelho está ligado à vitalidade: é a cor “do sangue, da paixão, da força bruta e do fogo. Cor fundamental, ligada ao princípio da vida, expressa sensualidade, virilidade e energia. É simultaneamente, exaltação e agressividade e símbolo da sexualidade e do erotismo.” (Costa, 2011:60). O vermelho vivo é como *caféina visual*. Pode ativar

Exemplo de alguns cartazes de filmes *noir* clássicos com a predominância da cor amarela.

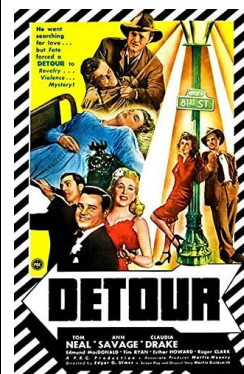


Fig. 102 – Cartaz de Detour (1945)

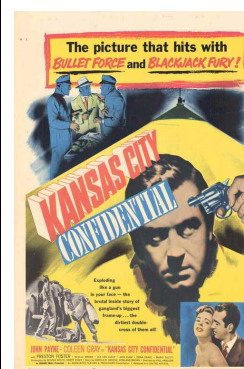


Fig. 103 – Cartaz de Kansas City Confidential (1952)

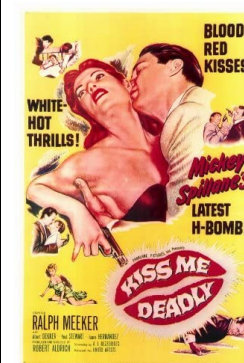


Fig. 104 – Cartaz de Kiss Me Deadly (1955)

<sup>252</sup> Planta venenosa.

<sup>253</sup> Significados culturais: no Japão, o amarelo representa coragem. Na China, apenas o imperador tinha permissão para usar amarelo; eram utilizadas faixas amarelas para rotular os judeus durante a Idade Média, e os judeus europeus foram forçados a usar "Estrelas de David" amarelas pelos nazis durante a Segunda Guerra Mundial. O amarelo tem também uma conotação negativa: a covardia (Adams, 2017:109).

<sup>254</sup> Significados culturais: na Ásia, o vermelho é a cor da boa sorte. É a cor mais popular na China, mas há uma diferença entre um vermelho chinês e um vermelho noutras culturas asiáticas. Na Índia, as noivas usam sâris vermelhos. Na cultura ocidental, o seu significado está conectado e difere com a junção de outras cores: vermelho, branco e azul, sugere patriotismo; vermelho, amarelo e azul transmitem uma mensagem juvenil. O vermelho e o preto podem fazer alusão ao fascismo (Adams, 2017:83).

a libido ou tornar o espectador agressivo, ansioso ou compulsivo. O vermelho pode ativar quaisquer paixões latentes. Esta cor pode significar poder, porém não tem um imperativo moral. Dependendo das necessidades da história, o vermelho pode dar poder ao herói ou ao vilão (Bellantoni, 2005:2-4). Como é uma cor que se destaca visualmente, o vermelho dá a ilusão de querer avançar em direção ao observador. Devido a esse aspeto, pode manipular o sentido de espaço. O vermelho vivo pode aumentar a frequência cardíaca e o nível de ansiedade e pode provocar raiva e amplificar a tensão sexual entre os personagens.

A cor vermelha pode dominar um ambiente. Muitos designers evitam uma cor tão extrema, mas o vermelho é uma das ferramentas mais valiosas para criar um contraste dinâmico (Adams, 2017:83).

O vermelho, combinado com rosa, sugere inocência; com violeta e preto, sedução, sexualidade e erotismo. Associado à cor preta, ganha um significado negativo: agressividade e brutalidade. A mistura do vermelho, amarelo e preto, sugerem ódio (Heller, 2009:51).

#### – Escarlate

O escarlate (*scarlet*) era um motivo frequentemente utilizado por artistas de cartazes dos filmes *noir*, seja nos títulos, cores da tipografia e vestidos e na cor dos cabelos das *femmes fatales*.

A cor escarlate tem uma conotação de perigo. É uma cor mais profunda e intensa que o vermelho. Se o vermelho comunica energia e fogo, o escarlate comunica perigo, paixão, sedução e poder<sup>255</sup>, e pela sua simbologia é a cor que melhor define o *film noir*. É uma cor que funciona bem para chamar a atenção e exigir respeito (Adams, 2017:93). Como uma ferramenta de design, é uma cor que permite que o texto seja impresso em preto ou cortado para branco.<sup>256</sup> O escarlate também tem menos probabilidade de vibrar contra uma cor como o azul. A cor escarlate tem ainda uma associação recorrente com o exercício do poder.<sup>257</sup>

Exemplo de alguns cartazes de filmes *noir* clássicos com a predominância da cor vermelha



Fig. 105 – Cartaz de *Gun Crazy* (1950)



Fig. 106 – Cartaz de *Sunset Boulevard* (1950)

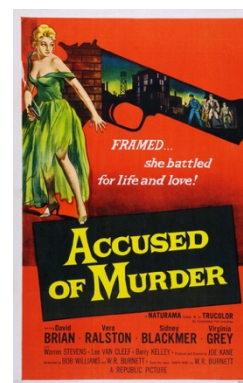


Fig. 107 – Cartaz de *Accused to Murder* (1956)

<sup>255</sup> Significados culturais: *The Scarlet Letter* (A Letra Escarlate) [1850] de Nathaniel Hawthorne (1804-1864) conectou a cor escarlate com adultério. Na bíblia, a Prostituta da Babilônia cavalga numa besta escarlate (Adams, 2017:93).

<sup>256</sup> A história da utilização da cor escarlate em vez do vermelho resulta das impressões do início do século 20, que exigiam uma segunda passagem nas impressoras para imprimir esse fundo vermelho escuro (Adams, 2017:97). Isso resultou nesta cor intensa, que dava contornos nítidos para a imagem e tipografia.

<sup>257</sup> Os imperadores romanos usavam o escarlate como cor de prestígio. É a cor usada pelos cardeais católicos e também é a cor dos bancos da Câmara dos Lordes britânica (Adams, 2017:93)

Em *Scarlet Street* (1945), Fritz Lang colocou o nome da cor no título de um dos filmes mais abertamente masoquistas do cinema *noir*. No cartaz (*six-sheet*) norte-americano, Joan Bennett (1910-1990) assume o papel de Kitty, e surge com um vestido vermelho (escarlate). Ela tem as pernas cruzadas e fuma um cigarro com indiferença. Também parece estar sentada no ombro de seu amante, que também fuma um cigarro. Nesta versão, Chris (protagonizado por Edward G. Robinson [1893-1973]), o homem que se deixa seduzir e enganar pela *femme fatale*, surge no canto direito, com um semblante desesperado (Silver & Ursini, 2012:40).

Em *Slightly Scarlet* (1956) (fig.102), não é apenas utilizada a palavra no título, mas as duas mulheres têm também cabelos ruivos. A mais sexualmente explícita das duas, Dorothy (Arlene Dahl [1925-]), está reclinada, mexendo provocativamente nas suas meias de nylon, enquanto June (Rhonda Fleming [1923-2020]) ostenta um visual sofisticado com casaco de pele, bolsa, luvas e vestido de noite. O protagonista masculino (John Payne [1912-1989]) também está no cartaz, a preto e branco no centro, mas em termos gráficos é claro que nesta imagem – como em muitas outras – são realmente apenas as mulheres fatais que estão no centro das atenções.

### – Laranja

A cor laranja manifesta a sua influência de forma diferente das restantes cores. Enquanto o vermelho pode ser agressivo, o amarelo exuberante e o azul descontraído, o laranja é classificado genericamente como "bom". Segundo Bellatoni (2005), de todas as investigações e teorias das cores, o laranja opaco era a cor mais otimista e menos dramática. A cor simplesmente sustentava uma simpatia calorosa e acolhedora<sup>258</sup> (Bellantoni, 2005:146-147). Como luz, porém, o laranja tem uma qualidade dupla.<sup>259</sup> A luz laranja brilhante (e as suas associações com o sol) pode levar o observador num passeio visceral

Exemplo de alguns cartazes de filmes *noir* clássicos com a cor escarlate/vermelho predominante (e com a palavra "scarlet" no título)



Fig. 108 – Cartaz de *Scarlet Street* (1945)

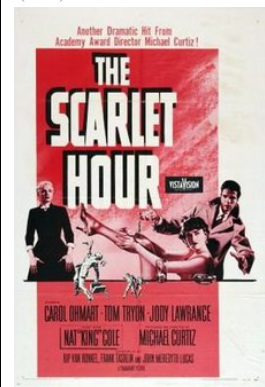


Fig. 109 – Cartaz de *Scarlet Hour* (1956)



Fig. 110 – Cartaz de *Slightly Scarlet* (1956)

<sup>258</sup> Os agentes imobiliários sugerem plantar calêndulas cor de laranja no jardim da frente para vender uma casa mais rapidamente.

<sup>259</sup> Exemplo disso é o sentimento de ver um por do sol, não apenas como um clichê romantizado, mas algo acontece fisicamente quando alguém observa o brilho intenso do sol quase branco a transformar-se num rico laranja brilhante no céu.

que aquece e expande o campo emocional.

Existem outros tipos de céus alaranjados, e a atmosfera laranja pode informar sobre a qualidade do ar e do ambiente (que pode ser tóxica ou não, conforme o tom de laranja). Um bom exemplo são os céus dos *neo-noir* *Blade Runner* (1982) e *Gattaca* (1997). A luz sinaliza o ar envenenado e poluído – que alude aos sentimentos dos personagens. O laranja também é uma cor que celebra a classe trabalhadora – cor recorrente em restaurantes e motéis baratos.

Variações de laranja também se manifestam nas ricas cores de terracota ao longo do sudoeste americano. Terracotas, sienas e ocres têm uma influência primária em relação a quem as observa, que normalmente responde de uma maneira positiva às cores da terra. O laranja também pode ser lido como exótico e associar-se a diferentes culturas.

#### – Rosa

O rosa tem conotações femininas. É uma cor que comunica romance, compaixão, inocência e fragilidade. Pode simbolizar a “timidez e a candura. É suave e romântico, fantasioso e delicado, e falta-lhe vitalidade. Sugere a ternura e a intimidade.” (Costa, 2011:61). O rosa tem ainda conotações de gênero que foram questionadas nos últimos cinquenta anos (Adams, 2017:67).<sup>260</sup> É, portanto, uma cor politicamente carregada.<sup>261</sup>

A cor rosa pode ser ainda utilizada para criar um efeito calmante ou neutralizar um assunto potencialmente volátil.

Nos cartazes criados para o *film noir*, o rosa surge como cor dominante quando a narrativa está relacionada com um ponto de vista feminino e tem como personagem principal uma mulher (como ocorre com o cartaz de *A Woman's Face* (1941), *Mildred Pierce* (1945) ou *Flamingo Road* (1949)), ou ainda no caso de *Double Indemnity* (1944), em que a *femme fatale* é uma das personagens mais perigosas e icônicas do *film noir*.

Exemplo de alguns cartazes de filmes *noir* clássicos com a predominância da cor laranja.



Fig. 111 – Cartaz de *Somewhere in the Night* (1946)

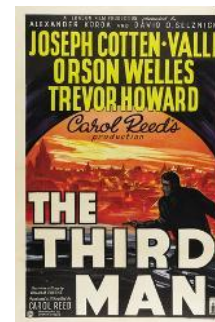


Fig. 112 – Cartaz de *The Third Man* (1949)

Exemplo de alguns cartazes de filmes *noir* clássicos com a predominância da cor rosa.

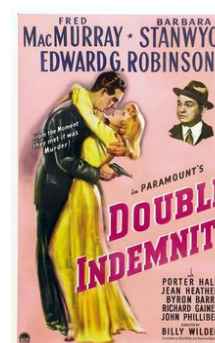


Fig. 113 – Cartaz de *Double Indemnity* (1944)



Fig. 114 – Cartaz de *Mildred Pierce* (1945)

<sup>260</sup> Significados culturais: os cristãos medievais identificavam as cinco pétalas da rosa com as cinco feridas de Cristo, e a cor rosa foi mais tarde associada à Virgem Maria. As culturas ocidentais modernas geralmente associam o rosa ao Dia dos Namorados e à Páscoa. (Adams, 2017:67)

O rosa também é usado como termo para os órgãos sexuais femininos, como é referido no livro *Surrender the pink*, de Carrie Fisher. (Fisher, 1990).

<sup>261</sup> Os nazis utilizavam o rosa para identificar homossexuais; e o Movimento Feminista rejeitou o rosa como um identificador de doçura e domesticidade.

## – Roxo

O roxo, especialmente em contos românticos e poesia, está associado à sensualidade. A cor, no entanto, tem uma influência poderosa no reino do não corpóreo, do místico e do paranormal.

Os ambientes em que o roxo é predominante, associam-se a rituais, magia e espiritualidade. A cor violeta tem ainda uma associação com a realeza por ser a cor mais rara e difícil de surgir na natureza.

O roxo é uma cor que inspira associações com o não físico, com o transcendente. Surge como um sinal de que alguém ou algo se vai transformar ou morrer.<sup>262</sup> A morte pode nem ser sempre literal. Pode não ser sempre alguém, mas algo que morrerá ou se perderá quando o roxo aparecer no ecrã. Pode ser amor, juventude, sonho ou ilusão. Nos cartazes, também se pode aplicar esta regra, e pode significar que alguém (ou algo) vai morrer (ou ser transformado).

Os cartazes de *The Asphalt Jungle* (1950)(fig.115) e *The Tattered Dress* (1957)(fig.116), destacam a figura feminina numa pose sugestiva, associando o roxo à sensualidade. A cor também está associada à morte, que nestes filmes em particular, é um elemento fundamental (seja o assalto em *The Asphalt Jungle* que resulta em múltiplas mortes ou o casal acusado de assassinar um homem em *The Tattered Dress*). A cor funciona ainda como uma metáfora aos sonhos/ilusões dos personagens principais, que no final da história, são destruídos.

Exemplo de alguns cartazes de filmes *noir* clássicos com a predominância da cor roxa.



Fig. 115 – Cartaz de *The Asphalt Jungle* (1950)

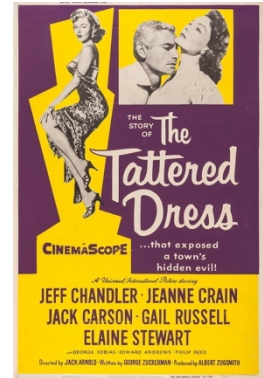


Fig. 116 – Cartaz de *The Tattered Dress* (1957)

<sup>262</sup> Por exemplo, em *West Side Story* (1961), Bernardo, surge com uma camisa roxa tão intensa como a sua atitude, porém em vinte e quatro horas estará morto. Em *The Sixth Sense* (1999), vestida com um elegante violeta brilhante, Anna vai à adega apenas para voltar em poucos minutos e ver o seu marido assassinado. Em *Gladiator* (2000), Marco Aurélio, com o cabelo prateado coberto por um capuz violeta, observa as suas legiões demolirem os bárbaros. Visualmente, ele é a encarnação do ceifador régio. Porém, nos momentos subsequentes do filme, ele também irá morrer (Bellantoni, 2005:223-226).

## – Verde

O verde comunica a natureza e o meio ambiente, é a cor “mais tranquila e sedativa. Evoca a vegetação, a frescura aquática e o mundo natural. Contudo, é a cor da calma indiferente, não transmite alegria nem tristeza ou paixão.” (Costa, 2011:61)

É também a cor do dinheiro, independentemente do design atual da moeda de um país.<sup>263</sup> O verde também comunica a doença ou decomposição. Historicamente, era evitado nas embalagens de alimentos, mas essa prática evoluiu com o surgimento do movimento ambientalista (verde) e orgânico (Adams, 2017:147).

O verde é ainda uma cor dicotômica: é a cor de vegetais frescos ou de carne estragada. Talvez a sua duplicidade tenha origem nos tempos antigos, quando o verde indicava comida e perigo (Lupton, 2020).

É um facto simples que o verde, na sua manifestação vegetal, sinaliza a própria vida. Verde na atmosfera, no entanto, pode sinalizar um sistema de baixa pressão que pode gerar um tornado, e “Cuidado com a água verde”<sup>264</sup> é o aviso utilizado por marinheiros. Portanto, o verde pode sinalizar saúde e vitalidade ou perigo e decadência.

Precisamente por causa das associações positivas com o reino vegetal, o verde pode ser utilizado como uma ferramenta poderosa para a ironia. A associação do verde com os pântanos cobertos de limo cheios de serpentes e crocodilos deu origem à aparência de dragões, demónios e monstros. Também pode desempenhar um papel na aversão ao verde na forma líquida e ao veneno.<sup>265</sup>

Quando associada ao corpo humano, o verde significa muitas vezes doença ou mal.<sup>266</sup> Devido à natureza ambivalente do verde, é importante saber qual o tom de verde a utilizar, pois a cor poderá criar rea-

Exemplo de alguns cartazes de filmes *noir* clássicos com a cor verde predominante



Fig. 117 – Cartaz de *The Glass Key* (1942)



Fig. 118 – Cartaz de *The Woman on the Window* (1944)



Fig. 119 – Cartaz de *I Walk Alone* (1947)

<sup>263</sup> Significados culturais: na cultura ocidental, o verde é considerado sorte, como por exemplo a "sorte dos irlandeses (the luck of the Irish)". Também está associado à inveja e à raiva. As culturas orientais usam o verde para transmitir fertilidade e regeneração (Adams, 2017:147).

<sup>264</sup> “Beware of the green water” é uma expressão e termo náutico utilizados quando o convés de um navio fica com uma grande quantidade de água, como resultado de ondas gigantes durante uma grande tempestade (WordSense Dictionary, 2022).

<sup>265</sup> Realizadores de diversos filmes como David Hand, realizador de *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937); Sofia Coppola, realizadora de *The Virgin Suicides* (2000), e Kasi Lemmons, realizadora de *The Caveman's Valentine* (2001), escolheram o líquido verde como metáfora para o veneno. O veneno verde líquido infundiu a maçã em *Branca de Neve*; O verde tornou-se uma metáfora para uma sociedade corrupta e literalmente envenenada nas bebidas da festa de *The Virgin Suicides* e nos *rickeys* de limão (bebida alcoólica) em *The Caveman's Valentine* (Bellantoni, 2005:160).

<sup>266</sup> Outro exemplo significativo no cinema, surge quando se vê pela primeira vez a Bruxa Má do Oeste como a Sra. Gulch em *The Wizard of Oz* (1939), ela está a preto e branco. O público sabe que ela é má, mas quando o filme muda para a cor e é possível vê-la com a pele verde, torna-se virulenta.

ções e respostas diferentes do público (Bellantoni, 2005:161).

O verde pode ser usado como um elemento de design para acalmar cores quentes, como laranja ou vermelho (Bellantoni, 2005:161). No entanto, o tom certo de cada cor, poderá criar alguma vibração ótica.

Nos cartazes dos filmes *noir*, o verde surge sempre como uma cor para destacar algum elemento e não é utilizada como cor principal. O verde nos cartazes criados para os filmes *noir*, está associado ao ambiente “venenoso” e da instabilidade recorrente nas narrativas. O verde pode também significar tranquilidade quando junto ao azul e branco; com azul e amarelo, simbolizar esperança e combinado com violeta, o veneno (Heller, 2009:52).

Em *The Glass Key* (1942), *The Woman in the Window* (1944) e *I Walk Alone* (1947), a procura por dinheiro (o planejar assaltos ou o roubo de heranças) está associada ao tema do filme, tal como o veneno, que nestes casos pode ser interpretado como o ambiente tóxico que envolve os personagens e a narrativa destes filmes. O perigo é também uma constante nestes filmes, tal em como toda a cinematografia *noir*.

#### 5.3.4.2 – Elementos temáticos e iconográficos do *film noir*

Se os filmes de Hollywood refletiam um fascínio pelo sonho americano, o *film noir* era a figuração de um sonho que se tornou num pesadelo, onde a inocência foi perdida e os humanos são, de repente, criaturas malévolas. Quando alguns escritores de literatura *hardboiled* norte-americanos começaram a misturar-se com a astúcia dos emigrados europeus em Hollywood, resultou num movimento artístico orgânico. Havia mais do que apenas sombras inclinadas e um diálogo *hard-bitten*<sup>267</sup> misturado com piadas e duplos sentidos (Silver, Ursini & Duncan, 2012:19). Reconheciam-se temas, elementos e situações que se repetem na filmografia *noir*.

#### – Armas

“Crime is only a left-handed form of human endeavour.”<sup>268</sup>

O crime é o âmago de todas as histórias *noir*. O *film noir* conseguiu quebrar a narrativa habitual do bem contra o mal ao atenuar a distinção moral entre os renegados que infringem a lei e aqueles que a defendem. O que faz com que muitas vezes não seja fácil distinguir a autoridade policial e os perpetradores no *film noir*, tendo em conta que os

<sup>267</sup> *Hard-bitten* é um termo utilizado para descrever um tipo de escrita dura e realista.

<sup>268</sup> Frase do filme *The Asphalt Jungle* (1950), realizado por John Huston.

polícias não eram retratados como os representantes das forças da lei ocidentais, justas e virtuosas, e em filmes como *Rogue Cop* (1954), *Crime Wave* (1953), *The Prowler* (1951), *Shield for Murder* (1954) e *Touch of Evil* (1958), são os impulsos sombrios por detrás das forças policiais que os cidadãos devem temer (Muller, 2002:54).

Em qualquer cartaz de um filme policial ou crime, o símbolo essencial é a arma. Este é o símbolo mais imediato e dramático da violência inerente aos filmes *noir*, para além de ser um símbolo fálico, associado ao poder. E claro, a maneira como a "peça" – a arma – era manuseada, seria um indicador crucial do tom e da atitude do filme. As armas podiam ser usadas de forma agressiva, protetora ou dissimulada. Independentemente de como as armas de fogo pudessem ser figuradas, elas eram – tal como a figura feminina – essenciais.

#### – Cigarros

“The offer of a cigarette was the offer of sex.”  
(Rose, 2015)

A silhueta de um homem contra a luz ténue ao passar por uma janela, a ventoinha que puxa o fumo do cigarro, que sobe pelo fotograma do filme – esta é a quintessência da imagem do *film noir*.

Os filmes *noir* foram produzidos entre 1940 e o final dos anos 1950, quando a taxa de fumadores era elevada. As taxas dispararam, principalmente como resultado da Primeira e da Segunda Guerra Mundial, onde a frase “smoke ’em if you got ’em” era frequentemente citada para pedir um período de descanso ou uma pausa. A guerra e todos os aspetos psicológicos provocados pela guerra (como o *stress* pós-traumático ou a paranoia) influenciaram o *film noir* – e acreditava-se erradamente na época que fumar aliviava o *stress* (Scott & Edwards, 2011). Além disso, após as guerras, homens e mulheres acreditavam que fumar reduzia também a ansiedade na comunicação com o sexo oposto. Portanto, fumar passou a ser associado à socialização – sendo o álcool também um objeto de destaque no *film noir* (Harmetz, 1992).

Nos cartazes do *film noir*, os cigarros costumam ser utilizados para aumentar a tensão sexual, indicar alguma ansiedade ou criar suspense. Os *close-ups* (planos aproximados) eram essenciais no cinema *noir* e um cigarro dava ao ator algo para fazer com a mão, para além de enquadrar o *close-up*. O fumo do cigarro em movimento adicionava um atraente relevo cinza a algumas cenas.

### 5.3.4.3 – Temas e destaques do cartaz do *film noir*

O *film noir*, embora tenha como base elementos semelhantes, tal como as personagens, o ambiente – seja físico (como espaços recorrentes, cidades e a vida urbana) ou emocional (como o estado de espírito, angústia e paranoia de muitos dos personagens) –, e a componente visual, contém várias categorias e temas particulares nas narrativas. Esses temas são também retratados de forma distinta nos cartazes criados para o *film noir*. Porém, em vez de apresentar determinados temas, muitos desses cartazes destacavam antes uma personagem ou figura específica (a *femme fatale* e o homem/ detetive como destaques) – para ser mais atrativo e ter um maior poder de divulgação comercial, ou devido ao facto do ator principal ser uma grande estrela de cinema (o que também iria seduzir e suscitar o interesse do público).

Dentro dos temas que são retratados nos cartazes do *film noir*, os seguintes são os mais recorrentes: o crime (violência, assassinio); a cidade como protagonista; a luta entre sexos; filmes *noir* de assalto; corrupção; o boxe no *film noir* e o *film noir* internacional (frequentemente em ambientes tropicais).

#### 5.3.4.3.1 – “Mortalmente Perigosa”: a *femme fatale*

“The door’s open... come in.”<sup>269</sup> A *femme fatale* não poderia ser mais clara e mais bem definida do que a partir desta frase, com o convite de uma porta que se abre para o perigo. Algumas são morenas, as ruivas são mais raras mas, tal como a personagem louca por armas Annie Laurie Starr (do filme *Gun Crazy* [1950]) ou Phyllis Dietrichson (do filme *Double Indemnity* [1944]), as mulheres mais mortais do *film noir* são habitualmente loiras (Silver & Ursini, 2012b:17). Nem todas são retratadas de forma estereotipada, com o cigarro nos lábios, um tipo específico de roupa ou com armas nas mãos, mas são as suas poses que retiram quaisquer dúvidas sobre o reconhecimento da *femme fatale*. Para as vítimas infelizes, os homens que são seduzidos e apanhados nas suas armadilhas, isso é “the kind of mistake a man can make only once.”<sup>270</sup>

Para o filme *Blonde Ice* (1948)(fig.120), foi criado um cartaz em que se destacam palavras como "gelo", "pingentes de gelo" e "frígido" para caracterizar a natureza de Claire Cummings (Leslie Brooks [1922-2011]). A sua pose que pode ser lida como arrogante e glacial, preenche o lado esquerdo do cartaz, e como *femme fatale*, ostenta uma arma (símbolo fálico), ameaçando todos os homens que tenta controlar no filme. O colar de péro-

<sup>269</sup> Frase retirada do *neo-noir*, *Pulp Fiction* (1994), realizado por Quentin Tarantino.

<sup>270</sup> “Um tipo de erro que um homem só pode cometer uma vez.” – Frase retirada do filme *Blonde Bait* (1956), de Elmo Williams.

las e o vestido de *cocktail* adicionam o apelo sexual, e mostram o seu *status* na classe alta, que a personagem adquire através do casamento.

Numa das versões americanas do cartaz de *The Lady From Shanghai* (1947), a deusa ruiva do cinema *noir*, Rita Hayworth, foi transformada numa loira fatal e surge com um vestido vermelho (fazendo uma ligação à personagem de Mary Astor no cartaz de *The Maltese Falcon* [1941])(fig.121). Hayworth domina o cartaz enquanto se inclina, ocupando grande parte do plano, diminuindo o espaço e a importância do infeliz protagonista Michael O'Hara (Welles), que parece espreitá-la, escondido num canto (Silver & Ursini, 2012b:19). Na versão mais popular do cartaz de *The Lady from Shanghai* (1947), o designer utilizou novamente a beleza enigmática de Rita Hayworth como a *femme fatale* enganosa e sedutora para representar um *film noir* sofisticado que estuda as relações maliciosas entre um grupo de pessoas atingidas pela corrupção, egoísmo e violência.

Em *So Evil My Love* (1948) (fig.122), o cartaz é um dos exemplos em que os artistas ignoraram o conteúdo do filme e, em vez disso, recorreram a concepções machistas (Silver & Ursini, 2012b:21). O verdadeiro vilão deste filme é Mark Bellis (Ray Milland [1907-1986]) e não a protagonista, Olivia (Ann Todd [1907-1993]). Porém, o artista retratou Olivia com uma faca na mão e uma expressão cruel no rosto, explicitamente indicando a sua natureza de 'mulher fatal'.

No cartaz de *Born to Be Bad* (1950) (fig.123), é ilustrada a *femme fatale* de cabelos loiros e vestido vermelho (uma alusão à possível violência e intensidade da personagem) protagonizada por Joan Fontaine [1917-2013] – num papel bastante atípico para a atriz, uma mulher imoral que é apropriadamente chamada Christabel.<sup>271</sup>

O cartaz de *The Tattered Dress* (1957) (fig.124) exhibe o contraste entre a loira excitante com a morena fiel e unidimensional. Elaine Stewart [1930-2011] encontra-se numa pose sedutora, no vestido que ameaça cair do seu corpo e mencionado no título, enquanto a devota



Fig. 120 – Cartaz de *Blonde Ice* (1948)



Fig. 121 – Cartaz de *Lady From Shanghai* (1947)



Fig. 122 – Cartaz de *So Evil My Love* (1948)

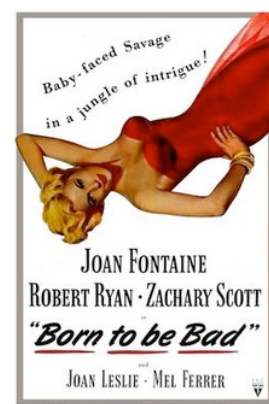


Fig. 123 – Cartaz de *Born to be Bad* (1949).

<sup>271</sup> Uma alusão a um poema de Coleridge (1772-1834) que fala duma possessão feminina demoníaca com o nome de Christabel.

esposa Jeanne Crain [1925-2003], parece quase beatífica, confortando o seu marido angustiado.

Em *Trapped* (1949) (fig.125), o artista ampliou as dimensões da *femme fatale* representada por Barbara Payton [1927-1967], aumentando assim o seu poder, permitindo-lhe dominar a metade superior do cartaz, acima do título, enquanto um homem olha um pouco inquieto, na parte inferior do cartaz.

O cartaz francês de *The Postman Always Rings Twice* (1946), o cartaz da Universal para *Ivy* (1947) e o cartaz da United Artists para *Ramrod* (1947) retrataram as estrelas de série A, Lana Turner, Joan Fontaine e Veronica Lake como *femme fatales*, mas com um toque de classe (Silver & Ursini, 2012b:23).<sup>272</sup> Em contraste, as imagens das mulheres fatais criadas para os filmes de baixo orçamento (série B) Cleo Moore (1929-1973) em *Strange Fascination* (1952) e Beverly Michaels (1928-2007) em *Wicked Woman* (1953) exalam sexualidade e avareza, como indicado claramente pelo título do cartaz belga – *De Slet (The Slut)*. Em *Niagara* (1953) (fig.126), o artista compara a *femme fatale* com uma força da natureza. A sexualidade do corpo reclinado de Marilyn Monroe exibe-se como uma cascata no topo da imagem.

Em *The Strange Love of Martha Ivers* (1946) (fig.127), Barbara Stanwyck abandona os seus cabelos loiros para provar mais uma vez que ela é uma poderosa força feminina, independentemente da cor do cabelo. Este filme também inverte a associação da loira/morena com o mal/bem, que era mais típica.

Howard Hughes (1905-1976) era conhecido por supervisionar escrupulosamente as imagens das mulheres que preparava para lançar para o estrelato. A pose de Joan Dixon (1930-1992) em *Roadblock* (1951)<sup>273</sup> corresponde à de Jane Russell em *The Outlaw* (1943), do posicionamento das mãos ao visual sensual e aos seios ligeiramente expostos (Silver & Ursini, 2012b:26).

<sup>272</sup> Vide Apêndice 2, figs. 155, 156 e 157.

<sup>273</sup> Vide Apêndice 2, fig. 162.



Fig. 124 – Cartaz de *The Tattered Dress* (1949).



Fig. 125 – Cartaz de *Trapped* (1949).



Fig. 126 – Cartaz de *Niagara* (1953).



Fig. 127 – Cartaz de *The Strange Love of Martha Ivers* (1946)

Os cartazes de *Raw Deal* (1948) (fig. 128) e *Johnny Angel* (1945) (fig.129) são de diferentes estúdios, porém é possível observar que as representações de Claire Trevor (1910-2000) são idênticas em relação à pose e expressão. São reutilizações espelhadas que enfatizam a qualidade vulnerável que Trevor trouxe aos papéis de “rapariga má.” Essa vulnerabilidade e subtileza já não é retratada em *Angel Face* (1953)(fig. 130). O rosto de Jane Simmons (1929-2010) olha ameaçadoramente no canto do cartaz; uma barra diagonal causada pelas rodas dum carro, separa-a do seu amante relutante, Frank, protagonizado por Robert Mitchum.

Em *Private Hell 36* (1954)(fig.131) e *Drive a Crooked Road* (1954), os artistas utilizaram o texto para enfatizar os homens inseguros que acreditavam que só poderiam ter as mulheres dos seus sonhos se enriquecessem, com uma pequena ajuda da *femme fatale*.

Mary Murphy (1931-2011), em *Hell’s Island* (1955), resume a crueldade e a obstinação da *femme fatale* na procura de alcançar os seus objetivos. A sua pose lânguida em *lingerie* atua como um contraponto ao desenho na parte inferior do cartaz, onde com a blusa parcialmente desabotoada e com uns *stiletto*s<sup>274</sup> calçados, ela empurra o seu antagonista para fora do barco.<sup>275</sup>

Em *Woman in the Window* (1944), de Fritz Lang, a personagem de Joan Bennett (1910-1990), Kitty, uma figura do sonho/pesadelo do professor Wanley, surge no centro do cartaz. Ela segura uma tesoura que é apontada diretamente para a cabeça do amedrontado Wanley (Edward G. Robinson), invocando os medos masculinos de castração.

O cartaz italiano de *Gilda* (1946) (fig.132) enfatiza os cabelos ruivos de Hayworth, bem como as qualidades predatórias da personagem principal. Os cartazes italianos para filmes americanos muitas vezes exageravam as dimensões eróticas da *femme fatale* (Silver & Ursini, 2012b:30), além de utilizarem uma técnica mais pictórica na ilustração, na arte final das imagens.



Fig. 128 – Cartaz de *Raw Deal* (1948)



Fig. 129 – Cartaz de *Johnny Angel* (1945)



Fig. 130 – Insert de *Angel Face* (1953).



Fig. 131 – Cartaz de *Private Hell* (1954).

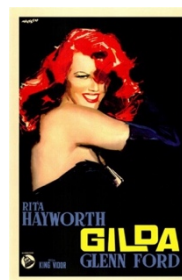


Fig. 132 – Versão italiana do cartaz de *Gilda* (1946).

<sup>274</sup> *Stiletto*s são sapatos de salto alto que se distinguem por ter um salto bastante alto e fino (também chamado salto de agulha).

<sup>275</sup> É de observar também como o cabelo de Murphy ficou novamente loiro, na sua versão em cartoon.

Numa tentativa inteligente para enfatizar o livro, *The Strange Woman* (1946)(fig.133), do autor de sucesso Ben Ames Williams (1889-1953), a figura da personagem principal do filme com o mesmo nome, reclina-se no próprio livro, dando-lhe graficamente tanto peso quanto a estrela do filme, Hedy Lamarr (1914-2000). Outro livro do mesmo autor, também é destaque no cartaz de *Leave Her to Heaven* (1945) (fig.134), mas, ao contrário do cartaz de *The Strange Woman*, a estrela de série A, Gene Tierney (1920-1991), domina o cenário enquanto o seu amante (Cornel Wilde [1912-1989]) a olha em adoração.

Em *The Red House* (1947), a *femme fatale* da obra é Julie London (1926-2000), que está no centro do cartaz, reclinada. Embora seja uma personagem menor do filme, o artista enfatiza-a para acrescentar um apelo erótico ao cartaz e invocar esse elemento crucial da iconografia do *film noir* (Silver & Ursini, 2012b:33).

No cartaz de *Dark Waters* (1944) (fig.135), Merle Oberon (1911-1979) parece emergir da água, literal e figurativa do título do filme, enquanto é perseguida por memórias fragmentadas e personagens nefastos que a cercam.

A estrutura narrativa de *The Locket* (1946) (fig.136) e a história da protagonista traumatizada são ainda mais complexas do que *Dark Waters*. Os *flashbacks* criam memórias do passado, que são espelhadas no cartaz. Os episódios esquizofrênicos da personagem de Nancy Blair (Laraine Day [1920-2007]) são retratados através do olhar confuso do rosto grande no centro, com diferentes homens que pairam perto em redor da protagonista (Silver & Ursini, 2012b:85).

*Affair in Trinidad* (1952)(*half-sheet*)(fig.137) foi uma das várias tentativas de repetir o sucesso de *Gilda*, como o próprio cartaz proclama descaradamente no seu texto. A pose das duas figuras e a violência entre homem/mulher sugere que a dinâmica sexual do filme pode ser diferente de *Gilda* (o que não é o caso).

Os artistas dos cartazes europeus geralmente deixavam a sua imagina-



Fig. 133 – Cartaz de *The Strange Woman* (1946).



Fig. 134 – Cartaz de *Leave Her to Heaven* (1945).



Fig. 135 – Cartaz de *Dark Waters* (1944).



Fig. 136 – Cartaz *half-sheet* de *The Locket* (1946).



Fig. 137 – Cartaz *half-sheet* de *Affair in Trinidad* (1952).

ção fluir como é o caso do cartaz alemão altamente estilizado de *Mildred Pierce* (1945)(fig.138)(Silver & Ursini, 2012b:35). A cena retratada em primeiro plano não surge no filme e nem corresponde à história retratada. Este cartaz é uma tentativa de incluir mais de um elemento de ação masculino no que era um típico “melodrama feminino”, um retrato simpático da carreira de Mildred (Joan Crawford), que aparece “desencarnada” em segundo plano.

O cartaz (*insert*) do *film noir* de baixo orçamento *The Guilty* (1947) (fig.139), também apresenta o rosto ameaçador da personagem feminina e outro homem sinistro e pouco iluminado, reflete mais fielmente o ambiente e a ação do filme. Também ao contrário do cartaz de *Mildred Pierce*, na versão belga de *Beyond the Forest* (1949), a *femme fatale* de idade mais madura protagonizada por Bette Davis (1908-1989) é ilustrada com um sorriso sinistro e olhar ameaçador enquanto ela trai e confunde o seu tolo e fiel marido (Joseph Cotten [1905-1994]) (Silver & Ursini, 2012b:36).

Em *Criss Cross* (1949)(fig.140), Dan Duryea (1907-1968), com uma arma na mão, está acima do casal fatal que se abraça na parte inferior do cartaz. O texto colocado perto de Duryea deixa claro que a sua intenção é matá-los. Com o personagem criminoso Slim Dundee, Duryea é a vítima fatal e, Burt Lancaster repete o seu papel de *The Killers* (1946) como outro amante condenado e obcecado que se envolveu num assalto. O cartaz do *western-noir*, *Duel in The Sun* (1946)(fig.141), coloca em primeiro plano os temas *noir* de *amour fou* (amor louco) e degradação sexual. Gregory Peck (1916-2003) como Lewt, tem satisfação sexual por dominar as mulheres, em especial a rebelde Pearl (Jennifer Jones [1919-2009]). No cartaz, surge em primeiro plano, ameaçador de arma em punho e na parte inferior do cartaz, a sua pose com Pearl antecipa ironicamente o final: Newt e Pearl morrem num abraço depois de dispararem um contra o outro, tal como acontece às personagens Neff e Phyllis em *Double Indemnity* (Silver & Ursini, 2012b:38).



Fig. 138 – Versão alemã do cartaz de *Mildred Pierce* (1945).



Fig. 139 – Cartaz de *The Guilty* (1947).



Fig. 140 – Cartaz de *Criss Cross* (1949).



Fig. 141 – Cartaz de *Duel in the Sun* (1946), um *western* com elementos de *film noir*.

### 5.3.4.3.2 – “O Arrependido”: o homem/detetive

Tal como os assassinos, outras figuras do *film noir* surgem das sombras do passado e a maioria são homens arrependidos que fogem de um destino fatalista. Vários dos protagonistas afetados pelo impacto dos eventos do passado eram veteranos da Segunda Guerra Mundial, homens que queriam voltar a conectar-se com as suas vidas anteriores ou apenas reajustar-se mentalmente. Mas também existem protagonistas no *film noir* não veteranos, alguns deles que tentam apenas esquecer o passado, enquanto outros tentam lembrá-lo. Outros ainda, como os detetives privados que, manipulados por uma *femme fatale*, traíram no passado os seus clientes ou sócios, tentam construir uma nova vida, mas esse passado sombrio acaba sempre por retornar às suas vidas.

Em *The Blue Dahlia* (1946)(fig.142), Alan Ladd (1913-1964) e William Bendix (1906-1964), retratam dois veteranos que tentam retomar a sua antiga vida. Para Bendix, que encarna o personagem Buzz, o mundo ficou cheio de “monkey music”<sup>276</sup>, que ressoa na sua cabeça. No universo do *film noir*, “everyone has something to hide” (Silver & Ursini, 2012b:75).

Robert Montgomery (1904-1981) como Lucky Gagin em *Ride the Pink Horse* (1947) e Bogart como Rip Murdock em *Dead Reckoning* (1947) acabam por se confrontar e lutar contra antigos amigos do Exército. E ambos têm problemas com mulheres, acabando por sofrer algum castigo físico, mas ambos conseguem sobreviver.

No cartaz de *Ride the Pink Horse* (fig.143), Gagin, um veterinário de poucos escrúpulos, olha para baixo, enquanto Pilar (Wanda Hendrix [1928-1981]), personagem que o ajuda na sua redenção, parece ser uma figura santificada de uma camponesa, enquanto que, com um cigarro entre os dedos, a *femme fatale* (Andrea King [1919-2003]) está posicionada na parte inferior do cartaz (Silver & Ursini, 2012b:77).



Fig. 142 – Cartaz de *The Blue Dahlia* (1946)



Fig. 143 – Cartaz de *Ride the Pink Horse* (1947).

<sup>276</sup> Um género de música mais infantil, pobre ou com má qualidade.

O artista do cartaz (*one-sheet*) de *The Crooked Way* (1949)(fig.144) fez escolhas pouco usuais para um cartaz criado para um *film noir*. O artista colocou um *gangster* antipático (Sonny Tufts [1911-1970]) no centro do cartaz, destacando-o, enquanto o protagonista, um veterano que sofre de amnésia (John Payne [1912-1989]), aparece no canto superior do cartaz, à direita.

Em *Dead Reckoning* (1947), Murdock (Bogart), é outro veterano que voltou da guerra com problemas em reajustar-se à sua vida antiga. Lizabeth Scott (1922-2015) é definida como a *femme fatale* do filme, embora seja difícil compreender que o seja a partir dos cartazes criados para o filme. Scott surge com uma arma na mão num dos cartazes italianos (fig.145), mas no cartaz norte-americano (*three-sheet*)(fig.146), a posição de Bogart é protetora; no cartaz (*half-sheet*)(fig.147) anuncia-se que "Bogart is out with a new woman".

O cartaz para *Cornered* (1945) realizado por Edward Dmytryk (1908-1999) apresenta um dos veteranos mais atormentados do *film noir*. O rosto surge desgastado, com olhos abatidos. E mesmo a arma parece estar descaída na mão, mostrando que nada pode dar a este caçador de nazis, deprimido e cínico, qualquer sentido ou propósito. Embora seja em grande parte um filme político sobre o fanatismo desenfreado nas forças armadas, o cartaz de *Crossfire* (1947)(fig. 148) faz com que pareça um *film noir* padrão. A *femme fatale* posicionada no meio, com cigarro e vestido vermelho rasgado, o investigador com uma arma na mão, dois rostos de personagens misteriosas e cores berrantes.

O cartaz americano de *I Walk Alone* (1947)(fig.149), apresenta um ex-presidiário em fuga, num estilo de revista *pulp* com cores vívidas, homens com armas e um texto misógino amargo: "Once I trusted a dame... now I walk alone." (Silver & Ursini, 2012b:49).

O ator John Garfield foi um especialista em projetar a angústia "proletária" (pelas suas *performances* e personagens que se associavam ao "homem comum" – trabalhador, de uma classe social mais baixa)



Fig. 144 – Cartaz de *The Crooked Way* (1949).



Fig. 145 – Cartaz italiano de *Dead Reckoning* (1947).



Fig. 146 – Cartaz three-sheet de *Dead Reckoning* (1947).



Fig. 147 – Cartaz half-sheet de *Dead Reckoning* (1947).



Fig. 148 – Cartaz de *Crossfire* (1947).

e a ambiguidade moral. E mesmo com conexões com a classe alta em *Fallen Sparrow* (1943)<sup>277</sup>, os dois retratos de Garfield no cartaz projetam as mesmas qualidades que o público estava à espera dum personagem deste ator. A figura de Garfield é alterada de *gangster* para protetor, como pode ser visualizado no cartaz de *Nobody Lives Forever* (1946).<sup>278</sup>

No cartaz de *Street of Chance* (1942)(fig.150) foi utilizada uma paleta mais pastel do que era habitual nos cartazes de *film noir* inspirados pelas revistas *pulp*. Porém, o contorno da faca no centro e o personagem amnésico assustado que tenta desvendar o seu passado sombrio com a ajuda duma loira duvidosa vestida de vermelho, não deixa dúvidas aos espetadores em relação ao género deste filme (Silver & Ursini, 2012b:84).

No centro do cartaz de *Impact* (1949)(fig.151), o artista retrata o empresário amnésico (Brian Donlevy [1901-1972]) a ser seduzido pela sua esposa infiel (Helen Walker [1920-1968]), com quem desenvolverá uma relação de amor e ódio, depois dela o tentar matar.

O cartaz do filme *A Double Life* (1947) de Ronald Colman (1891-1958), tem um aspeto aristocrático e de tragédia shakespeariana com o conto trágico de um ator que se divide em duas pessoas distintas e em assassinatos. O cartaz captura a sua esquizofrenia de maneira vívida, que envolve a encarnação do personagem Othello fora e dentro do palco.

Os passados sombrios são também recorrentes na obra de Hitchcock. Em *Vertigo*(1958), é o detetive traumatizado Scottie (James Stewart) e a “mulher (personagem) duplicada” Judy/Madeleine (Kim Novak) que devem desvendar os seus passados sobrepostos (Brew, 2019:146). Em *Spellbound* (1945)(fig.152), é a psiquiatra (interpretada por Ingrid Bergman) que tem de salvar o seu paciente psicótico, Ballantine (Gregory Peck), do seu passado sombrio. No cartaz, Ballantine agarra-se e abraça a psiquiatra como uma criança, que o olha



Fig. 149 – Cartaz de *I Walk Alone* (1947).



Fig. 150 – Cartaz de *Street of Chance* (1942).



Fig. 151 – Cartaz de *Impact* (1949).

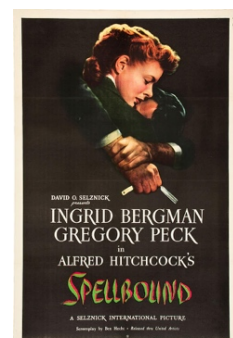


Fig. 152 – Cartaz de *Spellbound* (1945)

<sup>277</sup> Vide Apêndice 2, fig. 190.

<sup>278</sup> Vide Apêndice 2, fig. 191.

com compaixão, inconsciente da lâmina de barbear que ele segura nas suas mãos (Silver & Ursini, 2012b:88).

Nos cartazes de *In a Lonely Place* (1959) e *Pursued* (1947) a violência masculina está em primeiro plano e no centro dos dois personagens (interpretados respectivamente por dois veteranos do cinema *noir*, Bogart e Mitchum) que confrontam as bases psicológicas das suas ações violentas.

Em *The Chase* (1946)(fig.153), o veterano Chuck Scott (Robert Cummings [1910-1990]) vive uma narrativa dissonante e desarticulada, verdadeiramente “hunted...haunted...hounded”, tal como proclama o texto do cartaz (*two-sheet*).

Tom Durling (Robert Lowery [1913-1971]) domina o cartaz de *They Made Me a Killer* (1946)(fig.154). Com a arma na mão e a noiva ao seu lado (Barbara Britton [1919-1980]), Durling ilude a polícia e os *gangsters* (simbolizados pelo carro em alta velocidade) enquanto tenta escapar. No cartaz de *Guilty Bystander* (1950), o detetive Max Thursday (Zachary Scott [1914-1965]) parece estar a flutuar numa névoa alcoólica enquanto vinhetas do filme o circundam como nuvens.

Para o filme *Gambling House* (1950), foi criado um cartaz que mostra a boa aparência morena do ator Victor Mature. Mesmo sendo o vilão da história, como o texto anuncia, o artista preferiu enfatizar o apelo sexual do ator (Silver & Ursini, 2012b:167).

Em *Dark Passage* (1947), Bogart interpreta Vincent Parry, um condenado fugitivo que faz uma cirurgia plástica facial para evitar a recaptura e prisão, devido a um assassinato que não cometeu. Três dos cartazes criados refletem abordagens muito diferentes. O cartaz dinamarquês (fig. 155) usa a perspectiva da estrada e o contorno exagerado do rosto da personagem de Lauren Bacall para simbolizar o passado que assombra Parry. No cartaz francês (fig. 156), a pose de Bogart é repetida, assim como a expressão cheia de angústia do seu rosto, mas aqui a personagem de Bacall é incorporada de forma mais favorável. No cartaz americano (*six-sheet*)(fig. 157), a angústia foi re-



Fig. 153 – Cartaz de *The Chase* (1946)



Fig. 154– Cartaz de *They Made me a Killer* (1946).



Fig. 155 – Versão dinamarquesa do cartaz de *Dark Passage* (1947).



Fig. 156 – Versão francesa do cartaz de *Dark Passage* (1947).



Fig. 157 – Cartaz *six-sheet* de *Dark Passage* (1947).

movida do rosto de Bogart e a imagem de Bacall *glamourizada*, para sublinhar os elementos românticos do filme, enquanto a arma na mão sustenta um tom de perigo (Silver & Ursini, 2012b:97).

#### 5.3.4.3.3 – “Os Assassinos”: armas, morte e perigo

Em *The Killers* (1946) e outros filmes *noir* como *The Asphalt Jungle* (1950), em que a narrativa se desenrola com reviravoltas violentas e devido ao trabalho de assassinos ou “*hit men*”<sup>279</sup>, personagens como Kitty Collins – interpretada por Ava Gardner, que é uma das *femme fatale* mais icônicas do *film noir* (Silver, Ursini & Duncan, 2012:43) – são ambíguas e enganadoras desde o início. A personagem sombria Anna (interpretada por Yvonne de Carlo) em *Criss Cross* (1949), torna-se numa *double crosser*, ou seja, uma dupla traidora. *Criss Cross* (tal como *The Killers*), inicia a ação com a narração de Burt Lancaster como Thompson que indica “desde o início, tudo apontava para uma direção. Estava escrito nas cartas ou era o destino ou uma maldição, ou o que lhe quiser chamar.”<sup>280</sup> Apesar do discurso, o espectador é incentivado a acreditar que Thompson e Anna podem ter alguma hipótese em sobreviver e escapar ao seu destino fatal.

Para os personagens que vivem ou são atraídos para o submundo ameaçador do *film noir*, como em *The Killers*, – Kitty, os seus co-conspiradores e, Lancaster<sup>281</sup> como “Swede” Andersen – a perspectiva é sombria. Enquanto o cartaz da Universal para *The Killers* aposta no apelo sexual das duas estrelas – Lancaster e Gardner –, o cartaz sueco (fig. 158), tal como a maioria dos cartazes europeus, opta pelo expressionismo, em vez de retratar a cena com realismo. O personagem de Lancaster, em verde, está cercado não apenas pelos dois assassinos em silhueta, mas também pela fatal Kitty que parece flutuar num *puff* escarlate – simbolizando a sua natureza erótica.

Casais assassinos são recorrentes no *film noir*. Cora e Frank, de *The*



Fig. 158 – Versão sueca do cartaz de *The Killers* (1946).

<sup>279</sup> O termo “hit women” foi um conceito do período pós-clássico do *film noir*, referido apenas em *neo-noirs*.

<sup>280</sup> No texto original: “from the start, it all went one way. It was in the cards or it was fate or a jinx or whatever you want to call it.”

<sup>281</sup> O seu papel em *The Killers*, foi o que apresentou Burt Lancaster ao público e lançou a sua carreira.

*Postman Always Rings Twice* (1946), e Phyllis e Walter de *Double Indemnity* (1944)<sup>282</sup> são dos pares mais notáveis. No primeiro cartaz criado para *The Postman Always Rings Twice*, o casal recebeu um tratamento semelhante ao de uma pintura, que destaca as estrelas de cinema e os elementos românticos sombrios do seu relacionamento. O romance original de James M. Cain foi também tratado como um personagem, o que ajudou a servir como estímulo comercial para o filme (Silver & Ursini, 2012:51). O segundo cartaz (*insert*) (fig. 159) do filme foi menos artístico e mais violento, com Frank (John Garfield) que parece ameaçar Cora (Lana Turner) com as mãos em volta do pescoço dela – numa cena que nunca surge no filme.

“From the moment they met it was murder,” proclama o texto do cartaz de *Double Indemnity* (1944)(fig.160). Walter e Phyllis encontram-se numa pose e abraço clássico, com a arma como um terceiro membro da relação, enquanto Keyes (Edward G. Robinson), paternalista e desconfiado, parece assistir à cena num canto.

Alan Ladd surge jovem e mortífero no cartaz (*one-sheet*) da sua estreia no cinema como o *hitman* Raven<sup>283</sup> em *This Gun For Hire* (1942) (fig. 161). Ladd, mesmo sendo o assassino, surge como um herói a resgatar uma mulher em perigo, Ellen (Veronica Lake), que se agarra ao assassino como proteção.

Duas décadas depois, em *Johnny Cool* (1963), a representação do assassino “jazzístico”<sup>284</sup> e sardônico (retratado por Henry Silva) está muito longe da de Ladd. O cartaz (*six-sheet*) (fig. 162) tem a sua própria batida visual – “Kill, kill, kill, kill, kill” – com todas as vítimas na mira, dispostas como notas musicais.

Nos filmes de estrelas como Bogart, a referência comercial era sempre o ator, tal como ocorre no cartaz do filme de *Suddenly* (1954), que também destaca o ator e músico Frank Sinatra como um possível assassino ou “a savage, sensation-hungry killer.” (Silver & Ursini,



Fig. 159 – Cartaz insert de *The Postman Always Rings Twice* (1946).

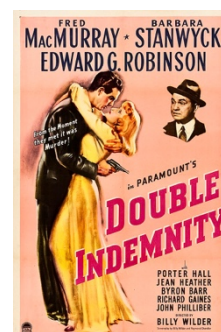


Fig. 160 – Cartaz de *Double Indemnity* (1944)



Fig. 161 – Cartaz de *This Gun for Hire* (1942).



Fig. 162 – Cartaz six-sheet de *Johnny Cool* (1963).

<sup>282</sup> Ambos os filmes foram baseados nos romances de James M. Cain.

<sup>283</sup> Para não prejudicar a aparência de Ladd, a desfiguração da história original de Graham Greene foi alterada para um pulso deformado, facilmente escondido sob a manga do casaco.

<sup>284</sup> Que se assemelha e é influenciado pelo jazz.

2012:58), sugerindo com o olhar malicioso em relação à mulher, que matar não a única coisa pela qual ele anseia.

No cartaz *six-sheet* de *The Killing* (1956)(fig.163), a *femme fatale* Sherry (Marie Windsor) domina o grupo de homens conspiradores, enquanto em *The Burglar* (1957), a figura voluptuosa de Jayne Mansfield, com uma roupa vermelha apertada, marca-a como uma *femme fatale* quando, na realidade, ela é uma “donzela em perigo”.

O cartaz de *Odds Against Tomorrow* (1959)(fig. 164) utiliza de maneira eficaz elementos de design como diagonais e verticais para expressar o desespero e a violência dos dois criminosos que combatem o sistema capitalista que os mantém calados, por motivos raciais.

James Cagney sempre teve a capacidade de provocar simpatia no público mesmo nos seus retratos mais psicóticos. No cartaz para *White Heat* (1949)(fig.165), o artista evoca Cagney do período clássico dos filmes de *gangsters* com as palavras: “Jimmy’s in action again,” com uma expressão desafiadora no seu rosto e o punho erguido.

No cartaz belga de *Kiss Tomorrow Goodbye* (1950)(fig.166), mais influenciado pelas revistas *pulp*, o rosto de Cagney é mais romantizado e, portanto, mais suave, menos expressionista do que o cartaz da Warner Bros. para *White Heat*. Neste título, Cagnet surge mais jovem e mais magro do que no filme, e o punho levantado lembra a agressividade que ele exibia vinte anos antes em *The Public Enemy* (1931). No cartaz dos EUA para *Kiss Tomorrow Goodbye*, Cagney surge muito mais vulnerável e é um *gangster* mais velho que interpreta no filme.

No cartaz francês de *White Heat* (fig.167), Cagney surge novamente jovem e violento; mas o seu destaque é levemente mitigado por Virginia Mayo (1920-2005), a *femme fatale* do filme, no lado esquerdo do cartaz.

Assassinos psicóticos frenéticos como os retratados por Cagney podem ser contrastados com assassinos dóceis, menos agressivos e eruditos como Quincey (George Sanders [1906-1972]) em *The Strange*



Fig. 163 – Cartaz six-sheet de *The Killing* (1956).

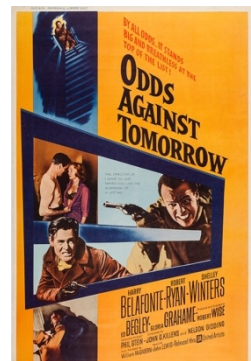


Fig. 164 – Cartaz de *Odds Against Tomorrow* (1959).

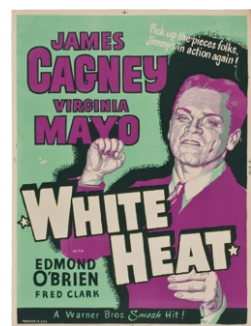


Fig. 165 – Cartaz de *White Heat* (1949).



Fig. 166 – Cartaz belga de *Kiss Tomorrow Goodbye* (1950).



Fig. 167 – Cartaz francês de *White Heat* (1949).

*Affair of Uncle Harry* (1945)(fig.168). No cartaz é destacado em primeiro plano a relação quase incestuosa entre Quincey e a sua irmã (Geraldine Fitzgerald [1913-2005]), que é retratada como uma *femme fatale* furtiva, surgindo como uma imagem de sonho do protagonista (Silver & Ursini, 2012:63).

George Sanders fez uma transição de assassino para polícia, tanto no filme *Hangover Square* (1945) como no *The Lodger* (1944)(fig.169). O papel do *serial-killer* foi para Laird Cregar (1913-1944). No primeiro cartaz, a cabeça de Cregar flutua por cima do seu objeto de desejo – Linda Darnell (1923-1965). A sua expressão indicia disfunção psicológica e desespero. Em *The Lodger*, Gregar esconde metade do rosto com uma capa, mas os seus olhos ameaçadores são bastante reveladores.

Em *Night of the Hunter* (1955), Robert Mitchum interpreta um assassino sádico. No cartaz americano (*insert*)(fig.179), ele abraça a sua vítima mais recente. O seu rosto está calmo e tem na mão direita tatuada a palavra "amor". Mais abaixo, longe do corpo da vítima e supostamente fora de vista, a mão esquerda dele segura uma faca e apresenta as letras “h-a-t-e” (ódio) (Silver & Ursini, 2012:66). No cartaz alemão de *Night of the Hunter* não é apresentada nenhuma ameaça e é uma representação quase romântica, onde apenas o olhar de Mitchum abre a possibilidade de que algo poderá estar ocultado, a fervilhar sob a superfície.

Na metade superior do cartaz de *The 13th Letter* (1951), um *serial killer* (um fenómeno relativamente raro no período clássico *noir*) paira sobre a cidade, possivelmente à procura de nova vítima. Na metade inferior, é possível visualizar o assassino a trabalhar e uma mulher (Linda Darnell) apavorada no canto direito.

Em 1961, no ano em que *Door-to-Door Maniac* (fig.171)(também conhecido como *Five Minutes to Live*) foi lançado, o *serial killer* tornou-se num arquétipo *noir* mais familiar; porém, no final da década de 1950 e início da década de 1960 (Silver & Ursini, 2012:69),



Fig. 168 – Cartaz de *The Strange Affair of Uncle Harry* (1945).



Fig. 169 – Cartaz de *The Lodger* (1944).



Fig. 170 – Cartaz insert de *The Night of the Hunter* (1955).



Fig. 171 – Cartaz de *Door-to-Door Maniac!* (1961).

o estilo da ilustração dos cartazes *noir* começou a alterar-se – como se pode observar pela exploração da arte deste cartaz.

*Beyond a Reasonable Doubt* (1956)(fig.172), de Fritz Lang, propõe uma reviravolta inovadora e um tanto cínica, já que o assassino acusado (que o público acredita ser inocente), na verdade organizou-se para executar um crime perfeito e as 3 barras de texto no rosto do assassino simbolizam o seu estado de espírito psicótico. O cartaz italiano usa uma posição mais simples do casal com a cadeira elétrica (Silver & Ursini, 2012b:71).

#### 5.3.4.3.4 – “A Selva de Asfalto”: a cidade como protagonista

O submundo corrupto e sombrio estende-se para além das cidades fronteiriças até às cidades mais sombrias ou obscuras. Sejam criminosas ou cumpridoras da lei, muitas das vítimas incautas que esperam por uma passagem segura, acabam por ser enganadas. E enquanto agentes disfarçados sondam todos os seus segredos, os habitantes dos submundos da cidade – como as salas de jogo, bares, *boîtes* ou ringues de boxe – também lutam para sobreviver (Silver & Ursini, 2012b:133).

O pesadelo urbano – um motivo *noir* fundamental – e a cidade, desempenham um papel significativo em muitos dos cartazes criados para o *film noir*.

No cartaz para o filme *The Asphalt Jungle* (1953) do estúdio Republic, o designer enquadrou três ou quatro potenciais capas de revistas *pulp* numa só imagem, numa tentativa de seduzir e aliciar o espectador para ir ver este filme de baixo orçamento. O cartaz belga para *The Asphalt Jungle* (fig.173) também escolhe sublinhar o pesadelo urbano com Marilyn Monroe (1926-1962) vestida de vermelho, tendo como fundo a cidade, enquanto as forças policiais enfrentam um potencial criminoso no centro do cartaz (o título francês foi ainda traduzido e alterado para: *Quand la ville dort / Quando a cidade dorme*). Rebeldes adolescentes sem causa, habitantes das grandes cidades, também se tornaram protagonistas de alguns filmes *noir*, principal-

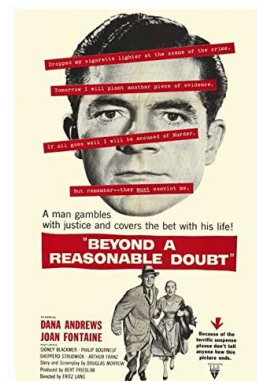


Fig. 172 – Cartaz de *Beyond a Reasonable Doubt* (1956).



Fig. 173 – Versão belga do cartaz de *The Asphalt Jungle* (1953).

mente nos que foram realizados por Nicholas Ray (1911-1979). O cartaz japonês de *They Live by Night* (1948), enfatiza o tom violento do filme, enquanto o cartaz americano brinca com o amor jovem, principalmente no texto poético.

Os cartazes italiano (fig.174) e alemão (fig.175) do filme de Nicholas Ray, *Knock on Any Door* (1949) destacam a estrela do filme, Humphrey Bogart, cercado numa cidade – Bogart interpreta um advogado e o destaque desta vez não foi para o adolescente rebelde/assassino, interpretado por John Derek (1926-1998). No cartaz italiano (com o título *Crimen*), Bogart surge de rosto abatido, numa cidade sombria, enquanto na solução visual criada para o cartaz alemão, Bogart surge protetor em relação à figura feminina (Silver & Ursini, 2012b:61).

Ainda mais fora de sintonia com o tom e a intenção do filme, três cartazes para o *docu-noir* protagonizado por Bogart sobre assassinatos por contrato – *The Enforcer* (1951). Todos enfatizam a cidade e as qualidades românticas sombrias da estrela de cinema Bogart. No cartaz da Warner Bros. (fig.176) Bogart é representado a subir escadas, banhadas em cores sépia, com um raio de luz no rosto. O observador pode assumir que o protagonista está à procura de uma “donzela em perigo” (retratada na parte inferior do cartaz) para a resgatar (Silver & Ursini, 2012b:54-55). No cartaz francês (fig.177) foram feitas algumas alterações: o título muda de significado para *La Femme à abattre* (uma mulher a abater) e Bogart, agora banhado a vermelho, defende a mulher com uma arma e um gesto desafiador da sua mão. O cartaz italiano (fig.178) é o mais extremo em termos do seu pictorialismo e carga emocional. Intitulado *La città è salva* (a cidade é salva), um cavaleiro gigante e errante (Bogart) transporta a sua donzela em perigo (agora em segurança) através de uma cidade ameaçadora.



Fig. 174 – Versão italiana do cartaz de *Knock on Any Door* (1949).



Fig. 175 – Versão alemã do cartaz de *Knock on Any Door* (1949).

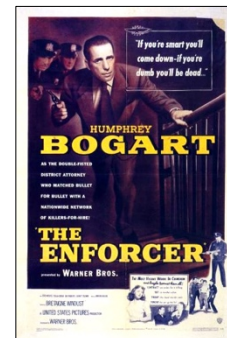


Fig. 176 – Cartaz de *The Enforcer* (1951).



Fig. 177 – Versão francesa do cartaz de *The Enforcer* (1951).



Fig. 178 – Versão italiana do cartaz de *The Enforcer* (1951).

### 5.3.4.3.5 – “O Beijo Fatal”: a luta entre sexos

Os filmes *noir* de “polícias e ladrões” tinham o público masculino como alvo. Porém, existia outra espécie de *film noir* que foi definida como “woman’s pictures”, dirigida para um público feminino. No jargão do expositor das salas de cinemas, estes filmes eram chamados de “dramas de assassinatos”<sup>285</sup>, em que o assassinato era obra de amadores, e não de profissionais, na maioria das vezes cometido por esposas que desejavam expulsar os maridos das suas vidas – ou vice-versa.<sup>286</sup>

Em cartazes para este tipo de filmes *noir*, desta época, as mulheres eram tipicamente exibidas como predadoras ou presas. Embora, em retrospectiva, pareça simplista e sexista, na época foi uma nova experiência emocionante ver mulheres em poses agressivas, com armas nas mãos.

No *film noir*, as mulheres receberam o mesmo poder sombrio que os homens. De certa forma era um indicativo da independência e determinação que muitas mulheres conquistaram durante a Segunda Guerra Mundial – o que foi uma ameaça para muitos homens e se tornou a base da ansiedade sexual que permeia muitos desses filmes. Como tal, muitos dos cartazes criados para o *film noir* ilustravam uma batalha de sexos, que foi o centro de muitos dramas deste gênero cinematográfico (Muller, 2002:93).

A quintessência de sexo e de sangue quente, misturado com assassinato a sangue frio foi exemplarmente traduzido pelo filme *The Postman Always Rings Twice* (1946)(fig.179)<sup>287</sup>, baseado no romance de James M. Cain. A MGM descobriu como contornar o Código de Produção ao publicitar o filme como uma história de paixão trágica para o público feminino e o estúdio vendeu-o como uma história de amor sombria e condenada, onde as linhas inclinadas da tipografia e o *slogan* do cartaz (“Their love was a flame that destroyed!”) são as únicas



Fig. 179 – Cartaz de *The Postman Always Rings Twice* (1946).



Fig. 180 – Versão A do cartaz de *Kiss Me Deadly* (1955).



Fig. 181 – Versão B do cartaz de *Kiss Me Deadly* (1955).

<sup>285</sup> O termo original: *murder dramas*.

<sup>286</sup> Exemplos destes filmes são *Mildred Pierce* (1945), *Woman on the Run* (1950), *Jeopardy* (1953) e *Witness to Murder* (1954).

<sup>287</sup> Detalhes do cartaz original norte-americano: *The Postman Always Rings Twice* [EUA, 1946 - MGM 27 x 41 in / 69 x 104 cm]

sugestões de que existe algo de errado (Muller, 2002:95).

Ambos os cartazes de *Kiss Me Deadly* (1955)(figs.180 e 181) apresentam uma interação entre o homem e a mulher, enquanto o cartaz (*one-sheet*) de *The Maltese Falcon* (1941)(fig.182) mostra as armas fálicas nas mãos de Bogart, apontadas para o lado oposto da mulher fatal.

*The Thief* (1952)(fig.183), um filme de que forma no qual, como proclama o texto, "nenhuma palavra é dita", é um *film noir* sobre espionagem internacional. O cartaz, no entanto, dá ênfase ao sexo, com a imagem da jovem na cama numa pose sugestiva, de grande carga erótica.

Como ocorria em vários filmes *noir*, o slogan "Fate dropped thirty thousand dollars in his lap!" deixa claro que o dinheiro era a tentação de vários personagens, incluindo casais, como em *Side Street* (1950) de Anthony Mann. A violência contra as mulheres também é enfatizada na parte inferior do cartaz de *My Name is Julia Ross* (1945) (fig.184), enquanto o amor de um jovem casal infeliz é destacado no cartaz de *Side Street* (1950), onde um homem e uma mulher retratados a preto e branco parecem "gozar" com a pose do casal.

O artista responsável pelo cartaz (*insert*) de *Clash by Night* (1952)(fig.185) deu destaque ao desprezo sentido por algumas personagens ao ilustrar a estrela Barbara Stanwyck em *lingerie* branca (representando pureza) na cena com o seu marido ciumento (Paul Douglas [1907-1959]) e com um sutiã vermelho (a representar luxúria) na imagem com o seu amante (Robert Ryan [1909-1973]).

Como proclama o texto do cartaz (*one-sheet*), *The Garment Jungle* (1957)(fig.186), a narrativa trata da corrupção no centro de Nova Iorque. O artista, tal como em *The Thief*, optou por explorar o ângulo do sexo e da violência, mostrando uma jovem modelo a vestir-se enquanto uma mão de um homem com uma tesoura, ergue-se da parte inferior do cartaz, tal como a sugestão que é feita com a frase: "The whole naked truth".

Em *House of Strangers* (1949)(fig.187), é explorada a corrupção no



Fig. 182 – Cartaz de *The Maltese Falcon* (1941).

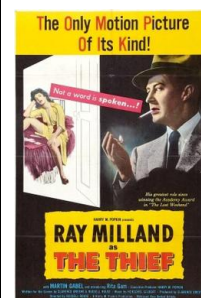


Fig. 183 – Cartaz de *The Thief* (1952).



Fig. 184 – Cartaz de *My Name is Julia Ross* (1945).



Fig. 185 – *Insert* de *Clash by Night* (1955).



Fig. 186 – Cartaz de *The Garment Jungle* (1957).

setor bancário e as políticas familiares perversas. A agressão e bofetada na cara da figura feminina, não deixa dúvidas em relação à violência contra a mulher. A barra diagonal do título é um vetor que separa o patriarca Edward G. Robinson com a sua família na parte inferior do cartaz.

As personagens masculina e feminina no cartaz de *High Wall* (1947) (fig.188), parecem compartilhar um corpo. Há uma mistura de sensualidade selvagem nos seus rostos, o que não se reflete no próprio filme – que foi considerado como uma reformulação mais grosseira de *Spellbound* (1945) de Hitchcock.

Para *Repeat Performance* (1947), foi elaborado um cartaz (*insert*) que retrata a *femme fatale* (Joan Leslie [1925-2015]), com uma camisola a cair dos seus ombros nus, e a sua arma a esfumaçar, levando a presumir que acabou de assassinar o seu presumível marido infiel<sup>288</sup> (Louis Hayward [1909-1985]) – visto no canto inferior esquerdo (fig. 189).

É de destacar que em raras ocasiões, pode ocorrer o contrário, e ser a mulher a vítima de um esquema criado por um homem, sendo estes considerados como os *hommes fatals* do cinema *noir*. Um dos mais antigos e subtis é Charles Boyer (1899-1978) em *Gaslight* (1944), cuja vítima é Ingrid Bergman (1915-1982), que aparece no cartaz com Joseph Cotton, amplamente ineficaz a olhar para o casal na esquina.

No cartaz de *Born to Kill* (1947)(fig.190), o homem tem igual destaque ao da protagonista. Claire Trevor (1910-2000) surge como uma sedutora a fumar um cigarro, a usar um vestido de fenda e posa ao lado do “menino bonito” de Hollywood e sedutor *homme fatal*, protagonizado por Laurence Tierney (1919-2002). Ambos exalam sexualidade mas mostram-se igualmente ameaçadores.



Fig. 187 – Cartaz de *House of Strangers* (1949).



Fig. 188 – Cartaz de *High Wall* (1947)



Fig. 189 – Insert de *Repeat Performance* (1947)



Fig. 190 – Cartaz de *Born to Kill* (1947).

<sup>288</sup> Numa reviravolta *noir* de fantasia, a protagonista tem uma segunda hipótese de se redimir e passa o resto do filme a evitar a mesma cadeia de eventos.

#### 5.3.4.3.6 – “Roubo no Hipódromo”: filmes *noir* de assaltos

Os filmes de assaltos são uma temática recorrente do *film noir* (por vezes considerados como um subgénero), que consiste em enredos de golpes e assaltos. Estes filmes costumam apresentar uma equipa de criminosos habilidosos que realizam um roubo inteligente e ousado. Este tipo de filmes continua a ser popular atualmente – mas por vezes já com muito poucas características do *film noir* clássico. Nos primeiros filmes de assaltos, devido às restrições impostas pelo Código de Produção, o assalto raramente era bem-sucedido – ou no caso de tal ocorrer, os assaltantes seriam castigados, numa típica reviravolta do *film noir* (Hardy, 1997).

Um dos primeiros filmes *noir* a definir este subgénero foi *The Asphalt Jungle* (1950), que Ron Wilson (2000:156) descreveu “almost single-handedly popularized the genre for mainstream cinema”. O filme apresenta um conjunto de ladrões cujas falhas pessoais levam ao fracasso do seu roubo. Posteriormente, outros filmes viriam a utilizar a mesma fórmula como por exemplo, *Armored Car Robbery* (1950), *The Killing* (1956) e *The Getaway* (1972).<sup>289</sup> O cartaz original (fig.191), omite qualquer figura, dando destaque apenas à tipografia e à estrada/asfalto.

O cartaz para o *film noir* de assalto *The Turning Point* (1952) (fig.192) foi considerado como um exemplo notável e incomum. Apesar de toda a informação e conjunto de imagens, o cartaz parece ser simples, ostentando uma composição em forma de “L” que lembra o design do cartaz de *Brute Force* (1947). Inclui uma paleta de cores vivas e uma engenhosa tipografia do título – com polícias e criminosos, colocados de maneira a destacar as letras. Dentro da aguarela que ilustra o fundo da forma de um “L” encontram-se ilustrações das cabeças “flutuantes” dos vários assaltantes. A figura feminina na cadeira é o único elemento fotográfico, mas ao usar a sobreposição amarela o designer deu à fotografia um toque ilustrado que se



Fig. 191 – Cartaz de *The Asphalt Jungle* (1950).



Fig. 192 – Cartaz de *The Turning Point* (1952).

<sup>289</sup>Na década de 1990, os filmes de assalto "experiment and play with these conventions" (Wilson, 2000: 154) e concentravam-se mais nas relações dos personagens do que no crime em si.

mantém em sintonia com o resto do cartaz e que, com o uso de cor, faz a ligação da parte superior do cartaz com a parte inferior.

*The Killing* (1956) de Stanley Kubrick é um dos maiores filmes de assaltos já realizados que continua de algum modo a influenciar o cinema contemporâneo. Porém, na época, Kubrick ainda não era reconhecido pelo público e os produtores decidiram utilizar o cartaz (fig.193) como um veículo para invocar filmes como *Little Caesar* (1931) e *Scarface* (1932) (Mark, 2011). As frases (slogans) foram vantajosas para publicitar este filme – ofereciam algumas pistas sobre a história, e o uso de vermelho e azul reforçava cenas doutras partes do filme. Baseando-se no poder gráfico das cores primárias ousadas e das ilustrações, apresenta imagens sobrepostas de um assalto que parece não ter corrido como planeado.

O cartaz de *Plunder Road* (1957) (fig.194) contribuiu bastante para provar o que um designer talentoso consegue criar (Mark, 2011). O cartaz consegue ser tão interessante como o próprio filme (uma história sobre um assalto com um final incrivelmente fatalista) – ostenta um uso poderoso do espaço negativo, tanto em relação ao grande retângulo vermelho como a faixa branca que o rasga. A faixa pode representar a estrada pela qual os assaltantes fogem ou, uma linha branca que segue as pistas do crime; e também uma barreira (ética e moral) que os criminosos e assaltantes irão quebrar. O design deste cartaz joga também com a escala, profundidade, perspectiva, contrastando com a justaposição das figuras – os assaltantes armados.

#### 5.3.4.3.7 – “A Sede do Mal”: a lei da corrupção

A verdadeira “sede do mal”<sup>290</sup> no *film noir* é a corrupção inerente à *selva* urbana americana. Influenciado pela política progressista da década de 1930, o *film noir* foi um gênero cinematográfico que expôs as desigualdades e hipocrisias do capitalismo americano. E, com essa crítica, o *film noir* acabou por ser punido por uma lista negra, que



Fig. 193 – Cartaz de *The Killing* (1956).



Fig. 194 – Cartaz de *Plunder Road* (1957).

<sup>290</sup> *Sede do mal* foi a tradução portuguesa para o título original *Touch of Evil* (1958) de Orson Welles.

progressivamente censurou e dissipou este tipo de filmes.

O melhor exemplo destes personagens corruptos é o capitão da polícia Hank Quinlan (Orson Welles) do filme *Touch of Evil* (1958) (fig.195) que acreditava estar acima da lei, sendo capaz de manobrar o seu caminho através da corrupção sem causar danos. Todos os cartazes contrapõem o corpulento Quinlan ao casal que ele ameaça.

Existem diferentes tipos de corrupção no *film noir*. Alguns polícias procuram vingança, como em *The Big Heat* (1953). Outros tentam encobrir um crime não intencional, como em *Where the Sidewalk Ends* (1950). Existe ainda o exemplo do personagem de Dick Powell (1904-1963) em *Cornered* (1946), um prisioneiro de guerra recém-libertado, cuja esposa foi morta e que sofre de stress pós-traumático.

No cartaz americano de *The Big Heat* (fig.196), o artista enfatizou o tema de vingança do polícia desonesto (Glenn Ford), enquanto no cartaz italiano suaviza a imagem do polícia e erotiza a vulnerável *femme fatale* (Gloria Grahame), revelando as suas costas nuas. Outro cartaz italiano (fig.197) idealiza o casal com Ford posicionado heroicamente ao lado da violência explosiva, com a personagem de Grahame a seus pés, olhando para cima em adoração.

O cartaz francês de *Detective Story* (1951) enfatiza as emoções cruas dos personagens. O detetive (Kirk Douglas), aprisionado pelo seu próprio sentido absolutista de certo e errado, agarra-se às grades de ferro como um animal enjaulado, enquanto a sua esposa, mais simpática, olha na direção oposta em óbvia angústia.

O cartaz (*six-sheet*) de *The Big Combo* (1955)(fig.198) enfatiza tanto a corrupção do *gangster* – que surge como um gigante –, como o polícia e o motivo porque lutam, na palma da mão do *gangster* (Silver & Ursini, 2012b:103).

O artista do cartaz *Naked Alibi* (1954) mostrou pouco interesse no polícia corrupto, interpretado por Sterling Hayden (1916-1986) ou na cantora, interpretada por Gloria Grahame. Em vez disso, optou por enfatizar o título, e colocou uma imagem erótica de uma mulher



Fig. 195 – Cartaz de *Touch of Evil* (1958).



Fig. 196 – Cartaz de *The Big Heat* (1953).



Fig. 197 – Versão italiana do cartaz de *The Big Heat* (1953).



Fig. 198 – Cartaz *six-sheet* de *The Big Combo* (1955).

ruiva em *lingerie* e um homem loiro, que se beijam, por cima do título. Os cartazes de *I Wake Up Screaming* (também lançado como *Hot Spot*)(1941)(fig.199) e o seu remake *Vicki* (1953) enfatizam a imagem da *femme fatale* em vez do polícia obcecado. O polícia obcecado em primeiro plano e no centro domina o espaço do cartaz de *Laura* (1944) – uma das mais icónicas personagem-título do *film noir* (interpretada por Gene Tierney) –, enquanto um diminuto assassino com uma espingarda, a persegue no canto direito. *Laura*, tal como a maioria dos cartazes criados para os filmes de Otto Preminger, apresentava personagens tingidos pela corrupção e propensos a olhares vagos ou confusos.

O cartaz belga de *Crime of Passion* (1957)(fig.200), cristaliza dramaticamente o desespero da mulher aos gritos, Kathy Ferguson (Barbara Stanwyck), não devido ao crime que ela comete, mas pela prisão suburbana à qual ela se condenou, quando se casou com um polícia pouco ambicioso.

Segundo Silver & Ursini (2012b:106), o cartaz (*one-sheet*)(fig.201) americano de *Crime of Passion*, foi considerado inferior ao belga, o que demonstra como, em 1957, os cartazes dos poucos filmes *noir* que ainda eram lançados tinham-se tornado mais baratos e também mais caricaturais.

Os detetives *noir* “have always been loose cannons, liable to bend the law to achieve and end.” (Silver & Ursini, 2012b:108). Marlowe, de Raymond Chandler, não foi exceção, principalmente em *Lady in the Lake* (1947), onde o antagonista é um detetive corrupto de Bay City. Enquanto Marlowe no cartaz (*six-sheet*)(fig.202) aponta a arma para o observador, o artista sugere o uso de uma câmara subjetiva no filme, ao colocar um contorno de um olho na imagem de Audrey Totter (1917-2013).

Em *Timetable* (1956) (fig.203), um investigador de seguros corrupto (Mark Stevens [1916-1994]), com um cigarro na boca e uma arma na mão, olha confiante e descaradamente para o espetador. Posicionado



Fig. 199 – Cartaz de *Hot Spot* (1941).



Fig. 200 – Cartaz belga de *Crime of Passion* (1957).



Fig. 201 – Cartaz de *Crime of Passion* (1957).



Fig. 202 – Cartaz six-sheet de *Lady in the Lake* (1947).



Fig. 203 – Cartaz de *Timetable* (1956)

de maneira significativa sobre a sua virilha, está a sua ruína: o relógio (que representa o cronograma do seu plano, de que ele depende) e num plano inferior, a *femme fatale* (Felicia Farr [1932-]) a razão pela qual comete o crime.

Para o cartaz francês de *The Glass Key* (1942)(fig.204), o artista optou por um estilo impressionista, transformando os cabelos loiros característicos de Veronica Lake em feixes de luz dourada, que cercam os homens na parte inferior do cartaz, incluindo o cínico personagem protagonizado por Alan Ladd. Todos estão envolvidos na corrupção política da cidade. Um dos cartazes americanos também apresenta as madeixas douradas de Lake como destaque, mas o tratamento é mais simplificado.

Em *Crime Wave* (1954)<sup>291</sup>, o polícia desonesto e corrupto da selva urbana é perfeitamente sintetizado no cartaz em estilo tabloide – um estilo que era cada vez mais popular nos cartazes da década de 1950. No filme de baixo orçamento, *Shoot to Kill* (1947)<sup>292</sup> o personagem principal é o repórter da polícia, porém o artista escolheu colocar em primeiro plano a violência do homem e da arma.

A corrupção é também o foco de *The Big Knife* (1955)(fig.205), com um cartaz que apresenta uma lista do elenco cortada em pedaços, numa analogia visual sobre a hipocrisia e a mentira.

No cartaz belga de *Riot in Cell Block 11* (1954)(fig.206), a interpretação clara de Leo Gordon (1922-2000) e Neville Brand (1920-1992) faz com que os criminosos que retratam pareçam bastante heroicos (Silver & Ursini, 2012:128). Dentro dos filmes mais sombrios de prisão e corrupção, inclui-se *Brute Force* (1947)(fig.207) de Jules Dassin (1911-2008) / Mark Hellinger (1903-1947). O argumento de Richard Brooks (1912-1992) adaptou muitos eventos da vida real para formar a base duma tragédia existencialista e uma metáfora microcós mica sobre os males da vida fora da prisão, sugeridos pela visão implacável e brutal da existência atrás das grades.

<sup>291</sup>Vide Apêndice 2, fig. 263.

<sup>292</sup>Vide Apêndice 2, fig. 264.



Fig. 204 – Cartaz francês de *The Glass Key* (1942).



Fig. 205 – Cartaz de *The Big Knife* (1955).



Fig. 206 – Cartaz belga de *Riot on Cell Block 11* (1954).



Fig. 207 – Cartaz de *Brute Force* (1947)

### 5.3.4.3.8 – “A Queda de um Corpo”: o boxe no *film noir*

Nos filmes *noir*, o boxe surge como uma metáfora para a brutalidade da vida e, mais especificamente, sobre a violência que existe em toda a cidade durante a vida noturna (Haut, 2017).<sup>293</sup>

No cartaz de *Champion* (1949)(fig.208), o artista enfatizou a qualidade romântica e robusta (característico do actor Kirk Douglas) do lutador. Ele parece triunfante, de corpo musculado, enquanto uma mulher se agarra ao seu tronco nu. Em contraste, no cartaz (*insert*) de *The Set-Up* (1949)(fig.209), o pugilista está no tapete, e olha derrotado para o homem que o colocou lá.

Talvez o mais conhecido dos filmes *noir* focados no pugilismo seja *Body and Soul* (1947)(fig.210). O cartaz encapsula o conflito emocional, já que o olhar do protagonista (John Garfield) está dividido entre a leal mulher – Lilli Palmer na letra "O" para Soul (alma) – e uma figura completa da *femme fatale*, Hazel Brooks com as pernas a balançar de forma provocante na letra “O” da palavra Body (corpo).

O boxe é também um dos temas do filme *The Harder They Fall* (1956). O cartaz para o filme foi considerado como uma exceção na utilização do “star power” para promover e vender um filme. Produzido numa época em que Humphrey Bogart era uma grande estrela, foi dada antes preferência a um design baseado no conceito em vez de apresentar um retrato ilustrado de um ator icônico (e lucrativo) como Bogart – ou mesmo duma estrela em ascensão (e ainda mais lucrativa), Rod Steiger (1925-2002).

A conexão entre o título do filme e a imagem nítida da luva (e mão) do pugilista caída, era um poderoso lembrete de que o próprio lutador era o mais prejudicado nestes filmes. Na maioria dos cartazes de *film noir* de boxe, o pugilista surgia representado de corpo inteiro – em pose ou em ação –, porém no cartaz de *The Harder They Fall* (fig.211), a abordagem é mínima e a imagem de pormenor tornam-se mais poderosas porque superam as expectativas do aspeto mais con-



Fig. 208 – Cartaz de *Champion* (1949)

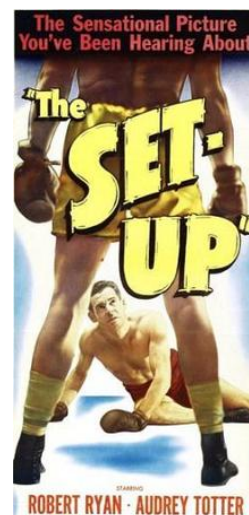


Fig. 209 – *Insert* de *The Set-up* (1949)

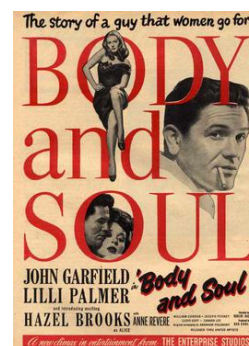


Fig. 210 – Cartaz de *Body and Soul* (1947).

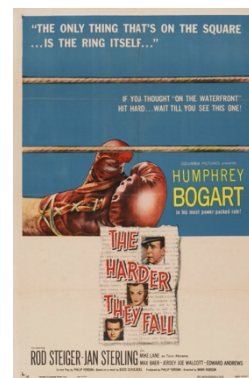


Fig. 211 – Cartaz de *The Harder They Fall* (1956).

<sup>293</sup> Mais recentemente, o tema do boxe foi explorado no *neo-noir Pulp Fiction* (1994), realizado por Quentin Tarantino.

vencional dos cartazes criados na década de 1950.

O drama é ampliado no cartaz italiano (cujo título foi alterado para *Il Colosso D'Argilla*)(fig.212), e mostra o lutador explorado, Moreno (protagonizado por Michael Lane [1933-2015]) caído como um gigante ferido, enquanto ao fundo, Eddie Willis (protagonizado por Humphrey Bogart), o observa.

#### 5.3.4.3.9 – “O Desvio”: vítimas do destino fatalista

As palavras do narrador Al Roberts (protagonizado por Tom Neal [1914-1972]) em *Detour* (1945) ecoam de forma poderosa em todos os filmes *noir*: “someday fate or something mysterious force can put the finger on you or me for no reason at all”. É uma lembrança de que muitas situações diversas podem reencaminhar alguém para o coração do submundo *noir*. Um encontro casual, no lugar errado e na hora errada – por vezes situações que a maioria dos espetadores podem já ter vivido (Silver & Ursini, 2012b:153). Alguns dos protagonistas desta temática, podem deparar-se com uma oportunidade de riqueza ou fama que não foram merecidas, porém, como não têm um impulso criminoso, acabam por se traiçoeiros a eles próprios. Também podem ser vítimas infelizes de eventos imprevistos, forçando-os a seguir outro caminho com consequências terríveis, ou como proclama o slogan do *insert* de *The Devil Thumbs a Ride* (1947)(fig.213): “fate and fury meet to spawn MURDER!”

Algumas destas vítimas do destino foram representadas em diversos cartazes como em *Two O'Clock Courage* (1945)(*insert*)(fig.214), de Anthony Mann, em que a taxista (Ann Rutherford [1917-2012]) segue viagem para um futuro precário enquanto encaminha um amnésico (Tom Conway [1904-1967]), simbolizado no cartaz pela arma, relógio e mão em forma de garra no canto inferior esquerdo.

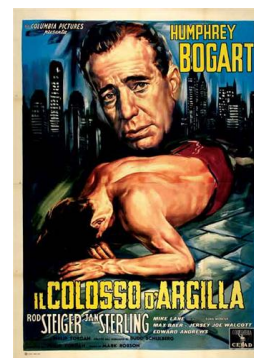


Fig. 212 – Cartaz italiano de *The Harder They Fall* (1956).



Fig. 213 – Cartaz de *The Devil Thumbs a Ride* (1947).



Fig. 214 – *Insert* de *Two O'Clock Courage* (1945).

Tanto o *homme fatal* (Robert Ryan [1909-1973]) como a sua vítima (Barbara Bel Geddes [1922-2005]) parecem estar presos na letra vermelha "C" do título *Caught* (1949)(fig.215). A técnica das "cabeças flutuantes" de Robert Ryan e James Mason (1909-1984) no canto superior direito, começou a ser usada com mais frequência e é menos inventiva.

O cartaz criado para o filme de Fritz Lang, *Secret Beyond the Door* (1947)(fig.216) dá destaque à vítima e à qualidade onírica do filme. Durante a década de 1940, alguns realizadores de *film* incorporaram, com entusiasmo, a psicologia freudiana nos seus filmes (Silver & Ursini, 2012b:157).

A instabilidade mental do protagonista (Robert Taylor [1911-1969]) em *Undercurrent* (1946)<sup>294</sup> é perfeitamente visualizada no cartaz do filme, onde está representado a abusar fisicamente da sua esposa (Katharine Hepburn [1907-2003]), enquanto em primeiro plano o seu sócia posa de forma ameaçadora, vestido com botas de equitação e com um chicote.

Em *Sunset Boulevard* (1950), importante filme deste período (fig.217), a estrela em decadência (Gloria Swanson [1899-1983]) é ilustrada em toda a sua louca glória a olhar para o seu amante cínico e vítima (William Holden [1918-1981]) que abraça a outra personagem feminina (Nancy Olson [1928-]).

No cartaz de *They Won't Believe Me* (1947)(fig.218) é apresentada uma mulher com uma raiva acusadora no canto superior esquerdo, que aponta para o falso culpado (Robert Young [1907-1998]) e a sua amante (Susan Hayward [1917-1975]).

Em *The Window* (1949), um rapaz aterrorizado (Bobby Driscoll) surge por baixo de uma janela onde vê um casal a cometer um assassinato. Uma tesoura paira ameaçadoramente na mão da mulher.

Embora a combinação de cores escolhidas para o cartaz (*one sheet*) de *The Narrow Margin* (1952)(fig.219) não fossem as mais tradicio-



Fig. 215 – Cartaz de *Caught* (1949).



Fig. 216 – Cartaz de *Secret Beyond the Door* (1947).



Fig. 217 – Cartaz de *Sunset Boulevard* (1950).



Fig. 218 – Cartaz de *They Won't Believe Me* (1947).

<sup>294</sup> Vide Apêndice 2, fig. 278.

nais (amarelo e rosa) para um *film noir*, o design é bastante dinâmico, com o comboio a servir como um corte diagonal em toda a ação demonstrada pelas imagens. No cartaz de *Woman in Hiding* (1950), Deborah Chandler (Ida Lupino), uma vítima que se esconde do seu marido assassino (Stephen McNally), numa imagem encolhe-se com o toque dele, enquanto no topo do cartaz, foge.

Embora Barbara Stanwyck geralmente interpretasse personagens femininas fortes, a atriz também interpretou papéis de vítimas, particularmente na década de 1950 (Silver & Ursini, 2012b:170). Em *Witness to Murder* (1954)(fig.220), Cheryl (Stanwyck), vista no canto inferior esquerdo, observa o assassino (George Sanders [1906-1972]) a matar a sua primeira vítima feminina, vista à direita – e será Cheryl quem se tornará no próximo alvo do assassino.

No cartaz (*insert*) de *No Man Of Her Own* (1950) (fig.221), o artista representou de forma dinâmica o acidente de comboio, misturando-o com as imagens dos personagens, acontecimento que mudou a vida da protagonista (Barbara Stanwyck) e a sua identidade.

O designer do cartaz de *A Cry in the Night* (1956)<sup>295</sup> utilizou o volume corporal de Raymond Burr, em vez do seu rosto, para sugerir o poder físico do perseguidor. Os salpicos de cor e a pele nua, sugerem a sensualidade da jovem vítima – Liz (Natalie Wood [1938-1981]) (Silver & Ursini, 2012b:172). No canto esquerdo do cartaz é possível ver um vislumbre do rosto do criminoso.

Nas décadas de 1950 e 1960, aumentou o número de filmes *noir* que retratavam as ameaças e abusos físicos às mulheres, o que foi particularmente explorado nos cartazes desses filmes. A mão com luvas pretas sobre o rosto de Lee Remick (1935-1991) em *Experiment in Terror* (1962)(fig.222) resume essa tendência. Um tratamento mais surreal no *lobby card* de *Sorry, Wrong Number* (1948)(fig. 223) mostra uma mão nua ameaçadora e de pele escura colocada atrás do rosto de Stanwyck, enquanto Burt Lancaster, como marido, parece estar preso e imobiliza-



Fig. 219 – Cartaz de *The Narrow Margin* (1952).



Fig. 220 – Cartaz de *Witness to Murder* (1954).



Fig. 221 – *Insert* de *No Man of Her Own* (1950).



Fig. 222 – Cartaz de *Experiment in Terror* (1962).

<sup>295</sup> Vide Apêndice 2, fig. 287.

do entre o polegar e o indicador.

No cartaz (*three-sheet*) de *Mystery Street* (1950)(fig.224), o enorme braço levantado paira sobre a mulher reclinada (Jan Sterling [1921-2004] – a vítima inicial). O cartaz de *The Accused* (1949) é mais perturbador: a mulher (Loretta Young [1913-2000]) ataca e mata o seu violador (retratado em silhueta no penhasco).<sup>296</sup>

As circunstâncias que estão de acordo com o “flick finger of fate”<sup>297</sup> de Al Roberts (personagem do filme *Detour*) são simbolizadas mais literalmente, primeiro pelo polegar iluminado no cartaz (*lobby card*) *The Hitch-Hiker* (1953) (fig.225) com um slogan explícito “When was the last time you invited death into your car?”

O corpo estilizado perto da mesa de centro é posicionado com representações fotográficas das três estrelas de *The Big Clock* (1948)<sup>298</sup>, uma história com personagens que se encontram na “hora errada, no lugar errado”. O mais explícito de todos é a mão sem corpo, na parte inferior esquerda da folha de *The Stranger on the Third Floor* (1940)<sup>299</sup>, a apontar de uma maneira ameaçadora (Silver & Ursini, 2012b:175).

Em *Deadline at Dawn* (1946)<sup>300</sup>, o cartaz dá ênfase, como o título indica, ao relógio e ao tempo que passa a correr. As figuras-chave são representadas com expressões intensas, enquanto os seus olhos estão no título do filme.

O cartaz do *film noir* de John Farrow, *Night Has a Thousand Eyes* (1948)<sup>301</sup> apresenta o rosto torturado do vidente John Triton (Edward G. Robinson) e a figura angustiada da mulher (Gail Russell) que ele deseja desesperadamente salvar (Silver & Ursini, 2012:183). O céu noturno olha para ambos e pequenos olhos hipnóticos pontilham o “N” e outras letras da palavra noite.



Fig. 223 – Lobby Card de *Sorry, Wrong Number* (1948).



Fig. 224 – Cartaz three-sheet de *Mystery Street* (1948).



Fig. 225 – Lobby card de *The Hitch-Hiker* (1953).

<sup>296</sup> No resto do filme, a mulher tenta evitar a detenção e a culpa, encarnadas no cartaz pela mão em forma de garra que tenta tirar do rosto e do corpo a flutuar na água.

<sup>297</sup> “Toque de dedo do destino” – uma alusão ao fatalismo no *film noir*, e ao pouco livre arbítrio e poder de escolha dos personagens, em que por muito tentem fugir ao seu destino, o seu final será sempre fatal e trágico.

<sup>298</sup> Vide Apêndice 2, fig. 293.

<sup>299</sup> Vide Apêndice 2, fig. 294.

<sup>300</sup> Vide Apêndice 2, fig. 295.

<sup>301</sup> Vide Apêndice 2, fig. 296.

#### 5.3.4.3.10 – “Intriga Internacional”: o *film noir* em ambientes tropicais e exteriores aos EUA

A chuva negra cai nas ruas da cidade; também cai sobre as palmeiras e no colmo de bambus, deixando um rasto de humidade densa. Um fugitivo pode falsificar passaportes para fugir das selvas urbanas dos Estados Unidos da América, mas é impossível deixar para trás, a sua vida e os erros do passado.

Segundo Muller (2002), esta é a receita para uma intriga internacional:

“arranje um durão americano taciturno, sempre vestido de fato de linho branco, e deixe-o num local exótico repleto de malfeitores. Ajuda se existirem fugitivos nazis a espreitar por trás de cada persiana veneziana. E as ventoinhas de teto que giram preguiçosamente são tão essenciais como a beleza sensual da *femme fatale* que tenta fugir do seu passado atormentado”.<sup>302</sup>

Tal como Dave Bishop (Robert Mitchum) em *Foreign Intrigue* (1956), os americanos também encontram, inevitavelmente, toda a corrupção do submundo *noir* quando se encontram numa localização no estrangeiro. Outro exemplo desta temática é o filme de Samuel Fuller, *House of Bamboo* (1955), onde um veterano de guerra se disfarça para destruir um gangue; o filme explora o ambiente do pós-guerra em Tóquio. Filmes como os suprarreferidos e outros como *Calcutta* (1947), *Singapore* (1947) e *The Shanghai Gesture* (1941), abrangeram quase toda a extensão do período temporal em que se desenvolveu o *film noir*. São filmes que resumem a visão americana xenófoba em relação ao resto do mundo: um lugar de perigo, perversidade e ambiguidade (Silver & Ursini, 2012b:191).

O criminoso americano Neale Gordon (Alan Ladd) abre caminho pela complexidade labiríntica do Oriente em *Calcutta* (1947) enquanto se apaixona, – pelo menos temporariamente – pelos encantos de uma mulher exótica (Gail Russell).

O cartaz de *Singapore* (1947)(fig.226) baseia-se no exotismo da *femme fatale* protagonizada por Ava Gardner. Uma figura masculina coloca um colar de pérolas em volta do seu pescoço. Porém, essa figura não é visível, indicando a sua falta de importância para a comercialização do filme.

O realizador Josef von Sternberg era um homem do mundo e a sua visão do Oriente tem presente a "mística asiática". O cartaz americano para o seu filme, *The Shanghai Gesture* (1941)(fig.227) utiliza elementos tipicamente europeus para criar uma representação romântica de Victor Mature e Gene Tierney. A imagem esconde a visão perversa e decadente da China de von Sternberg, promovida neste filme. Desde o chapéu *tarbush*<sup>303</sup> de Victor Mature ao dragão que se enrola ao redor do casal, o cartaz enfatiza o exotis-

<sup>302</sup> Do texto original: “take one taciturn American tough guy, always in a white linen suit, and drop him in an exotic locale brimming with ne'er-do-wells. It helps if there are fugitive Nazis lurking behind every flapping shutter. Lazily circling ceiling fans are as essential as the sultry beauty trying to escape her tormented past” (Muller, 2002:102).

<sup>303</sup> Pequeno chapéu feito de feltro vermelho, com forma cilíndrica, normalmente utilizado por homens muçulmanos.

mo. Von Sternberg repetiu vários elementos de *The Shanghai Gesture* (1941) em *Macao* (1952)(fig.228), mas com menos sucesso, em grande parte devido à interferência do diretor do estúdio, Howard Hughes.

O cartaz de *World for a Ransom* (1954)(fig.229), de Robert Aldrich, tem um estilo que se aproxima mais das capas de banda desenhada – com a imagem do mundo como uma enorme bomba.

O cartaz alemão de *The Lady from Shanghai* (1947)<sup>304</sup> não deixa dúvidas sobre as intenções mortais da “sereia”/mulher fatal (Rita Hayworth) e a credulidade sonhadora do marinheiro “enfeitiçado” (Orson Welles).

A América Latina também serviu mais como um símbolo para escritores e realizadores americanos do que como uma realidade verosímil – muitas vezes entendida como um símbolo de fuga e liberdade (Silver & Ursini, 2012b:193).

O cartaz de *A Lady without Passport* (1950)(fig.230) mostra a liberdade e os perigos sexuais em lugares estrangeiros. Hedy Lamarr, sempre associada à decadência europeia, surge a desabotoar o seu vestido latino, enquanto olha de maneira provocante para si própria e para o seu amante (John Hodiak [1914-1955]).

No filme *Border Incident* de Anthony Mann (1949) foi feita uma tentativa de apresentar as realidades do fanatismo e da imigração ilegal. No cartaz belga é ilustrado o retrato simpático de um trabalhador imigrante (Ricardo Montalban), enquanto na parte inferior são representados graficamente atos de violência contra imigrantes.

A América Central foi ainda o cenário do filme do estúdio MGM, *The Bribe* (1949)(fig.231), com elementos de sexo e perigo em equilíbrio no cartaz.

Tal como aconteceu no filme *Macao* (1952) e na maioria dos filmes que apresentava um protegido de Howard Hughes, o magnata super-  
visionava de perto todas as imagens das suas estrelas femininas com



Fig. 226 – Cartaz de *Singapore* (1947).



Fig. 227 – Cartaz de *The Shanghai Gesture* (1941).



Fig. 228 – Cartaz de *Macao* (1952).

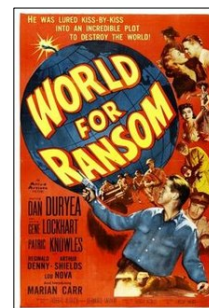


Fig. 229 – Cartaz de *World for Ransom* (1954).



Fig. 230 – Cartaz (insert) de *A Lady Without Passport* (1950).

<sup>304</sup> Vide Apêndice 2, fig. 301.

o objetivo de enfatizar a sua sensualidade (Silver & Ursini, 2012b:199), e o cartaz para *His Kind of Woman* (1951)<sup>305</sup> não foi exceção.

O cartaz belga de *Night and the City* (1950)(fig.232) captura o estado de ansiedade que o protagonista (Richard Widmark) sente ao longo deste conto do submundo de crime em Londres. Enquanto no cartaz de *Kiss the Blood Off My Hands* (1940)(fig.233), também ambientado em Londres, o artista concentrou-se em representar o caso de amor redentor entre Saunders (Burt Lancaster) conflituoso e violento e a enfermeira (Joan Fontaine).

*Interpol* (1957)<sup>306</sup> – também conhecido como *Pickup Alley* –, foi um *film noir* tardio, mas possivelmente o mais internacional de todos, com a ação a decorrer entre Nova Iorque, Londres, Lisboa, Roma, Nápoles e Atenas. O cartaz contém uma composição clássica – uma *femme fatale* em destaque, armas e elementos de perigo.

*Berlin Express* (1948) foi outro cartaz americano (*one-sheet*) (fig.234), que adotou elementos estilísticos dos artistas que trabalharam na Europa. As ruínas estilizadas à direita são equilibradas contra o casal apreensivo (Merle Oberon [1911-1979] e Robert Ryan), que é cercado pela barra diagonal do comboio, na qual a mão de Oberon surge defensiva.

O rosto sinistro de Orson Welles como Arkadin, criminoso internacional, domina o cartaz francês de *Mr. Arkadin* [*Dossier Secret*] (1955) (fig.235). Ainda mais explícito é o corpo não identificado com uma faca nas costas, aos pés de Patricia Medina [1919-2012] (Silver & Ursini, 2012b:204).

#### 5.3.4.4 – Subtextos e mensagens implícitas nos cartazes do *Film Noir*

Os sinais geralmente apontam para outros sinais. O amor é representado com o coração, a morte com um crânio e o partido nazi com a suástica. Os designers constroem metáforas, trocadilhos ou ironia e usam outros dispositivos para criar significados duplos, transformando



Fig. 231 – Cartaz de *The Bribe* (1949).



Fig. 232 – Versão belga do cartaz de *Night and the City* (1950).



Fig. 233 – Cartaz de *Kiss the Blood Off My Hands* (1951).



Fig. 234 – Cartaz *one-sheet* de *Berlin Express* (1948).



Fig. 235 – Cartaz francês de *Arkadin* (1955).

<sup>305</sup> Vide Apêndice 2, fig. 305.

<sup>306</sup> Vide Apêndice 2, fig. 308.

ideias abstratas em imagens mentais vívidas e gerando humor, surpresa e choque (Lupton, 2015:170).

Ler um poema pode trazer à mente imagens vívidas e vários significados, tal como ler um cartaz pode evocar um choque semelhante de ideias e sensações, adicionando substância a conceitos abstratos. As metáforas proporcionam humor e surpresa no espaço comprimido onde ideias incompatíveis colidem e convergem.

Em relação aos cartazes criados para os filmes *noir* clássicos, os códigos de produção de Hollywood dos anos quarenta decretavam que o crime nunca compensava e que os assassinos nunca deveriam ficar impunes mas, embora seja um género cinematográfico centrado no crime, existem poucas situações destas nos filmes *noir* clássicos, pelo menos de uma maneira explícita (Silver & Ursini, 2011). Porém, os próprios cartazes revelam o que pode ser visto atualmente como situações ou imagens politicamente incorretas – desde compêndios chocantes de imagens com sugestões fálicas, exhibições eróticas, a distúrbios mentais (Billson, 2014). Seja no caso do cartaz do filme *Too Late for Tears* (1949)(fig.236), onde Dan Duryea (1907-1968) esbofeteia Lizabeth Scott (1922-2015), ou aos cigarros sugestivos pendurados nos lábios de diversos atores do *film noir* como Robert Mitchum (1917-1997), John Garfield (1913-1952) e Peggy Cummins (1925-2017), ou ainda, mulheres deslumbrantes que desprezam as regras fundamentais da moda e exibem o corpo de forma excessiva. É claro que existem muitas armas – muitas delas erguidas pelas mulheres que se apresentavam também recorrentemente a fumar. Alguns dos cartazes e publicidade criados para o filme *The Big Heat* (1953)(fig.237) exibem algumas das imagens mais provocadoras, com uma arma a ser utilizada como sugestão de um símbolo fálico (Silver & Ursini, 2012a:124) e mostrando Debby Marsh (Gloria Grahame [1923-1981]) aos pés do ex-polícia Dave Bannion (Glenn Ford [1916-2006]), que inicia a sua escalada pessoal de vingança quando a sua mulher é assassinada.



Fig. 236 – Cartaz de *Too Late for Tears* (1949).



Fig. 237 – Cartaz espanhol do filme *The Big Heat* (1953).

### 5.3.5 – O cartaz do *Film Noir* pelo mundo: versões alternativas e a exploração do estilo norte-americano por outros artistas

Os artistas que criaram cartazes para os filmes *noir* conseguiram obter mais respeito e reconhecimento na Europa do que nos Estados Unidos da América, tendo em conta que o cartaz cinematográfico na Europa por norma continha a assinatura dos artistas e os estilos distintivos e ilustrativos de cada autor e raramente eram subjugados às exigências dos distribuidores. Não é possível saber se a arte destes cartazes europeus aliciava mais o público para os cinemas que as soluções apresentadas nos cartazes norte-americanos, mas, pelo menos na Europa, a arte era apreciada pelos seus próprios méritos. O paradoxo é que os críticos e o público europeu pareciam compreender melhor o *ethos* dos sombrios e duros filmes policiais americanos do que os executivos dos estúdios norte-americanos que os financiavam. Os franceses, particularmente, compreenderam suficientemente bem estas cinematografias, para lhes atribuir um novo nome, que abordasse o estilo e a filosofia, e não apenas as convenções de género.

O conceito de *film noir* em França, surgiu em 1946, quando um empreendedor e expositor parisiense encenou um festival de filmes de Hollywood que tinham sido proibidos durante a ocupação Nazi (Muller, 2002:30). O crítico Nino Frank foi um dos primeiros a notar o cinismo e o pavor que ensombrou os filmes de Hollywood durante a guerra com *The Maltese Falcon* (1941), *Laura* (1944), *Murder My Sweet* (1944), *The Woman in the Window* (1944) e *Double Indemnity* (1944). Frank cunhou pela primeira vez o termo “film noir” numa crítica em relação a essa retrospectiva.

Em grande parte, esta nova visão, embora sombria, foi obra de realizadores como Billy Wilder, Fritz Lang, Otto Preminger e Robert Siodmak, que abandonaram a Europa durante a ascensão do Terceiro Reich. Estes realizadores trouxeram uma nova maturidade artística – bem como uma sensibilidade muito diferente – para as narrativas habituais de Hollywood.

Nos anos seguintes, o *film noir* americano inundou a Europa, com lançamentos muitas vezes atrasados, em meses (e às vezes anos)<sup>307</sup>, em relação às exibições cinematográficas originais dos EUA. Muitas das imagens dos cartazes europeus foram criadas após a exibição dos filmes nos Estados Unidos. Atribuir datas exatas a esses cartazes é, portanto, uma tarefa difícil.<sup>308</sup> Porém, não é difícil de determinar a emoção que os artistas tive-

<sup>307</sup> Demorou ainda mais para a maioria dos filmes americanos chegarem à Alemanha, Itália e especialmente ao Japão, devido à Segunda Guerra Mundial.

<sup>308</sup> O ano mostrado, a menos que indicado de outra forma, é a data de lançamento original nos EUA.

ram ao retratar o lado nefasto da vida americana. Assim como os filmes de Hollywood despertaram a imaginação dos realizadores europeus da *Nouvelle Vague*, é evidente que os ilustradores da Bélgica, França, Alemanha, Itália e Espanha estavam fascinados pelo território transatlântico quando ilustraram as suas interpretações dos filmes de Hollywood – especialmente os filmes *noir*. Libertados da franqueza e vulgaridade norte-americana, os artistas europeus não foram confinados por regras de estúdio. Na maioria dos casos, eram livres de criar as ilustrações que desejassem – muitas vezes provando que um ótimo design podia surgir quando os artistas não eram obrigados, por exemplo, a incluir retratos das estrelas. Quando eram impedidos por alguma regra imposta pelo estúdio, podiam ainda adaptar livremente o material original do estúdio ao gosto específico do mercado do seu país.

Em alguns trabalhos, os artistas podiam evocar uma interpretação brilhante de uma única imagem, numa conceção muito diferente em relação à arte criada em Hollywood. Nos EUA era mais difícil a um artista mostrar um trabalho diferenciado, que trouxesse uma nova estética à arte e normas impostas pelos estúdios, mas em países europeus – França e Itália em particular –, a arte do cartaz cinematográfico e publicitário era mais apreciada, e as imagens pintadas à mão eram vistas como uma significativa contribuição cultural (Muller, 2002:31).

### **5.3.5.1 – Cartazes Europeus**

#### **– Reino Unido**

Os cartazes cinematográficos no Reino Unido eram denominados de “quads” e as suas dimensões (40 x 30 pol / 101 x 76 cm) correspondiam aproximadamente à *one-sheet* dos EUA. No entanto, os cartazes eram configurados horizontalmente, em vez de verticalmente. Utilizados principalmente como propaganda de rua, estes *mini-outdoors* foram feitos para serem vistos por pessoas em constante movimento – em contraste, os cartazes americanos foram projetados para serem vistos por um frequentador de cinema que parasse para visualizar o cartaz. O *layout* horizontal concedia ao olho em movimento um pouco mais de tempo de compreensão. Até ao final da década de 1960, os distribuidores britânicos produziram as suas próprias campanhas publicitárias para filmes

norte-americanos, geralmente apresentando uma arte mais simples e de mais fácil interpretação, do que aquela que foi criada nos EUA.

*The Web* [Reino Unido, 1947 – Universal-International 40 x 30 pol / 101 x 76 cm] (fig.238)

Este *quad* tem uma aparência de um *film noir* clássico: a mulher-aranha de Ella Raines (1920-1988) e Edmond O’Brien (1915-1985) suado e despenteado, de costas para a parede, preso num enredo estonteante.<sup>309</sup>

*Trapped!* [Reino Unido, 1949 – Eagle-Lion Studios 40 x 30 pol / 101 x 76 cm] (fig.239)

Este “assustador” *quad* britânico – único em relação à cor e estilo para sua época – apresenta três imagens da estrela em ascensão Barbara Payton (1927-1967). O filme<sup>310</sup> foi um empolgante esforço inicial da equipa do argumentista Earl Felton (1909-1972) e do realizador Richard Fleischer (1916-2006), que mais tarde se reuniram para produzir outro *film noir*, *Narrow Margin* (1952) (Muller, 2002:31-34).

### – Bélgica

Alguns dos cartazes mais vívidos e emocionantes do *film noir* foram criados na Bélgica. Estranhamente, embora fossem considerados excelentes objetos gráficos, estas peças atraíram pouco interesse no mercado de colecionadores por dois motivos: com 14 x 22 polegadas (35 x 55 cm), estão entre os cartazes com as dimensões mais reduzidas do mundo; e os distribuidores belgas tinham um sistema de troca rigidamente controlado, que permitia recuperar os cartazes em circulação e armazená-los para a sua preservação. Como resultado, não são cartazes raros de encontrar.

Devido às leis vigentes que regiam o tamanho dos cartazes cinematográficos, os artistas tiveram que maximizar o impacto visual.



Fig. 238 – Cartaz quad britânico de *The Web* (1947).



Fig. 239 – Cartaz quad britânico de *Trapped!* (1949).

<sup>309</sup> Considerada como uma das melhores “cópias” de *Laura*, *The Web* foi beneficiado pelas piadas picantes do escritor Bill Bowers (1916-1987), professoras com gosto por O’Brien e a sua equipa.

<sup>310</sup> Foi inspirado por outro sucesso do estúdio Eagle-Lion, *T-Men* (1947),

A maioria preferia uma abordagem foto-realista, aderindo às referências fornecidas pelo estúdio, mas oferecendo composições ousadas com cores vibrantes (amarelos e laranjas eram especialmente atrativos e eficazes). A Bélgica foi o primeiro país a mudar a impressão *offset* da litografia, empregando uma nova geração de impressoras alemãs não introduzidas em nenhum outro lugar após a Segunda Guerra Mundial. Quando combinado com papel fino e poroso que absorvia a tinta, os resultados traduziram-se em imagens impressionantes e profundamente saturadas (Muller, 2002:35).

Embora todos os cartazes da Bélgica fossem do mesmo formato e dimensão, os *layouts* variavam entre o retrato e a rara orientação de paisagem que foi iniciada para anunciar a chegada do *Cinemascope*. Era comum deixarem uma margem em branco na parte superior, para os cinemas imprimirem as datas de exibição dos filmes. Com o país dividido étnica e culturalmente entre a Flandres de língua flamenga no norte e a Valónia de língua francesa no sul, os cartazes exibiam as duas línguas, para além do título original em inglês. Os selos fiscais, frequentemente vistos na metade inferior dos cartazes belgas, eram necessários para provar que os expositores tinham pago as taxas do governo para exibir legalmente essa publicidade.

*Angel Face / Infernale Beauté* [Bélgica, 1953 – RKO 14 x 22 pol. / 35 x 55 cm] (fig.240)

Esta é uma excelente amostra da arte belga para o melodrama realizado por Otto Preminger sobre uma herdeira assassina. Dentro das limitações de tamanho, o artista adequou-se aos fundamentos do *film noir* – oferecendo uma visão hipnotizante de perigo, desejo e morte. Estes cartazes circulavam das cidades para o interior, e um novo selo de imposto era adicionado sempre que o cartaz era usado (Muller, 2002:34), como pode ser visualizado no canto inferior direito deste exemplar.



Fig. 240 – Versão belga do cartaz de *Angel Face* (1953) – no canto inferior direito podem ser visualizados os selos de imposto de circulação que eram utilizados nos cartazes cinematográficos na Bélgica.

*Three Strangers / Trois Etrangers* [Bélgica, 1946 – Warner Bros. 14 x 22 pol./35 x 55 cm – ilustrado por Wik] (fig.241)

Esta composição equilibrada dá igual ênfase aos atores secundários, bem como ao ídolo misterioso que impulsiona a história, sem tornar o cartaz confinado ou confuso. Não se sabe se “Wik” era uma pessoa ou uma agência, pois não existem registos sobre os artistas que criaram os cartazes belgas (Muller, 2002:35).

No cartaz belga de *The Wrong Man* (1956) [Faux Coupable] (fig. 242), o falsamente acusado e em pânico Manny (Henry Fonda) é cercado pela iconografia da cidade: um polícia, um arco e uma rua da cidade expressionista com perspetiva distorcida que reflete as emoções da figura<sup>311</sup> (Silver & Ursini, 2012b:188).

#### – Escandinávia

Os designers de cartazes na Dinamarca, Finlândia e especialmente na Suécia tinham uma abordagem distinta e marcadamente gráfica da publicidade cinematográfica. Enquanto os dinamarqueses eram estilisticamente mais semelhantes com o que os franceses criavam, a arte finlandesa tinha maior afinidade com o seu vizinho criador de tendências, a Suécia. Mesmo antes da Segunda Guerra Mundial, os suecos combinavam de forma ousada fotos, desenho, desenhos animados, formas geométricas, margens rasgadas e tipografia dinâmica – sempre em configurações criativas. Os cartazes escandinavos também eram definidos por uma paleta sempre fria e discreta. Estes cartazes chamavam a atenção pela sua composição criativa e não pelas cores intensas.

Após a Segunda Guerra Mundial o design de cartazes tornou-se mais nítido e minimalista. Embora o artista de cartazes suecos mais famoso fosse Eric Rohman(1891-1949), quando se tratava do *film noir*, muitos dos melhores trabalhos foram criados pelo prolífico Gösta Aberg (1905-1981), cujas fotomontagens limpas e vigorosas eram um marco



Fig. 241 – Versão belga do cartaz de *Three Strangers* (1946).



Fig. 242 – Versão belga do cartaz de *The Wrong Man* (1956).

<sup>311</sup> O artista do cartaz (*one sheet*) americano optou por uma abordagem mais subtil. À medida que o texto hiperbolicamente exalta o "maior hit de Hitchcock de todos os tempos", Manny e a sua esposa (Vera Miles) são reduzidos a pequenas figuras, objetos sob vigilância e refletidos no espelho retrovisor de um carro.

na publicidade do cinema sueco desde a década de 1930.

Os cartazes suecos tinham dois formatos: a folha (27 x 39 pol / 70 x 100 cm) e o *insert* (13 x 28 pol / 33 x 71 cm). A dimensão mais comum dos cartazes dinamarqueses era de 24 x 33 polegadas (61 x 84 cm). O cartaz finlandês tinha geralmente 41 x 58 cm (16 x 23 polegadas). Todos os cartazes suecos foram produzidos pela mesma gráfica na cidade sueca de Borås (Muller, 2002:36), que manteve várias cópias de todas as peças.<sup>312</sup>

*The Woman In the Window/ Kvinnan I Fönstret* [Suécia, 1944 – RKO 27 x 39 pol / 70 x 100 cm – Fotomontagem de Gösta Aberg] (fig. 243). A fotomontagem dinâmica era a especialidade do artista sueco Aberg, que criou este cartaz (sem data) para o *film noir* de Fritz Lang de 1944. Os conceitos de design modernista que o escandinavo trouxe para os cartazes cinematográficos parecem atuais e assaz inovadores, mesmo para os padrões de hoje.

*Johnny Stool Pigeon / Farligt Dubbelspel* [Suécia, 1949 – Universal-Internacional 27 x 39 pol / 70 x 100 cm – Fotomontagem de Gösta Aberg] (fig. 244). A técnica de Aberg de recortar fotos em formas geométricas contrastantes, com uma barra de uma única cor expressiva, e aplicar uma tipografia forte e elegante, resulta num cartaz aparentemente simples e bastante impressionante (Muller, 2002:36-37).

O cartaz sueco do filme *Between Midnight and Dawn / Polisbil 13* [Suécia, 1950 – Columbia Pictures 27 x 39 pol / 70 x 100 cm – Fotomontagem de V. Lynnsussas] (fig.245) é representado de forma expressionista com um carro da polícia aerodinâmico a emitir luzes angulares enquanto policiais de aparência robótica são retratados com armas prontas a disparar.



Fig. 243 – Versão sueca do cartaz de *The Woman in the Window* (1944).



Fig. 244 – Versão sueca do cartaz de *Johnny Stool Pigeon* (1949).



Fig. 245 – Versão sueca do cartaz de *Between Midnight and Dawn* (1950).

<sup>312</sup> Todos os cartazes foram adquiridos recentemente por um colecionador particular, garantindo a sua sobrevivência.

## – França

Os franceses foram os pioneiros em adotar o cartaz comercial como uma forma de arte. Artistas como Jules Chéret (1836-1932), Alphonse Mucha (1860-1939) e Toulouse-Lautrec (1864-1901) podem ser considerados os pais do cartaz clássico do cinema. O design dos cartazes franceses normalmente enfatiza o aspeto romântico do filme, em vez da violência. Embora os estilos dos artistas mais populares do país – Roger Soubie (1898-1984), Boris Grinsson (1907-1999), Jean Mascii (1926-2003), Constantine Belinsky (1904-1999) – sejam bastante distintos, são unidos por uma abordagem moderna e estilizada da composição e da cor. Embora geralmente elaborados a partir de material fornecido pelo estúdio, os cartazes franceses tinham poucas semelhanças com os cartazes norte-americanos e outros europeus. A sua singularidade e elegância tornou o cartaz francês num dos mais valorizados no mercado de colecionadores (Muller, 2002:38-39).

Os cartazes franceses surgiram numa variedade de formatos: *petite affiche* (15 x 23 pol./38 x 58 cm), *affiche* (23 x 31 pol./58 x 79 cm), *grand format* (47 x 63 pol./120 x 160 cm), *deux panneau* (63 x 94 pol. / 160 x 240 cm) e maiores *quatre-*, *huit-* e *douze-panneau*. Tal como nos Estados Unidos, os artistas criavam composições totalmente diferentes para cada formato de cartaz.

*The Accused / Mirages de la Peur* [França, 1949 – Paramount 47 x 63 pol. / 120 x 160 cm – Ilustração de Boris Grinsson] (fig.246).

Tal como muitos dos seus colegas franceses, Boris Grinsson sempre aplicou um brilho sedoso, idealizado e sensual nos cartazes do *film noir*. Neste cartaz, Loretta Young (1913-2000), não se assemelha em nada com a professora tímida que ela interpreta no filme, que sofre de *mirages de la peur* (alucinações do medo<sup>313</sup>) depois de matar um estudante que tenta assassiná-la.



Fig. 246 – Versão francesa do cartaz de *The Accused* (1949).



Fig. 247 – Versão francesa do cartaz de *FBI Girl* (1951).

<sup>313</sup> Conforme uma tradução livre do título francês.

*FBI Girl / Les Filles du Service Secret* [França, 1951 – Lippert Productions 47 x 63 pol. / 120 x 160 cm] (fig.247).

Este cartaz de grande formato mostra o que os franceses faziam melhor: transformar referências rotineiras fornecidas pelo estúdio em arte mais expressiva, até excêntrica e super estilizada. A distribuidora, Lippert Productions, não era um grande estúdio, portanto o seu produto não foi dado a artistas de renome (Muller, 2002:39).

### – Polónia

Fundada em 1947, a Escola Polaca de Cartazes<sup>314</sup> foi uma associação independente de artistas dirigida por Henryk Tomaszewski (1914-2005). Tomaszewski foi professor na Academia de Belas Artes de Varsóvia e incentivou os seus alunos a afastarem-se da estética dos cartazes criados na Europa Ocidental, que considerava muito comerciais<sup>315</sup>, e criarem peças de arte de cinema durante a era comunista como uma alternativa ao material publicitário dos EUA que era banido (Galindo, 2013).

A partir da década de 1950 e até à década de 1980, a Escola Polaca de Cartazes combinou a estética da pintura com a sucinta metáfora do cartaz. Desenvolveu características específicas, tais como gestos pictóricos, qualidade linear e cores vibrantes e um cunho de personalidade individual, humor e fantasia, fazendo com que a arte do cartaz polaco fosse capaz de tornar a distinção entre designer e artista menos aparente (Heller, 2005). Os cartazes desta escola influenciaram significativamente o desenvolvimento internacional do design gráfico na arte do cartaz. A sua principal contribuição foi o uso do poder de sugestão a partir de alusões inteligentes. Os artistas que criaram estes cartazes também usavam cores fortes e vivas da arte popular, combinando slogans impressos, muitas vezes escritos à mão, com símbolos populares, para criar uma metáfora inventiva e concisa. Como um híbrido de palavras e imagens, os cartazes criavam uma certa tensão estética.

Os cartazes polacos são também uma história única de criatividade sob opressão. Os corajosos artistas trouxeram cor, mensagem e beleza às ruas enquanto as cidades devastadas pela guerra eram reconstruídas e os cartazes eram exibidos em quiosques de rua, em muros de edifícios e cercas. Para além dos aspetos estéticos, estes cartazes foram ca-

---

<sup>314</sup> Os trabalhos elaborados no grupo ou escola foram ricos em expressão artística, símbolos e metáforas, formas e cores incomuns. E os cartazes, criados por grandes artistas, tornaram-se numa forma de arte e a rua era o seu salão e sala de exposição. Os cartazes criados por artistas polacos continuam até hoje diversificados, atraindo personalidades notáveis, e assumem diferentes formas e ainda procuram novas formas de expressão incomuns (Heller, 2005).

<sup>315</sup> A Escola foi um empreendimento ousado, mas foi recompensado na Exposição Internacional de Cartazes de 1948 em Viena (organizada pelo artista gráfico austríaco Victor Theodor Slama [1890-1973]), onde foram exibidos dois mil cartazes de dezoito países, e os polacos Tomaszewski e Eryk Lipiński [1908-1991] receberam doze medalhas de ouro entre ambos (Heller, 2005).

pazes de revelar o envolvimento emocional do artista com o tema, não existindo apenas como apresentação objetiva, mas também como interpretação e comentário do artista sobre esse mesmo tema e a sociedade.

Foram criados alguns cartazes polacos para filmes *noir* clássicos, com destaque para aqueles que foram criados pelos artistas Henryk Tomaszewski e Waldemar Świerzy (1931-2013).

*Odd Man Out* (1947) [24 x 32 pol. / 60,9 x 81,2 cm (equivalente a *one-sheet* norte-americano) – Litografia a cores] (fig.248).

O cartaz de Henryk Tomaszewski para o *film noir* clássico de Carol Reed, *Odd Man Out* (1947)<sup>316</sup>, representa o filme com uma única imagem do ator James Mason como Johnny McQueen, o anti-herói ferido que desaparece nos becos de Belfast. Com um estilo pictórico, a imagem de Tomaszewski faz referência à crucificação e ao martírio retratados em pinturas religiosas, com Johnny pintado num fundo vermelho sangue – uma leitura diferente da atmosfera *noir* do filme (Arthur, 2015).

*Sunset Boulevard* (1950) [versão de 1957 – 33 x 22 1/4 pol. / 83,8 x 56,5 cm – Litografia a cores] (fig.249).

*Sunset Boulevard*, de Billy Wilder, é considerado como um dos melhores filmes e o artista Waldemar Świerzy<sup>317</sup> deste cartaz polaco procurou destacar a protagonista (Gloria Swanson) com um vermelho intenso de fundo, mostrando-a glamorosa mas ao mesmo tempo maníaca – as características mais marcantes da personagem.

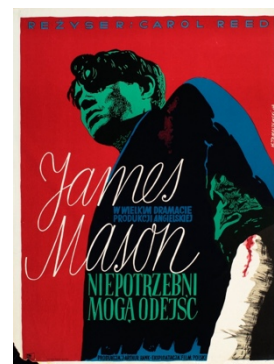


Fig. 248 – Cartaz polaco de *Odd Man Out* (1947), criado por Henryk Tomaszewski

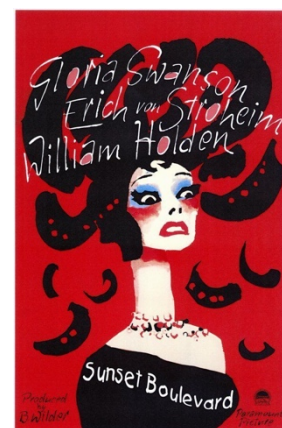


Fig. 249 – Cartaz polaco de *Sunset Boulevard* (1947), criado por Waldemar Świerzy, 1957.

<sup>316</sup> O cartaz de *Odd Man Out* de Tomaszewski, foi um dos vencedores de medalhas e prêmios da Exposição Internacional de Cartazes de 1948 – (Arthur, 2015).

<sup>317</sup> Świerzy criou mais de 2500 cartazes, sendo um dos artistas mais prolíficos da Escola Polaca de Cartazes. O artista empregava conceitos incomuns com uma variedade de técnicas, frequentemente espelhando a história social polaca durante o período da década de 1950 à de 1980, com uma variedade de estilos: deste a arte popular da década de 1950, a pop art dos anos 1960, retratos da década de 1970 e imagens de TV da década de 1980. Świerzy criou ainda a série *Jazz Greats* com personalidades famosas do jazz americano, que se tornou tão popular que foram lançadas como litografias autografadas. A série incluía os retratos: Louis Armstrong, Ray Charles, Charlie Parker e Charles Mingus, entre outros. As litografias foram editadas pela S2Art – o primeiro grupo, lançado em março de 2003, foi formado com os retratos de Ray Charles, Ella Fitzgerald, Thelonious Monk, Benny Goodman, Miles Davis e Dizzy Gillespie. Alguns anos depois, em 2006 foram lançados os restantes (Gorzdek, 2011).

## – Alemanha

Os artistas alemães não fugiram aos aspetos mais sombrios do *film noir*, e é por isso que as suas interpretações são das mais dramáticas dos filmes deste género cinematográfico. O que é adequado, considerando a influência generalizada que os realizadores alemães tiveram no desenvolvimento do *film noir*.

O *papier dunkel* (papel escuro) alemão mais eficaz empregava um estilo urgente, quase imprudente. A pincelada apressada transmitia uma sensação de desespero, com figuras capturadas no meio de sombras complicadas. Ao contrário dos delineamentos claros dos cartazes franceses e belgas, que muitas vezes destacavam o momento mais romântico de uma história sombria, os cartazes alemães, explicitamente, ofereciam os brutais “momentos da verdade” – cenas dramáticas e de violência, que demonstravam o verdadeiro carácter dos personagens. Dignos de nota especial são os trabalhos de Will Williams (1922-2915) e Hans Otto Wendt (1911-1979), que tinham uma maneira única de representar os aspetos ocultos e mais selvagens do *film noir*.

O artista alemão mais prolífico da década de 1950 foi Rolf Goetze<sup>318</sup>, cuja especialidade era animar imagens com pinceladas vigorosas, enquanto mantinha a semelhança exata das estrelas. Técnicas mais suaves foram criadas por artistas como Hans Bräun (1903-?), Ernst Litter (1918-2006), Bruno Rehak (1910-1977), Klaus Dill (1922-2000), bem como o artista especializado da técnica *airbrush*<sup>319</sup>, Heinz Bonne (1911-1996). Todos estes artistas trabalhavam como *freelancers* (Muller, 2002:41), não existiam agências, nem departamentos gráficos nas empresas de distribuição, o que levava a que os artistas assinassem os seus trabalhos – ajudando assim a garantir a próxima encomenda.

Os cartazes alemães foram produzidos principalmente em dois formatos, o comum A1 (23 x 33 pol / 59 x 84 cm) e o raro A0 (33 x 46 pol / 84 x 117 cm). Embora a Alemanha tenha produzido algumas das imagens mais atraentes do *film noir*, poucas dessas imagens circulam no mercado de colecionadores, devido à escassez de títulos famosos. Ao contrário da maioria das gráficas de cinema da Itália e da Bélgica, os distribuidores de cartazes alemães não recuperaram os cartazes, e muitos ficaram perdidos para sempre (Muller, 2002:42).

---

<sup>318</sup> Não foi possível encontrar informações biográficas exatas sobre o artista Rolf Goetze. No entanto, o primeiro cartaz conhecido, criado por Goetze tem a data de 1948, o último 1972. Nos 24 anos entre esses cartazes, o artista criou cerca de 800 cartazes, tornando-o num dos mais produtivos artistas gráficos de cartazes do seu tempo. (Scheel, 2000).

<sup>319</sup> Estilo semelhante ao do aerógrafo.

*711 Ocean Drive / Der Henker sass am Tisch* [Alemanha, 1950 – Columbia 23 x 33 pol / 59 x 84 cm – ilustração de Will Williams] (fig.250). Este é um excelente exemplo da abordagem mais dura e angustiante dos artistas alemães em relação ao *film noir*. Os mistérios deste cartaz vão para além da arte de William. No entanto, o título alemão (tradução: *The Hangman at the Table*) aplica-se à história da aquisição de um sindicato de jogos por um pequeno operador. O logótipo da RKO num filme produzido pela Columbia, é um dos aspetos mais estranhos neste cartaz.

*The Blue Gardenia/Eine Frau Will Vergessen* [Alemanha, 1953 – Warner Bros. 23 x 33 pol / 59 x 84 cm – ilustração de Rolf Goetze] (fig.251). A interpretação rápida e superficial de Goetze – cheia de agressão e desafio desesperado – é a versão mais eficaz da imagem utilizada em todos os cartazes para *The Blue Gardenia* de Fritz Lang (Muller, 2002:41). Como *The Accused* (1949), é a história de uma mulher que consegue fugir de uma agressão sexual, mas que é capturada pela lei quando o seu agressor surge morto.

#### – Itália

Os artistas italianos de cartazes estavam mais inclinados do que os seus colegas franceses, a representar o lado mais sórdido do *film noir*, muito talvez pela influência do movimento neorrealista cinematográfico do país. Linhas escuras de luxúria e violência tecidos através do *film noir* receberam expressão total nos cartazes italianos, principalmente por *freelancers* que tentavam desviar a atenção dos principais produtores de cartazes cinematográficos do país, a BCM. A BCM foi por várias décadas a titã de três cabeças da arte italiana de cartazes, uma agência composta por Anselmo Ballester (1897-1974), Alfredo Capitani (1895-1985) e Luigi Martinati (1893-1983). Todos antigos estudantes da L'Accademia di Belle Arti di Roma, todos os três especializaram-se em quadros à base de óleo que destilavam a emoção essencial de um filme – luxúria, vingança, suspeita,



Fig. 250 – Versão alemã do cartaz de *711 Ocean Drive* (1950).



Fig. 251 – Versão alemã do cartaz de *The Blue Gardenia* (1953).

triunfo ou desespero – numa única imagem impressionante (Smith, 2018). Todos tiveram carreiras extremamente longas, começando na era do cinema mudo e com o seu trabalho no cinema a continuar até à década de 1960. Outros artistas italianos importantes foram Silvano Campeggi (também conhecido como “Nano”) (1923-2018), Giorgio Olivetti (1908-?), Angelo Casselon (1914-1971), Ercole Brini (1907-1989) e os irmãos Enzo (1923-2008) e Giuliano Nistri<sup>320</sup> (Muller, 2002:42).

Como em França, os cartazes cinematográficos em Itália eram produzidos numa variedade de formatos. *Locandinas* eram equivalentes ao *insert*, com 13 x 28 polegadas (33 x 71 cm) com um espaço em branco deixado na parte superior para as datas de exibição. *Photobustas* (12 x 18 pol. / 31 x 46 cm)<sup>321</sup>, o equivalente aos cartões *lobby* americanos, eram conjuntos de pequenos cartazes, que normalmente exibiam fotos a preto e branco com margens artísticas. Os cartazes italianos mais exuberantes foram os *due-folios* (39 x 55 pol./100 x 140 cm) e os *quatro-folios* (55 x 78 pol./ 140 x 200 cm).

Os *quarto-folios* estão entre os cartazes de cinema mais populares do mundo, embora o SAC<sup>322</sup> de Roma, o equivalente ao America’s National Screen Service, tenha parado de imprimir com litografia de pedra antes da Segunda Guerra Mundial e mudado para processos de *offset* económicos. Mas a impressão, feita em impressoras de fabricação alemã, era de tão alta qualidade que a nitidez e a densidade das cores permaneceram intactas, mesmo em formatos maiores.

*T-Men / T-Men Contro I Fuorilegge* [Itália, 1948 – Eagle-Lion 39 x 55 pol / 100 x 140 cm – ilustração de Anselmo Ballester] (fig.252)

O lendário designer de cartazes, Anselmo Ballester, optou por uma composição excepcionalmente heroica nesta peça emocionante, cercado o agente federal O’Keefe com um remoinho de ameaças em vermelho, branco e azul, simbolicamente representados. Ballester, conhecido pelas suas representações sensuais de mulheres, nunca negligenciou a forma feminina – mesmo quando a beleza lânguida dava o seu último suspiro.

*Mildred Pierce / Il Romanzo di Mildred* [Itália, 1945 – Warner Bros. 39 x 55 pol / 100 x 140 cm – ilustração de Luigi Martinati] (fig.253)

A atriz Joan Crawford é retratada como *femme fatale* nesta evocação exuberantemente erótica do *blockbuster* da Warner Bros. que revitalizou a sua carreira. Os cartazes ameri-

<sup>320</sup> Não foi possível encontrar informações biográficas exatas sobre o artista. Existem dados que indicam que trabalhou como designer de cartazes de cinema para produtoras cinematográficas em Itália e no exterior, com estúdios como Warner Bros., Titanus, 20th Century Fox, Paramount, Columbia Pictures, United Artists, Dear Film, Lux Film, Interfilm, Rank Film e Ponti - De Laurentis. (Nistri Artwork, 2017).

<sup>321</sup> Os tamanhos foram alterados para 18 x 26 polegadas (46 x 66 cm) no final da década de 1950.

<sup>322</sup> Servizi Ausiliari Cinema.

canos *venderam* os elementos misteriosos da história de James M. Cain, porém, o cartaz italiano representa Mildred como uma feiticeira que consegue dominar os homens – diferente da prática de Hollywood que mostrava nos seus cartazes, mulheres atraentes a serem maltratadas. Martinati foi um dos melhores retratistas clássicos entre os artistas italianos (Muller, 2002:44).

*The Human Jungle / Giungla Umana* [Itália, 1956 – Allied Artists 13 x 28 pol. / 33 x 71 cm – ilustração de Anselmo Ballester] (fig.254)

*Locandinas* como esta eram semelhantes em tamanho aos *inserts* americanos, mas geralmente apresentavam pinturas em vez de fotomontagem. No filme, Gary Merrill (1915-1990) interpretou um polícia que tentava “limpar” a esquadra da polícia corrupta da cidade.

*Private Hell 36 / Dollari Che Scottano* [Itália, 1954 – The Filmmakers 12 x 18 pol. / 31 x 46 cm] (fig.255)

Esta *photobusta* da década de 1950 é o equivalente aos *lobby cards* dos EUA que deu início a cartões de *lobby* de oito peças.<sup>323</sup> Os conjuntos *photobusta* não tinham um número prescrito de cartões; normalmente exibiam fotos a preto e branco do filme com margens artísticas. *Private Hell 36* contou com o casal Howard Duff (1913-1990) e Ida Lupino como protagonistas, numa história de polícias tentados por uma grande quantia de dinheiro.

O cartaz italiano de *Key Largo / L'Isola di Corallo* [Itália, 1948 – Warner Bros. 39 x 55 pol / 100 x 140 cm – ilustração de Luigi Martinati] (fig.256) é um exemplo típico da abordagem emocional adotada pelos designers gráficos europeus. Uma desafiadora Nora (Lauren Bacall) claramente arranhou o rosto do assustador mafioso (Edward G. Robinson), enquanto a expressão do rosto de McCloud (Bogart) é incerta e um pouco apreensiva. O cartaz italiano utiliza cores vivas e interação dinâmica de personagens para retratar a violência inerente a este enredo de sequestro e assassinato.



Fig. 252 – Versão italiana do cartaz de *T-Men* (1948).



Fig. 253 – Versão italiana do cartaz de *Mildred Pierce* (1945).



Fig. 254 – *Locandina* de *The Human Jungle* (1956).



Fig. 255 – *Photobusta* de *Private Hell 36* (1954).



Fig. 256 – Versão italiana do cartaz de *Key Largo* (1948).

<sup>323</sup> Os conjuntos mais comuns continham oito peças ou cartões, mas também foram criados conjuntos com apenas quatro, mas também de quinze cartões (WalterFilm, 2018).

## – Espanha

O desenvolvimento do cinema em Espanha foi prejudicado pela Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e pela Segunda Guerra Mundial, imediatamente a seguir. Após estes eventos cataclísmicos, a indústria cinematográfica espanhola reinventou-se e a publicidade feita com cartazes floresceu. Os cartazes espanhóis, tais como os italianos, tradicionalmente apresentavam cores fortes e brilhantes, refletindo não apenas a afinidade da cultura com o cinema emocionalmente carregado, mas também o seu amor pela ficção ilustrada (Muller,2002:46). Os cartazes e ilustrações padrão do país (27 x 39 pol/70 x 100 cm) tinham mais em comum com a arte da banda desenhada do que com a ilustração dos italianos. Os principais artistas foram Emilio Chapí (1911-1949) e Joseph Soligó (1910-1994), cujos retratos ousados e coloridos estavam entre os melhores dos cartazes cinematográficos espanhóis. A agência de cartazes dominante da era pós-guerra, foi a MCP<sup>324</sup> de Barcelona. Operada pelos sócios Ramón Marti (1915-1974), Josep Clavé (1913-?) e Hernán Picó (1911-1994), a MCP produziu, durante os seus vinte anos de existência, o grosso da publicidade para os estúdios Warner Bros., United Artists, Columbia e RKO. O design altamente evocativo era simples, nítido e vívido, com cores vibrantes e inesperadas. Macario Gómez (1926-2018), que sob a assinatura “Mac” produziria mais tarde alguns dos melhores cartazes da década de 1960, iniciou a sua carreira com a MCP. O artista que mais trabalhou no ramo, a partir do final dos anos 1950, foi Francisco Fernández (1922-1992), que assinava como “Jano”. O artista começou com a empresa de distribuição Hispamex, ilustrando maquetes para a execução final de Chapí. A morte prematura de Chapí e a reforma do colega López Rey (1904-1957), deram a Jano a oportunidade de desenvolver os seus cartazes, exibindo um sentido compositivo perfeito e um estilo visual único.

*The Big Heat / Los Sobornados* [Espanha, 1953 - Columbia 27 x 39 pol / 70 x 100 cm – ilustração pelo Estúdio MCP] (fig.257)

Este exemplo exuberante do estilo de “banda desenhada” da MCP reflete o clima brutal, porém melancólico do filme. A ferida e descontente *femme fatale* (protagonizada por Gloria

---

<sup>324</sup> Em geral, as composições da MCP articulam uma série de constantes espaciais: 1) a ilustração principal é maior, emoldurada por uma área neutra, geralmente branca, que a isola, ou sobre fundos de várias cores; 2) ilustração secundária menor que, embora pareça paradoxal, fornece mais informações; 3) fundo alusivo, geralmente com uma cena de ação ou um ambiente relevante.

Um modelo muito frequente, em sintonia com a recorrência fílmica e publicitária à história de amor, é a composição a partir do casal situado sobre um fundo narrativo e colorido. Nos lançamentos em que o apelo publicitário se depositava na imagem de um único personagem, o design seguia o esquema anterior. Noutras obras, a MCP fez composições mais ousadas que enfatizavam as possibilidades expressivas de cada imagem a partir do uso de diferentes pontos de vista e do espaço. (Martín, 2016).

Grahame) ajuda o detetive (Glenn Ford) na sua vingança. O cartaz antecipou o design do cartaz do filme *neo-noir*, *Chinatown* (1974).

*The Third Voice/ Allo... Le Habla el Asesino* [Espanha, 1960 - 20th Century Fox 27 x 39 pol / 70 x 100 cm – ilustração por Jano] (fig. 258). O artista Jano reconfigurou a arte norte-americana deste *film noir* clássico tardio, numa única folha, de forma assustadoramente eficaz. O protagonista, Edmond O'Brien (1915-1985), é vagamente visível por baixo da imagem do crânio, enquanto Julie London (1926-2000) está deitada na parte inferior do cartaz (Muller, 2002: 46). O filme subvalorizado do argumentista/realizador Hubert Cornfield é centrado na personagem interpretada por O'Brien, a de um financeiro que é assassinado pela sua intrigante secretária durante um feriado mexicano.

### 5.3.5.1.1 – Cartazes de filmes *noir* clássicos criados em Portugal

Existem poucos registos de versões portuguesas para os cartazes do *film noir* clássico, porém, a partir de algumas imagens recolhidas do Cinema Roma, em Lisboa (fig.259) no final da década de 1950, é possível visualizar um cartaz na fachada do cinema, para o *film noir* *Touch of Evil* (1958), realizado por Orson Welles (fig.260). Pode-se definir que este fosse um equivalente a um *outdoor* (com dimensões mais reduzidas) dos cartazes norte americanos.

As dimensões dos cartazes portugueses variavam (Passarinho, 2019) e durante a década de 1920 até à década de 1960, era possível encontrar cartazes com o formato retangular vertical – com a dimensão mais comum de 90 cm x 135 cm<sup>325</sup> – e o formato retangular horizontal – com as dimensões 135x90 cm.

Os cartazes cinematográficos em Portugal estavam restringi-



Fig. 257 – Versão espanhola do cartaz de *The Big Heat* (1953).



Fig. 258 – Versão espanhola do cartaz de *The Third Voice* (1960).



Fig. 259 – Cinema Roma nos anos 50 do séc. XX. A versão portuguesa para o cartaz do *film noir* *Touch of Evil* (1958) [título em português *A Sede do Mal*] (Antanho, 2016) pode ser visto no lado esquerdo do cinema.



Fig. 260 – Cartaz português do *film noir* *Touch of Evil* (1958) [título em português *A Sede do Mal*] (Antanho, 2016) exibido no Cinema Roma (Leite, 2016).

<sup>325</sup> Com medidas que podiam variar como 107x143 cm; 87x120 cm; 75x101cm; 90 x119 cm; 69 cm x100 cm; 74 cm x 95 cm.

dos a outras regras internas devido à censura imposta pelo Estado Novo (1933-1974), que tentava controlar a exposição do corpo, pintando “as costas desnudas das atrizes de Hollywood, e retocavam os decotes” (Soares, 2017), impedindo a nudez – e todas as sugestões adjacentes à nudez –, armas ou cenas demasiado violentas.

Segundo o historiador António Costa Pinto: “se há algo que caracteriza o regime de Salazar é ter regulamentado e aplicado as visões mais conservadoras da igreja católica sobre a moral e os bons costumes” (Soares, 2017).

Para além dos cartazes expostos nos cinemas e na rua, outro meio que Portugal tinha para publicitar os filmes eram os jornais. Mostrava-se, por vezes, um pequeno cartaz do filme anunciado, embora o mais comum fosse apresentar somente o título do filme com o nome do elenco e o nome ou logótipo do cinema onde o filme iria ser exibido.

Podem-se encontrar exemplos nos anúncios para os filmes *noir* *The Bigamist* [*O Bigamo*] (1953) (fig.261), *Dark Passage* [*Prisioneiro do Passado*] (1947)(fig.262), *Leave Her to Heaven* [título em português *Amar foi a Minha Perdição*] (1945) (figs. 263 e 264) e *Mildred Pierce* [título em português *Alma em Suplício*] (1945) (fig.265).

Tal como ocorria com a maioria dos cartazes norte-americanos, não existe registo sobre os artistas que criaram as versões portuguesas para os cartazes do *film noir*.



Fig. 261 – Recortes de jornal com informação sobre a exibição do filme *The Bigamist* [*O Bigamo*] (1953).



Fig. 262 – Recortes de jornal com informação sobre a exibição do filme *Dark Passage* [*Prisioneiro do Passado*] (1947).



Figs. 263 e 264 – Recortes de jornal com informação e com uma versão portuguesa do cartaz *Leave Her to Heaven* [título em português *Amar foi a Minha Perdição*] (1945)



Fig. 265 – Recorte de jornal português com informação sobre a exibição do filme *Mildred Pierce* [título em português *Alma em Suplício*] (1945)

### 5.3.5.2 – Cartazes da América Latina

#### – Argentina

De todos os cartazes estrangeiros produzidos para os filmes de Hollywood, nenhum seguiu a linha original dos estúdios como os cartazes produzidos na Argentina. No entanto, os distribuidores locais de filmes foram inflexíveis sobre o emprego de artistas locais – praticamente todos os cartazes norte-americanos foram recriados por argentinos, que raramente se desviavam das imagens exibidas nos cartazes originais (com algumas exceções notáveis).

O formato mais comum de cartaz (27 x 43 pol. / 69 x 110 cm) era ligeiramente maior do que o *one-sheet* dos EUA. A impressão litográfica de pedra deu uma força extra até mesmo à arte rudemente ilustrada, aumentando o impacto de muitos destes cartazes de série B (Muller, 2002:47).

*Too Late for Tears / Demasiado Tarde para Lagrimas* (Argentina, 1949 - United Artists 27 x 43 pol / 69 x 110 cm – ilustração por Aniram<sup>326</sup>) (fig.266).

Na América do Sul, os artistas não estavam sob o controle de Hal Wallis (1898-1986), produtor da atriz Liz Scott (1922-2015), o que permitiu que a pudessem desenhar de uma forma mais dramática e menos glamorosa. Este trabalho mais impressionista foi pouco alterado nas suas representações de Dan Duryea (1907-1968), com uma pistola .45 automática, e dos *roadsters*<sup>327</sup> Americanos – mas é um resumo perfeito do filme. Neste filme, Liz Scott representa uma mulher que mata o marido quando este tenta entregar uma mala de dinheiro roubado que foi escondida por engano no carro do casal.



Fig. 266 – Cartaz argentino para o filme *Too Late for Tears* (1949), ilustrado por Aniram.

<sup>326</sup> Não foi possível encontrar informações biográficas exatas sobre o artista.

<sup>327</sup> Tipo de automóvel veloz.

## – México

Durante a Segunda Guerra Mundial, o México teve uma das indústrias cinematográficas mais prósperas do mundo, produzindo centenas de filmes por ano e, tal como a restante América Latina, foi fortemente influenciada pela cultura norte-americana. Neste período ocorreu uma troca de investimentos constantes entre Hollywood e os estúdios de cinema mexicanos. Atores como Cantinflas (1911-1993), Dolores del Río (1904-1983), Pedro Armendariz (1912-1963) e Sarita Montiel (1928-2013) chegaram a trabalhar em Hollywood. No final da década de 1950, no entanto, a competição estrangeira, a moeda (peso mexicano) desvalorizada e a nacionalização da indústria cinematográfica puseram fim à era de ouro do cinema mexicano, e as importações de Hollywood substituíram grande parte do produto local (Muller, 2002:47).

Raramente foi produzido o equivalente do *one-sheet* para um filme americano, sendo mais comuns os conjuntos de cartões de *lobby* (13 x 17 pol / 33 x 43 cm), produzidos pelas subsidiárias dos estúdios de Hollywood, que eram enviados com filmes para os cinemas mexicanos. Estes cartões apresentavam obras de arte grosseiras, mas extremamente coloridas, incluindo uma variedade de fotos a preto e branco (Muller, 2002:50).

Até recentemente, pouco valor era atribuído a estes cartões no mercado de colecionadores, sendo encontrados de forma fácil e barata em todo o México, embora os fãs da cultura *pop* os valorizem pelo seu fascínio *pulp*.

*Angel Face / Cara de Inocencia* (México, 1953 – RKO 13 x 17 pol. / 33 x 43 cm)(fig.267)

Como na representação belga de *Angel Face*, o cartaz mexicano deste filme apresenta o descapotável em chamas e imponente no centro da composição. Esta versão adiciona o elemento gráfico do velocímetro do carro em redor dos amantes condenados.



Fig. 267 – Cartaz mexicano de *Angel Face* (1953)

*Johnny Eager / La Senda Prohibida* (México, 1941 – MGM 13 x 17 pol. / 33 x 43 cm)(fig.268) – O retrato da *femme fatale* (protagonizada por Lana Turner) é uma representação atípica para este gênero de personagem, apresentando-a com uma aparência abatida e a fotografia do casal protagonista é duplicada na ilustração colorida deste cartão. Os cartões de *lobby* mexicanos ficaram conhecidos mais pelas suas cores marcantes e vivas do que por representações precisas das estrelas.<sup>328</sup>

### 5.3.5.3 – Cartazes da Austrália

Os cartazes de filmes australianos tinham mais em comum com a arte dos estúdios de Hollywood do que os restantes. Folhas únicas (*one-sheet*), no entanto, eram muito raras, tendo sido impressos poucos exemplares. Os *daybills* (14 x 40 pol / 36 x 102 cm), eram muito mais comuns. Em cartazes pré-1940, era deixado um espaço em branco na parte superior (tal como nos cartazes belgas e *lobby cards* dos EUA) para os cinemas imprimirem as datas de exibição dos filmes. Mas de 1940 a 1960, as medidas alteraram-se para 33 x 76 cm (13 x 30 polegadas), com cartazes a imitar o mesmo design de Hollywood.

A arte, no entanto, era desenhada à mão, normalmente num estilo mais livre e casual, bem adequado ao processo de litografia de pedra que era o padrão de impressão na Austrália. Aproximadamente noventa por cento dos cartazes de filmes da Austrália foram produzidos por uma das três gráficas ou casas de impressão: W&B Lithos, Robert Burton ou MAPS, resultando numa incrível uniformidade visual, independentemente da empresa de distribuição do artista.

*The Hunted* (Austrália, 1948 – Allied Artists 13 x 30 pol / 33 x 76 cm) (fig.269) – Os *daybills* australianos normalmente imitavam o *layout* dos cartazes com o formato dos *inserts* americanos, pois compartilha-



Fig. 268 – Lobby card mexicano para o filme *Johnny Eager* (1941)



Fig. 269 – Versão australiana do cartaz de *The Hunted* (1948).

<sup>328</sup> Neste cartaz foi ainda incluído do lado esquerdo um retângulo sobre as imagens pintadas das estrelas para desculpar a MGM por tornar o *gangster* Robert Taylor tão glamoroso. (Muller, 2002).

vam a mesma configuração estreita. Este filme, sobre um polícia obcecado com um ladrão que conseguiu prender, mas que está em liberdade condicional, foi rotulado – como a maioria dos *film noir* – “Not suitable for General Exhibition.”<sup>329</sup> aconselhando o público australiano a deixar os seus filhos em casa.

*D.O.A.* (Austrália, 1950 – United Artists 13 x 30 pol / 33 x 76 cm) (fig.270) – A Austrália foi um dos poucos mercados estrangeiros em que este filme habilmente titulado foi capaz de manter o seu título original, *D.O.A.*, já que as traduções estrangeiras alteraram a sigla. O filme conta a história de um homem que foi envenenado e que tem apenas 48 horas para descobrir quem o tentou matar.

Neste cartaz australiano em comparação com o *one-sheet* americano (fig.271), podem-se verificar algumas alterações na composição da imagem, tal como a utilização das cores que na versão australiana (o verde e vermelho) fazem uma alusão ao veneno utilizado e à violência da narrativa. O cartaz norte-americano tem um elemento e objeto-chave do cartaz do *film noir* – a arma –, que na versão australiana é retirado e substituído pela violência contra a figura feminina (com umas mãos a apertar o pescoço da personagem).

*D.O.A.* foi um filme com uma série de remakes feitos nas décadas de 1960 (*Color Me Dead* [1969], realizado por Eddie Davis (1922-1986)), 1980 (também com o título original, *D.O.A* [1988], realizado por Annabel Jankel (1955-)), 2000 (*Crank* [2006], realizado por Mark Neveldine (1973-) e Brian Taylor), 2010 [*Dead On Arrival* [2017], realizado por Stephen C. Sepher] e mais recentemente, no ano de 2021 (*Kate*, realizado por Cedric Nicolas-Troyan (1969-)).

O remake *Color Me Dead* (1969), foi filmado e produzido na Austrália, tal como anuncia o cartaz australiano (fig.272). Os elementos do cartaz são semelhantes aos do cartaz norte-americano original – um protagonista em desespero e à procura de vingança, a *femme fa-*



Fig. 270 – Versão australiana do cartaz de *D.O.A.* (1950).



Fig. 271 – Versão americana (*one-sheet*) do cartaz *D.O.A.* (1949).



Fig. 272 – Versão australiana do cartaz de *Color Me Dead* (1969).

<sup>329</sup> Não adequado para todos os públicos.

*tale* e as armas nas mãos dos personagens.

O cartaz do *neo-noir D.O.A.*(1988)(fig.273), elimina qualquer elemento com armas ou com a *femme fatale* (ou figura feminina), dando todo o destaque ao protagonista em cima de um relógio, com os seus braços transformados nos ponteiros do relógio, uma metáfora do (pouco) tempo que ainda tem para tentar descobrir quem o envenenou.

Em *Kate* (2021) (fig.274), o protagonista masculino dos filmes anteriores é substituído por uma protagonista, que neste cartaz surge novamente com uma arma na mão. Existe uma alusão, embora subtil, ao tempo e ao relógio, à volta das imagens dos personagens, oval a azul e rosa néon, assemelhando-se a um relógio de pulso digital – mostrando a diferença das épocas e do avanço tecnológico.

É possível verificar que nos vários cartazes associados à mesma história existem temas e imagens que são mantidos, tais como o tempo, o personagem em desespero/e vingativo e a violência (demonstrada na maioria dos cartazes pela arma).

*Deadlier Than the Male* (Austrália, 1947 - RKO 13 x 30 pol / 33 x 76 cm)(fig.275) – Este *daybill*, ao contrário da maioria, não estava de acordo com as soluções visuais dos cartazes norte-americanos. Como em Inglaterra, a cultura era sensível a sugestões de violência e agressão, daí a retenção do nome original do filme, em vez do título de lançamento mais agressivo dos EUA, *Born to Kill*.

#### 5.3.5.4 – Cartazes do Japão

Existem poucas informações significativas sobre a história dos cartazes de filmes norte-americanos que foram interpretados por artistas japoneses. No rescaldo da Segunda Guerra Mundial, a missão de reconstrução do Japão pela América resultou numa importação de filmes americanos – quer o público estivesse ansioso por vê-los ou não. Antes da guerra, muitos dos cartazes eram ilustrados, mas a fotomontagem tornou-se o principal recurso do estilo gráfico dominante da era do pós-guerra.



Fig. 273 – Cartaz de *D.O.A.* (1988).



Fig. 274 – Cartaz de *Kate* (2021)



Fig. 275 – Versão australiana do cartaz de *Deadlier Than the Male*/ *Born to Kill* (1947).

O formato mais comum era um compacto de 20 x 29 polegadas (51 x 74 cm) – uma moldura justa e restrita, considerando a ousadia das composições japonesas. A composição dos cartazes parecia refletir as áreas urbanas apertadas e agitadas nas quais a maioria dos cinemas se localizava. Os designers japoneses foram incomparáveis ao incorporar a sua caligrafia no design do cartaz. As suas composições estavam intimamente relacionadas às dos escandinavos, mas a cor e a paixão eram mais marcantes, desenfreadas.

*Dark Passage* (Japão, 1947 - Warner Bros. 20 x 29 polegadas / 51 x 74 cm) (fig.276).

A maneira despreocupada de Bogart com uma arma parece apanhar todos de surpresa nesta fotomontagem e composição japonesa bem projetada (Muller, 2002:52). Lauren Bacall é também um ponto focal para o filme, já que Bogart é um narrador invisível durante um longo período. Baseado no romance de David Goodis (1917-1967), *Dark Passage* retrata um fugitivo que, depois de fazer uma cirurgia plástica para mudar o rosto, persegue aqueles que o incriminaram pelo assassinato da sua esposa.

*The Mask of Dimitrios* (Japão, 1944 - Warner Bros. 20 x 29 pol. / 51 x 74 cm)(fig.277) – Esta adaptação “temperamental” do romance de Eric Ambler (1909-1998) foi exibida no Japão muito depois do seu lançamento inicial durante a guerra, época em que os japoneses já utilizavam habitualmente e de uma forma elegante, a fotomontagem. Os artistas japoneses incorporaram habilmente a tipografia no seu design, tratando-a como uma parte mais integrante do design e mais do que era habitual noutros países (Muller, 2002:52-53).

No cartaz japonês de *Cape Fear* (1962) (fig.278), os dois atores principais (Gregory Peck e Robert Mitchum) são retratados como iguais, compartilhando o mesmo espaço – são do mesmo tamanho e parecem igualmente determinados. O filme, no entanto, apresenta uma perspetiva diferente, já que o personagem maníaco de Robert Mitchum, durante a maior parte do filme, domina física e emocionalmente o personagem de Peck.



Fig. 276 – Versão japonesa do cartaz de *Dark Passage* (1947).



Fig. 277 – Versão japonesa do cartaz de *The Mask of Dimitrios* (1944).



Fig. 278 – Versão japonesa do cartaz de *Cape Fear* (1962).

### 5.3.6 – Os cartazes mais significativos do *Film Noir* clássico.

Embora já se tenham apresentado inúmeros cartazes neste estudo, destacam-se agora os seguintes cartazes criados para o *film noir*, seja devido à importância do próprio filme neste género cinematográfico e na história do cinema ou pela popularidade do cartaz atualmente. Para compreender quais os cartazes mais marcantes para um observador ou consumidor atento da cultura visual contemporânea, foi elaborado um questionário<sup>330</sup> para determinar os cartazes de *film noir* clássico que os inquiridos compreendem como sendo os exemplos mais marcantes deste género cinematográfico.<sup>331</sup>

– *The Maltese Falcon* (1941) (fig.279)

Neste cartaz deste filme de série B é destacada a imagem do ator veterano do *film noir*, Humphrey Bogart que exhibe um par de pistolas Colt e que juntamente com a ilustração da *femme fatale*, criam uma poderosa composição. Além das figuras, o cartaz também contém três elementos tipográficos primários – o título, os nomes das estrelas e o *slogan* (Basten, 1996). Por ser considerado um dos primeiros filmes verdadeiramente *noir*, o cartaz também foi um dos primeiros a ter uma composição que iria servir de base para outros cartazes *noir*, como pode ser verificado pela utilização de personagens (a *femme fatale* e o protagonista), pelo objeto-chave e elemento comum, a arma, o *slogan* que intriga e incentiva o público “A story as explosive as the blazing automatic” e as cores dominantes do cartaz, o azul e o vermelho.

– *This Gun For Hire* (1942)

De todos os cartazes *one-sheet* criados para o *film noir*, *This Gun For Hire* (1942)(fig.280) encontra-se entre os mais importantes (e é o segundo mais valioso: um exemplar foi vendido em 2007 por 47.800 dólares, ficando atrás do *one-sheet* de *Gilda* (1946) vendido por 77.675



Fig. 279 – Cartaz de *The Maltese Falcon* (1941).



Fig. 280 – Cartaz de *This Gun for Hire* (1942).

<sup>330</sup> Vide apêndice 5.

<sup>331</sup> É de referir que para além da escolha do cartaz de *film noir* preferido (ou o que os inquiridos pensam ser de maior destaque), também foram colocadas questões relacionadas com os filmes que os questionados acham ser os mais importantes dentro do género (*film noir* clássico e *neo-noir*); e também qual o cartaz de *film noir* contemporâneo ou *neo-noir* pensam ser o mais representativo.

dólares, em 2014) (Mark, 2011). O cartaz contém em segundo plano, uma ilustração do rosto de Veronica Lake, uma das atrizes mais fotogênicas de Hollywood, e considerada como uma presença simbólica da mística de Hollywood. Em primeiro plano, surge a ilustração de Alan Ladd, como o fugitivo com uma arma na mão, pronto a disparar.

– *Double Indemnity* (1944)

O cartaz de *Double Indemnity* (1944) (fig.281) contém muitos dos elementos recorrentes nos cartazes criados para o *film noir*. A figura masculina está a segurar uma arma, aludindo à violência. Porém, ao segurar a arma nas costas da figura feminina, implica que podem existir jogos de luta e de poder entre sexos (Smith, 2018: 93). Pela forma como segura a personagem feminina, pode-se sugerir que o homem é o personagem dominante, a cor do cartaz (o rosa) indicia que é a mulher quem terá o papel mais importante do filme – o que pode ser verificado, pois a *femme fatale* deste filme é uma das mais perigosas e complexas do cinema *noir*.

O slogan do cartaz "desde o momento em que se conheceram foi assassinato" sugere um crime, mas também a mentira e o engano na relação do casal retratado no cartaz.

– *Detour* (1945) (fig.282)

Com o uso da iconografia do *film noir* – a placa de rua e o poste de luz –, o designer foi capaz de transformar as faixas de aviso da placa numa moldura que mantém toda a composição unida. As imagens internas (de cenas marcantes do filme e dos atores principais) foram compostas a partir de fotografias do filme que foram ilustradas. O artista utilizou a sobreposição para integrar a moldura e a placa de rua de uma maneira subtil e eficaz (Mark, 2011). Existe ainda, uma proposta artística interessante (pouco usual na época) de transformar os feixes de luz em formas estilizadas.

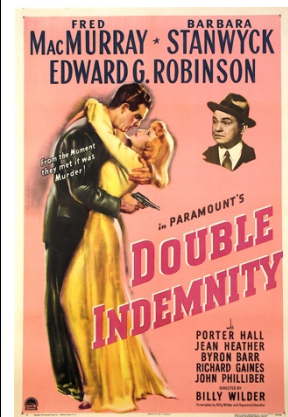


Fig. 281 – Cartaz de *Double Indemnity* (1944).

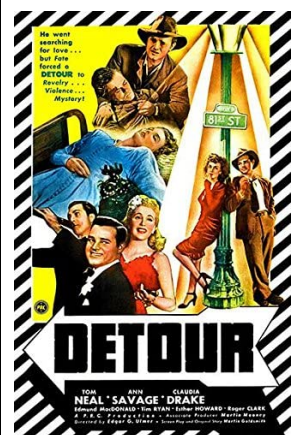


Fig. 282 – Cartaz de *Detour* (1945).

– *Gilda* (Columbia Pictures, 1946)

O fotógrafo Robert Coburn (1900-1990) criou as fotografias promocionais para o filme, com a glamorosa Rita Hayworth num vestido de cetim pálido sem alças e a arrastar uma pele ao seu lado para recriar uma cena do filme. A composição do cartaz (fig.283) foi baseada nessa imagem. A postura provocante de Hayworth, a expressão facial desafiadora, os lábios entreabertos (como se ela estivesse prestes a soprar o fumo do cigarro que segura com a sua mão) e o cabelo iluminado por trás criaram uma imagem que solidificou o seu status de "deusa do amor" e de *femme fatale* no cinema de Hollywood. O cartaz a preto e branco, com pinceladas subtis de vermelho e prata, eram apropriados para o visual escuro e taciturno de *film noir* de meados e finais da década de 1940.

– *Somewhere in the Night* (1946)

Este é um dos cartazes mais populares do *film noir*, devido ao esquema de cores incomum e ao design clássico do estúdio. A textura da ilustração sugere que o cartaz (fig.284) foi produzido como uma litografia de pedra, embora isso seja altamente improvável, pois era um processo já em desuso nessa época. É provável que o ilustrador tenha utilizado um papel texturado, mas o efeito é semelhante e, para os entusiastas de cartazes antigos, é um aspeto interessante e atraente (Mark, 2011). Em relação ao design, o cartaz contém muitos elementos comuns do *film noir*: um protagonista desesperado e confuso, uma *femme fatale*, um personagem sombrio, armas e ilustração de um romance. Os feixes de luz que emanam da cabeça de John Hodiak (1914-1955) fazem uma alusão à amnésia do seu personagem.<sup>332</sup>

– *Kiss of Death* (1947)

O cartaz para *Kiss of Death* (1947) (fig.285) é um dos exemplos com



Fig. 283 – Cartaz de *Gilda* (1946).



Fig. 284 – Cartaz de *Somewhere in the Night* (1946).

<sup>332</sup> Na década de 1940, durante o período da Segunda Guerra Mundial e no pós-guerra, os danos físicos e psicológicos causados pela violência dos conflitos estavam na guarda no cinema (e na mente do público). Esse trauma tornou-se assunto recorrente nos filmes noir na esperança de retratar as dificuldades enfrentadas pelos militares que tentavam reentrar na vida civil. Em *Somewhere in the Night*, a amnésia de George Taylor é uma metáfora dessa luta e trauma. (Fertig, 2014:114).

a paleta de cores mais limitada – onde foi utilizado apenas o preto e branco e amarelo. A imagem do ator Victor Mature resume o estado de espírito do seu personagem e do mundo do *film noir*: cansado, aterrorizado e em constante estado de alerta. O uso da luz e sombra cria um mundo repleto de desejos sombrios, revelados na forma como o rosto de Victor Mature está meio envolto em sombras – aludindo ao perigo pela sombra subtil em forma de faca perto da cabeça de Mature no canto superior direito. A letra “I” em “Kiss” foi ainda usada para integrar a tipografia e a imagem.

– *Out of the Past* (1947)

O cartaz para o filme *Out of the Past* (1947) (fig.286), criado por William F. Rose, apresenta também todos os elementos clássicos da iconografia *noir* (Smith, 2018:90). O ator Robert Mitchum exibe as características do anti-herói, que enquanto fuma um cigarro, exibe uma expressão lacônica e desconfiada ao olhar para a *femme fatale*, protagonizada por Jane Greer, que tem uma arma na mão.

– *Sunset Boulevard* (1950)

De um ponto de vista gráfico, o cartaz de *Sunset Boulevard* é considerado como um dos melhores do *film noir* – e da Hollywood clássica – (Mark, 2011), e é um dos cartazes que melhor comunica o estilo, género e conteúdo do filme.

O cartaz em si aparenta ser simples (fig.287) – quase minimalista para os padrões de Hollywood da década de 1950. Porém, a sua maior força é que, ao contrário de outros cartazes, e apesar da sua simplicidade, ataca o problema de design com dois aspetos fundamentais: o primeiro é a película de filme (quase um cliché), transformado num nó, que se aproxima e torna-se mais apertado junto ao pescoço do argumentista e amante, Joe Gillis (protagonizado por William Holden [1918-1981]) mas também da personagem principal.

O segundo conceito desenvolve-se em torno da atriz Gloria Swanson, cuja personagem, uma atriz do cinema mudo em decadência, Norma



Fig. 285 – Cartaz de *Kiss of Death* (1947).



Fig. 286 – Cartaz de *Out of the Past* (1947).



Fig. 287 – Cartaz de *Sunset Boulevard* (1950).

Desmond, paira sobre o filme como nenhum outro personagem. A relação do tamanho das imagens também é importante, Desmond é uma monstruosidade: sempre presente, maior que a vida, observando, pronta para atacar Joe caso tente escapar do "nó" cinematográfico em que ela o amarrou.

– *The Big Heat* (1953)

O cartaz para o filme *The Big Heat* (1953) (fig.288) é um exemplo da abundância de violência masculina sobre as personagens femininas, que pode ser interpretado como uma luta de poder/ luta entre sexos – elementos comuns em alguns cartazes criados para o *film noir*. Curiosamente, o momento de violência retratado entre as personagens de Glenn Ford e Gloria Grahame nunca acontece no desenrolar do filme.

As duas personagens retratadas, apresentam a cor vermelha na roupa (o vestido na personagem feminina e a gravata na masculina), cor associada a emoções intensas, neste caso, à agressividade e violência.

A tipografia do título é apresentada em caixa alta numa letra não serifada, destacada com a barra amarela de fundo – simbolizado a instabilidade emocional e, juntamente com a cor preta das letras, o perigo, temas inerentes à narrativa deste filme. O azul neste cartaz surge como uma cor neutra, que permite destacar os elementos a vermelho e amarelo.

O cartaz tem ainda um *slogan* típico da arte criada para o *film noir*, sugestivo e violento "Somebody's going to pay ... because he forgot to kill me ...", que também é destacado com a cor amarela na primeira parte da frase – aludindo novamente ao perigo.



Fig. 288 – Cartaz de *The Big Heat* (1953).

## 5.4 – A evolução do cartaz do *Film Noir*

### O cartaz cinematográfico pós-*film noir* clássico (década de 1960 até à atualidade)

#### – Década de 1960

Os anos sessenta do século XX foram uma década de mudanças violentas que abalaram a indústria cinematográfica: o declínio contínuo do *star system* e a sua influência na publicidade; a ascensão de produtores independentes e empresas de produção; o ressurgimento do realizador-autor (como Alfred Hitchcock e Frederico Fellini, entre outros) como um importante fator do ponto de vista comercial; e o fim do antigo Código de Produção que foi substituído por um novo sistema de classificação de filmes, que abriu caminho a uma maior permissividade no tratamento dos filmes. Tal como Basten (1996:166) refere, o mundo tinha mudado e o cinema acompanhou essa mudança, “nós mudamos e o mundo mudou. Os filmes já não são feitos da maneira como os costumavam fazer porque o mundo já não é o que costumava ser.”

Foi também um período em que surgiu a materialização de um design gráfico diferenciado, que ajudava a permanência dos produtos de Hollywood, apesar do encerramento dos departamentos de arte criativa dos estúdios. Este vazio foi habilmente preenchido por um número crescente de artistas e designers independentes. O uso da fotografia tornou-se cada vez mais popular como um dos recursos do design. Como observou Basten (1996:167), no entanto, “realmente não importa se o trabalho é feito pelo artista (ilustração) ou pela câmara (fotografia). O que importa é: o trabalho é ilustrado corretamente? Existe uma ideia na ilustração?”

Outras mudanças incluíram avanços nas técnicas e materiais, como o *airbrush*, tingimento *mezzo*<sup>333</sup> e impressão dupla. Como a arte publicitária dos anos sessenta combinava o melhor de todas as técnicas de impressão, os criadores de publicidade para cinema começaram a receber outro reconhecimento com o estabelecimento do Annual Motion Picture Advertising Awards, patrocinado pela *B’Nai B’Rith Cinema Lodge* de Nova Iorque. Um dos novos e brilhantes talentos foi Robert “Bob” Peak (1927-1992), antigo estudante do Art Center de Los Angeles, que se tornou um prodígio com as suas impressionantes montagens e cartazes para filmes como *West Side Story* (1961), *My Fair Lady* (1968) e *Camelot* (1967). Saul Bass, que já tinha produzido na década de 1950 cartazes para filmes *noir*, criou na década de 1960 cartazes extraordinários para *Exodus* (1960), *Sparta-*

---

<sup>333</sup> O tingimento *mezzo* ou *mezzotint* – do italiano *mezzo* (“meio”) e *tinta* (“tom”) – apresenta meios-tons, com gradações subtis entre luz e sombra, em vez de linhas, que formam a imagem.

cus (1960), o drama *noir*, *Walk on the Wild Side* (1962) (fig.289), *It's a Mad Mad Mad Mad World* (1963), *The Cardinal* (1963), o *thriller noir* de ficção científica, *Seconds* (1966) e *Grand Prix* (1966). Outros artistas também tiveram grandes contribuições<sup>334</sup>, como Don Record (1936-1980), Rod Dyer<sup>335</sup> (que elaborou o *re-design* do cartaz do *film noir* clássico, *Fallen Angels* [1945]) (fig.290), Robert Tanenbaum (1936-), Mitchell Hooks (1923-2013), Reynold Brown (1917-1991) e Randall Enos (1936-).

### – Década de 1970

Na década de 1970, o lucro das bilheteiras aumentou apesar da redução de filmes exibidos nas salas de cinema. Hollywood estava a resurgir, graças aos preços dos bilhetes (que tinham aumentado) e ao fluxo de audiências mais jovens, que demonstravam alguma saturação dos programas repetitivos da televisão. Os temas violentos e sequelas de filmes favoritos anteriores eram os mais populares para os novos espetadores.

Na publicidade, a tendência passou das revistas para os jornais e a televisão. Como refere Baster:

“We must remember that motion picture advertising is retail advertising. Whether it’s going to Macy’s, Bergdorf-Goodman, or the movies, people consult their newspapers for information. And they are led to the paper by television, which is a marvelous medium for frequency and reach. The ad may say, ‘coming to a theater near you.’ Where? ‘Check your local newspaper listing.’ That information can really only be found in one place. Print by its very nature is an information base.” (Basten, 1996:168).<sup>336</sup>

Sem um verdadeiro sistema de estrelas (como as décadas anteriores da era dourada de Hollywood), os anúncios tendiam a não mostrar os nomes dos atores. A ênfase estava no tema e título do filme.

Apesar dos contínuos avanços tecnológicos, o ilustrador não se tornou numa vítima da tecnologia, pelo contrário, não apenas sobreviveu como floresceu. Muitos dos melhores trabalhos continuaram a



Fig. 289 – Cartaz de *Walk on the Wild Side* (1968).



Fig. 290 – Redesign do cartaz *Fallen Angels* (1945), criado por Rod Dyer.

<sup>334</sup> Norman Rockwell (1894-1978) foi contratado para uma série para o *remake* de *Stagecoach* (1966) e Dong Kingman (1911-2000) criou uma magnífica aguarela para *Flower Drum Song* (1961).

<sup>335</sup> Não foi possível encontrar informações biográficas exatas sobre o artista.

<sup>336</sup> “A publicidade cinematográfica é publicidade de retalho. Seja no Macy’s, na Bergdorf-Goodman ou no cinema, as pessoas consultam os seus jornais para obter informações. E são levados a consultar o jornal pela televisão, que é um meio maravilhoso de frequência e alcance. O anúncio pode dizer: ‘próximo de um cinema perto de você’. Onde? ‘Verifique sua lista de jornais locais.’ Essa informação só pode ser encontrada num lugar. A impressão, por sua própria natureza, é uma base de informações.”

aparecer nas publicações comerciais de Hollywood, embora com menor frequência.

Outros cartazes notáveis promoveram os *neo-noir* *Across 110th Street* (1972), *Charley Varrick* (1973), *The Friends of Eddie Coyle* (1973), *The Long Goodbye* (1973) (fig.291), *Night Moves* (1975) (fig.292) e *The Late Show* (1977). Outros cartazes relevantes desta época foram os produzidos para os filmes *Cabaret* (1972), *The Day of the Locust* (1975), *Funny Lady* (1975), *Rollerball* (1975), *The Missouri Breaks* (1976), *Logan's Run* (1976), *Superman* (1978), *Heaven Can Wait* (1978), *All That Jazz* (1979), *Apocalypse Now* (1979) e *Manhattan* (1979). Entre os principais ilustradores encontram-se Robert Peak, Frank Frazetta (1928-2010), Lawrence Salk (1936-2004), Wilson McLean (1937-), James Dietz (1946-), Mark English (1933), Jack Neal Unrub (1935-2016), Isadore Seltzer (1930-), David Grove (1940-2012), John Berkey (1932-2008), Richard Amsel (1947-1985) e Bernie Lettick (1919-1986).

### – Década de 1980

Nos anos oitenta, surgiu uma tendência constante de filmes de grande orçamento, com ênfase nos *thrillers* eróticos (como os *neo-noir* *Body Heat* [1981], *Angel Heart* [1987], *Jagged Edge* [1985], *Fatal Attraction* [1987]), ação e efeitos especiais, que se refletiu nas campanhas publicitárias. "It's crotch time" (Basten, 1996:169), tornou-se um dito comum, pois o bom gosto por vezes sucumbia a um nível criativo mais baixo. A sexualidade, nos grandes ecrãs e na publicidade, era comum e, em muitos casos, uma necessidade para atrair clientes.

O aumento dos custos no sector da publicidade fez com que os executivos analisassem cuidadosamente todos os investimentos na produção cinematográfica. Um número menor de funcionários criativos significava que os estúdios trabalhavam principalmente com especialistas gráficos externos – desde diretores de arte *freelancers* a ilustradores, designers e fotógrafos.



Fig. 291 – Cartaz de *The Long Goodbye* (1972).

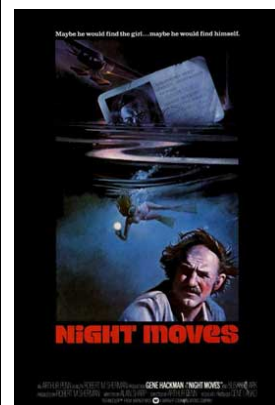


Fig. 292 – Cartaz de *Night Moves* (1975).

Estavam muito longe dos velhos tempos em que “o estúdio” estava estritamente no controlo da sua produção artística, e tinham-se expandido para trabalhar com produtores independentes e empresas de produção. Segundo Ken Markman<sup>337</sup>, executivo da Twentieth Century Fox:

“The approval process for illustrators and designers has become so cumbersome and convoluted and pressure-oriented, I liken the phenomenon of getting an ad through to beginning with a glacier and ending up with a snowball – if you’re lucky. The cleanliness of an original idea is directly proportionate to the number of hands that idea must go through.” (Basten, 1996:169).

O processo implicava passar por investidores, produtores, até o escritor e o realizador, para além do presidente corporativo, executivos, pessoal jurídico, agentes e gerentes de negócios.

Durante a era de ouro do cinema de Hollywood, os estúdios produziam vinte filmes por mês e muitas decisões foram tomadas por apenas uma ou duas pessoas, o que se tornou basicamente uma rotina entrar numa sala com perguntas e sair no minuto seguinte com respostas. Nos anos que se seguiram, várias etapas foram adicionadas a este procedimento, tornando-o mais complexo e difícil e como resultado, alguns dos melhores trabalhos nunca viram a luz do dia. Também foi mais difícil para um ilustrador receber reconhecimento pelo seu trabalho e, conseqüentemente, menos assinaturas de artistas foram colocadas nas ilustrações. Na década de oitenta, a arte promocional tornou-se colaborativa, composta por uma fotografia de um artista, ilustração de outro e logótipo e *copy lines* de outras pessoas. O processo era descrito como "um concerto" concebido e executado por muitos artistas.

Entre os ilustradores em voga nesta década estava John Alvin (1948-2008), cujo primeiro cartaz de grande sucesso para *E.T. – The Extraterrestrial* (1982), foi seguido por outros como *Victor/Victoria* (1982), o neo-noir de ficção científica, *Blade Runner* (1982) (fig.293), *Cocoon* (1985), *Empire of the Sun* (1987) e *Rain Man* (1988) (Basten, 1996:170).

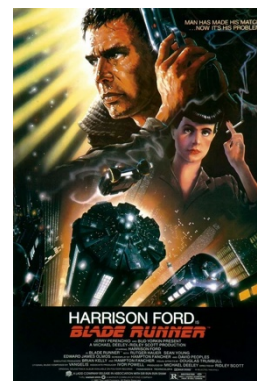


Fig. 293 – Cartaz de *Blade Runner* (1982), criado por John Alvin.



Fig. 294 – Cartaz de *Blade Runner* (1982), criado por Drew Struzan.

<sup>337</sup> Não foi possível encontrar informações biográficas exatas sobre o produtor e executivo.

Outros artistas de destaque da década de 1980 foram Robert Peak, Dan Goozee (1943-) e Drew Struzan ([1947-] que ilustrou outra versão para o filme *Blade Runner*)(fig.294) e Richard Amsel (1947-1985), que desenvolveu um “movie look” que outros ilustradores se esforçariam por replicar anos depois.<sup>338</sup>

### – Década de 1990

As críticas à extrema violência no grande ecrã geraram na década de 1990, uma onda de comédias românticas e filmes dirigidos para um público mais juvenil, liderados em grande parte pela Disney. Também foram destacados os “big pictures” com personagens de contos de fadas, heróis de banda desenhada e efeitos especiais, para além de *remakes* de séries de TV clássicas e continuações ou sequelas de filmes *blockbuster* de grande sucesso.

As ilustrações promocionais dos anos noventa continuaram os conceitos criativos dos anos oitenta, utilizando preferencialmente a fotografia, particularmente de estrelas emergentes, satisfazendo (ainda que temporariamente) a apetência do espetador por novos rostos (Basten, 1996:171).

O processo criativo tornou-se mais colaborativo do que nunca e, por causa da tecnologia digital, por vezes, mais confuso, ofuscando os conceitos tradicionais. Porém, também surgiram ótimas obras gráficas de promoção dos filmes da década, tais como os cartazes criados para *Dick Tracy* (1990), *Beauty and the Beast* (1991), *The Silence of the Lambs* (1991), *Jungle Fever* (1991), *Batman Returns* (1992) e *The Lion King* (1994). Destacaram-se na década de 1990 os cartazes dos filmes *neo-noir Basic Instinct* (1992)(fig.295), *One False Move* (1992), *Reservoir Dogs* (1992), *Pulp Fiction* (1994), *Devil in a Blue Dress* (1995), *Fargo* (1996), *Mulholland Falls* (1996), *L.A. Confidential* (1997) e *Dark City* (1998). Os principais ilustradores dos anos noventa (e que criaram alguns dos cartazes suprarreferidos) foram os já citados John Alvin, Drew Struzan e Steve Chorney (1951-).



Fig. 295 – Cartaz de *Basic Instinct* (1992).

<sup>338</sup> Uma excelente arte promocional foi criada para filmes como *The Stunt Man* (1980), *Bronco Billy* (1980), *Heaven's Gate* (1980), *Tattoo* (1980), *Excalibur* (1981), *Raiders of the Lost Ark* (1981) e *Star Trek II: The Wrath of Khan* (1982).

## – Década de 2000

Ao longo das décadas de 1980 e 1990, a evolução dos cartazes cinematográficos começou a estagnar à medida que os designers concretizaram uma série de *layouts* e padrões de sucesso – que demonstraram ser um êxito em termos de função e venda do produto, mesmo que a arte não fosse a mais criativa e distintiva.

Na década de 2000<sup>339</sup>, ocorreram algumas melhorias para acompanhar as tendências da tipografia e fotografia, mas o *layout* frequentemente permaneceu igual. Nesses anos 2000, a homogeneização do design de cartazes cinematográficos em todo o mundo tornou-se mais prevalente. O aumento dos orçamentos e o *mainstream* dos filmes de Hollywood significava que o sucesso não era garantido apenas pelos resultados de bilheteira dos Estados Unidos – um filme também precisava ter sucesso em territórios estrangeiros. Para garantir esse objetivo, as campanhas promocionais começaram a ser lançadas numa base global<sup>340</sup> (Smith, 2018: 262). O objetivo era encontrar um fator comum para atrair o maior número possível de pessoas.

Embora a ideia subjacente ao cartaz cinematográfico permanecesse a mesma – vender o filme com base nos atores, gênero ou conceito – o desejo de dar ao filme um apelo universal fez com que se desenvolvesse um estilo particular de design que foi sendo replicado, embora com a inclusão de poucas mudanças, em cada filme.

Existiam exceções a essa abordagem e que surgiam como *outsiders* – filmes com os quais os estúdios podiam arriscar porque estavam fora do cânone principal. Associado a essa tipologia de filmes, existe o caso do cineasta Christopher Nolan (1970-) [na década de 2000 Nolan realizou os *neo-noirs* *Memento* (2000), *Insomnia* (2002) (fig.296), e a trilogia Batman, *Batman Begins* (2005), *The Dark Knight* (2008) e *The Dark Knight Rises* (2012), baseado na banda desenhada cuja influência



Fig. 296 – Cartaz de *Insomnia* (2002).

<sup>339</sup> No final da década, conforme o minimalismo nos cartazes cinematográficos entrou em voga, essa influência pode ser visualizada em filmes como *The Dark Knight* (2008), *Buried* (2009) e *Up* (2009). Este gênero de cartazes afastava-se de um *layout* mais equilibrado que provavelmente “não se mostrará particularmente atemporal” (Simon, 2016) – mas que atendia às tendências da década.

<sup>340</sup> Os filmes de super-heróis da Marvel e da DC exemplificam melhor as campanhas empreendidas pelos grandes estúdios. Como os filmes costumam estreiar em datas diferentes em vários territórios, as campanhas de marketing são planejadas como campanhas militares.

é o *film noir* clássico<sup>341</sup>], cuja visão singular e o seu notável sucesso, fez de Nolan um dos poucos realizadores *mainstream* a ter um extraordinário grau de controlo sobre os seus filmes.

Ao contrário das décadas anteriores, não existiam tendências claras de design nos anos 2000<sup>342</sup>, com a tecnologia a ter um impacto significativo no design do cartaz, redefinindo até o seu papel (Smith, 2018: 262-264). John Alvin, Drew Streuzan e Steve Chorney continuaram a ser ilustradores de destaque nos cartazes criados na década de 2000, surgindo porém novos designers como Olly Moss (1987-), e estúdios como os BLT Communications, Empire Designs e Concept Arts.

### – Década de 2010

A década de 2010 é considerada como uma época de crescimento para o cinema: os orçamentos aumentaram e o interesse por filmes cresceu mais do que em qualquer década anterior, resultando em várias películas que alcançaram mais de um bilhão de dólares ao longo da década (Smith, 2010). E tal como os filmes receberam maiores orçamentos de produção, também a área publicitária recebeu um maior orçamento para as campanhas e promoção dos filmes (Hutchinson, 2020).

A tecnologia e arte digital continuaram a fornecer uma enorme variedade de ferramentas e efeitos impressionantes. Durante a década de 2010 verificaram-se algumas tendências mais recorrentes no design dos cartazes cinematográficos tais como a tipografia combinada com os rostos de personagens; símbolos nacionais (ou seja, cartazes criados com bandeiras nacionais – em particular a Norte-Americana –, ou variantes da bandeira com estrelas e riscas; o estilo depurado, branco (esta tendência migrou do *web design* para o design de cartazes devido à popularidade dos sites “brancos” e *clean*) (Ahluwalia, 2010); cores azuis profundas (outra tendência ligada às cores é representada pelos cartazes profundamente azuis); estilo *Old School* (os cartazes com um estilo *vin-tage* e criados com técnicas retro que são um tributo aos cartazes clássicos) e colagens (é a última categoria e a mais popular pois foram criados inúmeros cartazes com a técnica da colagem, que demonstrou ser um bom método pois permite apresentar um gran-

---

<sup>341</sup> Elementos *noir* em Batman: ambiente urbano, frequentemente a ação decorre durante a noite. A nível visual, utilização de longas sombras e altos contrastes de luz e sombra. Personagens: algumas com moral e ética ambíguas. Quando Batman foi apresentado pela primeira vez pela *Detective Comics* (a atual DC Comics) em 1939, o personagem e as suas histórias foram fortemente influenciados pela ficção *pulp* de detetives da época. (Daniels, 1999:25).

<sup>342</sup> Alguns filmes optaram por uma abordagem retro; a animação abrangia desde a simples representação de personagens até imagens mais complexas desenhadas à mão; e as estrelas de cinema ainda apareciam pesadamente em cartazes em todo o mundo. No entanto, já não existia uma metodologia rígida quanto à forma como os cartazes foram apresentados.

de número de atores e ilustrar as cenas mais interessantes do filme num só cartaz)(Ahluwalia, 2010).

Os cartazes criados para o *neo-noir* *Gone Girl* (2014) de David Fincher (1962-) e *Free Fire* (2016) de Ben Wheatley (1972-), demonstram algumas dessas tendências. O cartaz de *Gone Girl* (2014) (fig.297) enquadra os olhos vigilantes de Amy (a *femme fatale* do filme) na parte superior do cartaz, sob o seu marido Nick (um homem que se torna o principal suspeito quando a sua esposa desaparece), cuja figura se encontra fraturada, taciturna e frustrada no meio de manchetes de notícias.

O cartaz de *Free Fire* (2016) (fig.298) criado pelo artista Jay Shaw tem um estilo *old-school*, e é uma homenagem aos cartazes clássicos. A imagem tem um efeito de um alto contraste, com justaposições e planos sólidos de cor, que destacam a arma e a mão; a tipografia consolida a composição e une todos os elementos.

#### – Década de 2020

O ano de 2020 foi um ano difícil e atípico para muitas áreas, devido aos constrangimentos provocados pela pandemia, por causa do SARS-CoV-2 (COVID-19), onde os longos períodos de quarentena afetaram indústrias a nível mundial, incluindo a indústria cinematográfica. Porém, continuaram a ser desenvolvidos filmes e foram criados cartazes e campanhas publicitárias para o lançamento desses filmes. Foi um ano particularmente estranho para o cinema, onde filmes *blockbuster* como *Wonder Woman 1984* (2020) e *No Time to Die* (2021) – que previsivelmente, deveriam ter sido os grandes sucessos de bilheteria de 2020 – tiveram as suas campanhas promocionais lançadas num padrão diferente do de anos anteriores, onde novas variações dos cartazes principais surgiam de vez em quando para manter o público interessado para datas de lançamento constantemente adiadas.

Apesar dos grandes cinemas (local) terem estado encerrados por tempo indeterminado, continua a existir cinema (o meio) em várias plataformas e festivais virtuais e o meio digital está a demonstrar ser



Fig. 297 – Cartaz de *Gone Girl* (2014).



Fig. 298 – Cartaz de *Free Fire* (2016).

a maior tendência, seja no modo de visualização dos filmes (Benneworth-Gray, 2020), tal como nos cartazes criados, o que pode ser uma antevisão da arte criada para os cartazes da década de 2020.

Em relação aos filmes *neo-noir*, foram lançadas algumas obras – *Calm with Horses* (2020), *Disappearance at Clifton Hill* (2020), *I'm Your Woman* (2020), *The Kid Detective* (2020), *Last Moment of Clarity* (2020) e *The Little Things* (2021) – somente por via *streaming*, acompanhando assim esta tendência. Para estes filmes foram criados os respectivos cartazes, sendo que alguns desses se assemelham à estética dos cartazes clássicos, como é o caso do cartaz para *I'm your Woman* (2020) (fig.299) onde foram utilizados elementos recorrentes dos cartazes clássicos, destacando a figura feminina que segura uma arma e olha diretamente para o observador, e onde as cores dominantes são o vermelho e amarelo, cores frequentemente utilizadas na arte dos cartazes dos filmes *noir* originais.

#### 5.4.1 – *Neo-noir*: uma visão contemporânea do cartaz do *film noir* clássico.

Não menos sombrio ou labiríntico na exploração de enigmas morais do que os filmes *noir* que o precederam, o gênero *neo-noir* está presente no cinema desde a década de 1960. Podem-se apontar como principais exemplos *The Long Goodbye* (1973), *Chinatown* (1974), *The Postman Always Rings Twice* (1981) e *Blood Simple* (1984). Porém, na década de 1990, o *neo-noir* diversificou-se para mundos diferentes (Smith, 2018:246).

Os cartazes, tal como os filmes, acompanharam as tendências tecnológicas e visuais, mas sem nunca perder a essência do *film noir* clássico. Um desses exemplos é o cartaz criado para *Chinatown* (1974) (fig.300), baseado em imagens do filme fornecidas pelo estúdio – tal como acontecia nos cartazes clássicos (Mark, 2011). As cores principais do cartaz são o preto e o amarelo, sublinhando os temas sombrios e misteriosos. O texto está alinhado simetricamente, sugerindo que o detetive é profissional e organizado. Todas as cores do cartaz são



Fig. 299 – Cartaz de *I'm Your Woman* (2020).



Fig. 300 – Cartaz de *Chinatown* (1974).

muito subtis e embora tenha duas cores primárias – o amarelo e o azul – não são cores berrantes ou impetuosas, tornando-o mais sofisticado. O texto informativo neste cartaz (realizador, produção) encontra-se todo em caixa alta, enquanto os atores principais e o título do filme estão numa fonte serifada mais elaborada do que a utilizada em muitos filmes *noir* clássicos.<sup>343</sup> A imagem central não permite que público tenha uma visão geral de que tipo de ambiente o filme pode ter, pois o fumo não deixa transparecer a “realidade”, embora sugira quem poderá ser o personagem principal. Este cartaz, tal como a maioria dos cartazes criados para o *film noir* clássico, remete para a escuridão e o mistério por detrás do enredo do filme.

O filme *Red Rock West* de John Dahl (1993) é um *neo-noir* arquetípico e oferece uma visão perfeita de *Texarkana*<sup>344</sup>, com um vendedor (protagonizado por Nicolas Cage [1964-]) aprisionado entre uma dupla traição e um assassino implacável. É um thriller perfeitamente executado, cujo cartaz sugere a violência exposta pela obra. No design do cartaz (fig.301) deste filme *Texas noir*<sup>345</sup>, o título do filme enfatiza a personalidade conturbada e “fragmentada” de cada um dos personagens.

O realizador John Dahl foi mais longe ao explorar a vida de personagens sem remorsos no seu filme *The Last Seduction* (1994), em que Linda Fiorentino (1960-) interpreta uma das melhores *femme fatales* do cinema contemporâneo. A imagem de Fiorentino foi utilizada como o principal motivo comercial do filme, e o cartaz (fig.302) apresenta-a como uma variação moderna da atriz de filmes *noir* clássicos, Veronica Lake.

Em *Bound* (1996), da dupla Lana e Lily Wachowski, são duas mulheres que manipulam e enganam, o que oferece ao público uma visão pouco usual e muito contemporânea do género *noir*. Utilizando um estilo visual semelhante ao *film noir* clássico, o filme equilibra com sucesso a história de crime de duas mulheres que se apaixonam,



Fig. 301 – Cartaz three-sheet de *Red Rock West* (1993).

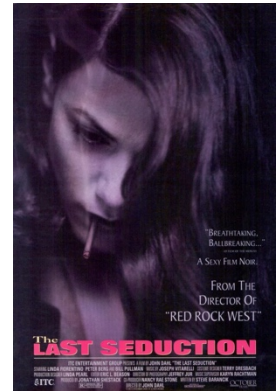


Fig. 302 – Cartaz de *The Last Seduction* (1994).

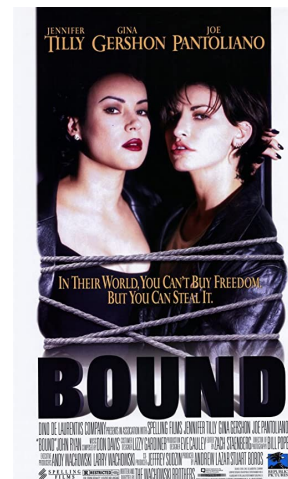


Fig. 303 – Cartaz de *Bound* (1996).



Fig. 304 – Cartaz de *Body Heat* (1981).

<sup>343</sup> Algumas dessas fontes podem ser atualmente reconhecidas como algumas das seguintes: Outlander Nova Bold, Outlander Bold, Outlander Black, Boldoni Grey, Ambex Heavy, Zygo SE, XXII Black Block Serifa Norm ou Outlander Binary.

<sup>344</sup> Texarkana é uma cidade localizada no estado norte-americano de Texas.

<sup>345</sup> Filmes *noir* cujas ação e ambiente estão relacionados com o Texas.



parecer um pouco artificiais, porém têm características semelhantes às composições do *film noir* clássico. Os protagonistas de *L.A. Confidential* são Ed Exley e Bud White, mas estes são as figuras que estão situadas o mais longe possível do espectador, visto a composição ter destacado os atores com base no poder e na popularidade das estrelas de Hollywood de 1997, neste caso, Kim Basinger e Kevin Spacey. Este cartaz também faz lembrar o clássico para *This Gun For Hire* (1942), com Veronica Lake<sup>346</sup> e Alan Ladd.

O cartaz de *The Usual Suspects* (1995)(fig.309) podia pertencer a qualquer época, apresentando os protagonistas em linha numa esquadra da polícia, e é essa familiaridade com o género *noir* que permitiu ao realizador Bryan Singer (1965-) brincar com as expectativas do público. David Lynch utilizou uma tática semelhante com *Lost Highway* (1997), onde no cartaz para o seu filme (fig.310), é apresentado um homem a conduzir à noite numa estrada aberta e um arquétipo de *femme fatale* loira platinada (Patricia Arquette [1968]). Neste *neo-noir*, Lynch levou o seu público para um mundo surreal e de pesadelo que se aproxima do cinema de terror.

A cor principal do cartaz do filme *neo-noir Sin City* (2005) (fig.311) é o preto, tornando-o mais escuro e misterioso. Também se pode verificar o uso de um elemento comum do *film noir* – a chuva, dando uma atmosfera mais sombria e intensa ao cartaz. Tal como o típico cartaz de *film noir*, existem outros elementos visuais comuns, como as armas e a antevisão de uma possível *femme fatale*. O título principal é apresentado num vermelho sangue (quase escarlate) que contrasta com os tons sombrios do resto do cartaz. No entanto, ao contrário dos cartazes dos filmes *noir* clássicos, para este cartaz de um *neo-noir* baseado numa novela gráfica, é utilizada uma fonte num estilo que se aproxima da banda desenhada para o título, data e informações do filme. Na imagem principal deste cartaz é utilizada

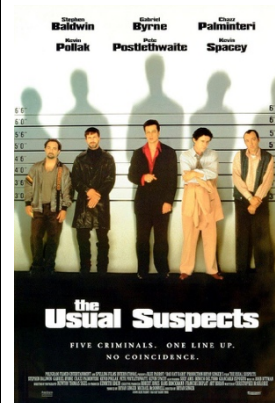


Fig. 309 – Cartaz de *The Usual Suspects* (1995).

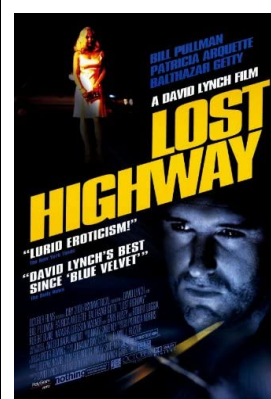


Fig. 310 – Cartaz de *Lost Highway* (1997).



Fig. 311 – Cartaz de *Sin City* (2005).

<sup>346</sup> É de realçar que Kim Basinger interpreta uma personagem que imita e é uma sócia da atriz do *film noir* clássico, a própria Veronica Lake.

uma técnica visual usada nos filmes *noir*, o *dutch angle*<sup>347</sup>, quando a imagem do centro é inclinada.

Existe ainda uma correção de cor na imagem principal, em que foi retirada toda a saturação para ficar a preto e branco – com a intenção de se aproximar esta solução gráfica, das utilizadas nos filmes *noir* clássicos – mas ainda contém alguns azuis e cinzas exagerados, o que complementam o ambiente do cartaz associado ao filme. Foi ainda utilizada uma sobreposição no cartaz para colocar outra imagem em cima da principal, que se mistura e desaparece nessa imagem de forma subtil.

#### **5.4.2 – Criterion Collection/ Arrow Collection/ Mondo: cartazes clássicos recriados por novos artistas.**

“Is it a genre, a movement, a fashion statement? However one defines *noir*, its appeal never seems to wane.” (The Criterion Collection: 2019)

Atualmente, existem companhias e distribuidoras de filmes que se dedicam a restaurar e a melhorar a qualidade da imagem de filmes que são considerados de culto, ciclos e géneros importantes do cinema – e há um interesse crescente pelo *film noir*, em que títulos deste género cinematográfico são lançados com regularidade.

Muitas destas distribuidoras para além de trabalharem no restauro dos filmes, também apostam em novas interpretações dos cartazes originais, contratando novos artistas para redesenhar esses cartazes. A empresa mais reconhecida e de maior renome neste momento é a *Criterion*, porém, existem outras que também relançam os filmes e apostam em filmes *noir* – como a *Eureka*, a *Indicator* e a *Imprint* – ou contratam artistas para atualizar os cartazes, tal como a *Mondo* e a *Arrow Video*.

#### **– Criterion Collection**

*The Criterion Collection, Inc.* – ou simplesmente *Criterion* – é uma empresa americana de distribuição de vídeo cujo objetivo é licenciar “importantes filmes clássicos e contemporâneos” (Criterion, 2009) e vendê-los a aficionados de cinema. A *Criterion* ajudou a melhorar os padrões dos vídeos domésticos, com novos restauros e remasterizações de filmes, ao usar o formato *letterbox*<sup>348</sup> para filmes *widescreen* e ao adicionar recursos de extras e comentários áudio dos realizadores, especialistas e críticos. O que tornou a *Criterion Collection* mais apelativa que as restantes companhias de distribuição

<sup>347</sup> O *dutch angle* ou ângulo holandês, também conhecido como ângulo inclinado, tem esta denominação devido a um erro e distorção na tradução da palavra *Deutch* (que significa alemão na língua alemã) e *Dutch* (que significa holandês na língua inglesa). Apesar de continuar a ser popularmente denominado de *dutch angle*, a sua origem vem das técnicas de filmagem e a experimentação de planos/ângulos dos cineastas alemães do período do Expressionismo Alemão. (Hollywood Lexicon, 2010).

<sup>348</sup> *Letterboxing* é a prática de transferir filmagens de uma proporção *widescreen* para formatos de vídeo de largura padrão, preservando a proporção original do filme.

de vídeos, para além dos conteúdos suprarreferidos – e ainda mais as especificações técnicas exatas e os ensaios em livretos –, é o cuidado dado ao design. A embalagem e o cartaz podem ser quase tão importantes quanto o próprio filme.<sup>349</sup>

A *Criterion* foi fundada em 1984<sup>350</sup>, lançando inicialmente filmes clássicos no formato LaserDisc<sup>351</sup>; o formato alterou-se mais tarde para DVD e Blu-ray. A empresa mais tarde tornou-se conhecida por ser pioneira no conceito de DVD de "edição especial", e ser considerada "uma escola de cinema numa caixa" (Skillman, 2014).

Originalmente, a empresa *Criterion* lançou filmes de arte, cinema de género<sup>352</sup> e *mains-tream* como *Halloween* (1978), *Ghostbusters* (1984), *Bram Stoker's Dracula* (1992), *Armageddon* (1998) e *The Rock* (1996). Atualmente, a *Criterion* também se tem concentrado em lançar cinematografias de diferentes origens a nível mundial, clássicos do cinema e filmes mais obscuros, mas de sucesso. Usando os melhores materiais disponíveis, a empresa produziu versões tecnologicamente aprimoradas e restauradas.<sup>353</sup>

Inicialmente, os lançamentos tinham um formato padrão, como os livros *Modern Library* ou *Norton Critical Edition*.<sup>354</sup> A ideia era ser um cânone, uma biblioteca de filmes clássicos. Para atualizar o design dessas capas clássicas, foram contratados artistas gráficos<sup>355</sup> para criar novos cartazes. O design por vezes incorporava uma imagem do filme ou fazia alusão ao cartaz original do filme, mas é mais frequente o artista seguir uma direção diferente. Uma das ideologias da *Criterion* é que as novas soluções gráficas para os cartazes não devem repetir ou imitar, mas sim, ampliar ou aprimorar.

### – Filmes *noir* clássicos relançados pela *Criterion Collection*

#### ***Double Indemnity* (1944) – relançamento em 2022 (fig. 312)**

A arte elaborada por Greg Ruth para o relançamento de *Double Indemnity* (1944), realizado por Billy Wilder, destaca, tal como no cartaz original, os protagonistas do filme, Phyllis Dietrichson (protagonizada por Barbara Stanwyck) e Walter Neff (Fred MacMurray). Nesta versão, assim como outros cartazes para filmes *noir* desenvolvidos por artistas da *Criterion*, o cartaz é a preto e branco – aproximando-se mais da estética desta ci-

<sup>349</sup> A importância do cartaz na *Criterion Collection* pode-se comparar às sobrecapas de Alfred A. Knopf ou as capas dos álbuns de jazz da editora *Blue Note* (Skillman, 2014).

<sup>350</sup> Os primeiros filmes lançados foram *Citizen Kane* (1941) e *King Kong* (1933) em *LaserDisc*.

<sup>351</sup> A *Criterion Collection* lançou dois filmes *noir* [*The Third Man* (1949) e *The Night of the Hunter* (1955) – lançados em 1988] e um *neo-noir* [*Blade Runner* (1982) – lançado em 1987] no formato *LaserDisc*. Neste formato a *Criterion* lançou edições com os cartazes originais (Zyber, 2019).

<sup>352</sup> Utiliza-se este termo para alguns géneros específicos – por exemplo para filmes de fantasia, ficção-científica ou terror.

<sup>353</sup> Por exemplo, os discos *The Passion of Joan of Arc* (1928), *M* (1931), *Children of Paradise* (1945), *The Third Man* (1949), *Seven Samurai* (1954) e *Amarcord* (1973) contêm limpeza de filme e película, tal como demonstrações de restauração, comparando as imagens restauradas e não restauradas.

<sup>354</sup> Os livros da *Modern Library* e *Norton Critical Editions*, têm textos anotados, contextos e críticas que ajudam os estudantes e leitores a compreender e analisar melhor o conteúdo do livro.

<sup>355</sup> Em alguns dos casos, não foi possível encontrar informações biográficas (como o ano de nascimento) exatas sobre os artistas.

nematografia e estilo visual de altos contrastes de luz e sombra – e é retratada uma cena importante do filme, o momento final dos protagonistas antes do seu desfecho fatal.

**Ministry of Fear (1944)** – relançamento em 2013 (fig. 313)

No cartaz atualizado de *Ministry of Fear* (1944) de Fritz Lang, o artista Geoff Grandfield<sup>356</sup> escolheu fazer uma representação figurativa e gráfica semelhante aos cartazes do designer Saul Bass – que como vimos, também criou alguns cartazes para filmes *noir* clássicos. O cartaz difere muito do original, porém é de notar os elementos de perigo e mistério, tal como o uso de elementos visuais do *film noir* – como as sombras longas e alto contraste – que fluem nesta nova versão do cartaz. As cores escolhidas, o azul e vermelho são também as predominantes no cartaz original.

**Detour (1944)** – relançamento em 2019 (fig.314)

O novo cartaz para o *film noir* *Detour* (1945) de Edgar G. Ulmer, criado pela artista Jennifer Dionisio<sup>357</sup>, aproxima-se da arte do cartaz original, em particular a escolha da cor principal (o amarelo) e os elementos gráficos que compõem e enquadram a imagem – as linhas diagonais pretas e brancas. A composição tem um estilo e design mais contemporâneo – e mais minimalista –, embora faça alusão aos cartazes criados para o *film noir* da década de 1940 e 1950.

**Mildred Pierce (1945)** – relançamento em 2017 (fig.315)

O artista Sean Phillips (1965-) – conhecido pelas suas bandas desenhadas com influência do *film noir*<sup>358</sup> – ilustrou o novo cartaz para *Mildred Pierce* (1945) de Michael Curtiz.

A ilustração destaca Mildred Pierce, a protagonista do filme homónimo, num momento do filme, colocando o observador num ambiente de *film noir*.

A cor predominante deste cartaz é o violeta/roxo, que embora não fosse uma cor muito utilizada nos cartazes de *film noir* clássicos, tem

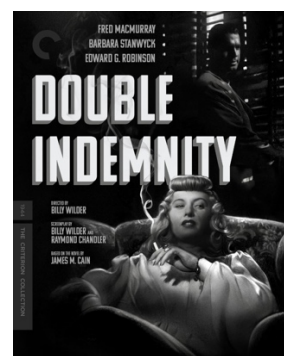


Fig. 312 – Cartaz da Criterion de *Double Indemnity* (1944).

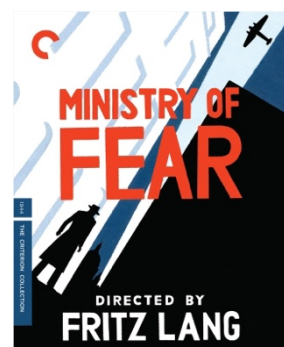


Fig. 313 – Cartaz da Criterion de *Ministry of Fear* (1944).



Fig. 314 – Cartaz da Criterion de *Detour* (1945).



Fig. 315 – Cartaz da Criterion de *Mildred Pierce* (1945).

<sup>356</sup> Segundo o artista, os temas da sua linguagem visual “centre on the visual communication of ideas, narrative and atmosphere, drawing on the cinematography of *film noir*, modernist graphic art and architectural expression.” (Grandfield, 2014)

<sup>357</sup> Segundo a designer, os seus trabalhos são influenciados pelo *film noir*, o mistério *pulp* e a ficção científica – que a ajudam a criar composições atmosféricas com profundidades ocultas (Dionisio, 2014).

<sup>358</sup> Bandas desenhadas como *Fatale* (2012-2014), *Fade Out* (2014-2016) e *Criminal* (2006-)

uma conotação de mistério e morte (ou mudança) – muito associada ao ambiente e algumas personagens do *film noir*. O amarelo também é uma cor utilizada neste cartaz que destaca o título do filme (numa tipografia cursiva) e os nomes da atriz principal e realizador (numa tipografia em caixa alta, não serifada) – e tanto a cor, tal como a escolha tipográfica, relembram os cartazes originais.

***Leave Her to Heaven* (1945)** – relançamento em 2020 (fig.316)

O *film noir* *Leave Her To Heaven* (1945), realizado por John M. Stahl, teve o cartaz atualizado e ilustrado por Flore Maquin. A artista escolheu destacar a protagonista (e *femme fatale* da história) num momento-chave do filme em que Elle (Gene Tierney) incentiva o irmão mais novo (que tem uma deficiência motora) do seu noivo a nadar para o sítio mais fundo do lago, para vê-lo a afogar-se, sem o ajudar, sentada no seu barco. Este momento demonstra o verdadeiro carácter da personagem, a sua frieza e maldade.

O tipo de ilustração e composição do cartaz está atualizado para uma linguagem mais contemporânea, mas faz uma alusão aos cartazes clássicos ao utilizar uma tipografia não serifada em caixa alta, misturada com uma tipografia cursiva, tal como ocorria na maioria dos cartazes de *film noir* originais. O vermelho é uma das cores de destaque neste cartaz, tal como em muitos dos cartazes clássicos do *film noir*.

***Gilda* (1946)** – relançamento em 2016 (fig.317)

Jessica Hische (1984-) e Erik Skillman<sup>359</sup> foram os designers que atualizaram o cartaz para o filme *Gilda* (1946) de Charles Vidor. Nesta versão para a *Criterion*, a protagonista e *femme fatale* da história é o elemento de maior destaque, tal como no cartaz original. Tal como noutros cartazes criados para a *Criterion*, é utilizada uma imagem retirada de uma cena do filme e também como é recorrente em diversos cartazes de *film noir* criados para a *Criterion*, o cartaz aproxima-se da linguagem visual – a preto e branco, de altos contrastes – do cinema *noir*.



Fig. 316 – Cartaz da Criterion de *Leave Her to Heaven* (1945).

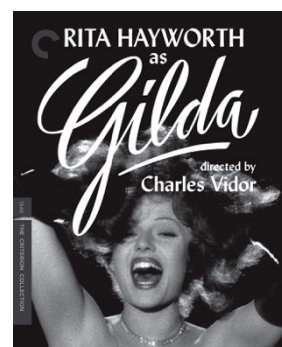


Fig. 317 – Cartaz da Criterion de *Gilda* (1946).

<sup>359</sup> Erik Skillman indicou que as suas maiores influências no seu trabalho são “the films are huge influences. Graphically, I find myself inspired by pulp paperbacks and film noir; literary fiction book jackets, the recent crop of rock ‘n’ roll posters; designers like Reid Miles, Saul Bass, Art Chantry, Paul Sahre, Chip Kidd; and especially comics—artists like David Mazzucchelli, Danijel Zezelj, Eddie Campbell, Ted McKeever, Anders Nilsen, Frank Miller, Paul Pope, Kevin Huizenga, and so many more are a huge influence.” (Skillman, 2014).

Segundo os designers, para a capa de *Gilda*, “Eric queria utilizar uma fotografia do filme com Rita Hayworth em toda a sua glória.” A tipografia foi trabalhada de maneira a lembrar as letras cursivas originais e pediam algo “sofisticado, mas com desejo pela vida, então inspirámo-nos nos títulos antigos de Hollywood e do *film noir*.” O resultado final é uma escrita numa “pincelada energética, combinada com Lydian para o tipo sem serifa.”<sup>360</sup> (Hische, 2016).

***The Killers* (1946)** – relançamento em 2015 (fig.318)

O novo cartaz da *Criterion* para *The Killers* é uma fotomontagem criada por Lucien S. Y. Yang que contém duas imagens de duas versões cinematográficas da história de Ernest Hemingway, a de 1946 de Robert Siodmak e de 1964 de Don Siegel. A cor dominante desta nova versão, tal como a original, é o vermelho e contém o elemento de perigo presente na maioria dos cartazes para o *film noir*, as armas.

***Brute Force* (1947)** – relançamento em 2020 (fig.319)

O filme *Brute Force* (1947) de Jules Dassin teve o cartaz atualizado pelo artista Lucien S. Y. Yang que utilizou uma fotografia retirada do filme, dando destaque ao protagonista, tal como ocorre no original. Utilizou elementos gráficos como as linhas, para simular as barras de uma prisão, aludindo ao cartaz original, cuja ilustração contem uma prisão. O cartaz é todo a preto e branco, como o original – eliminando ainda o destaque de alguns elementos textuais a vermelho do cartaz clássico.

***Odd Man Out* (1947)** – relançamento em 2015 (fig.320)

Eric Skillman foi o designer que atualizou o cartaz para o filme *Odd Man Out* (1947) de Carol Reed. Nesta versão monocromática (a preto), foi escolhido o mesmo momento do cartaz original, mas no caso da nova versão foi utilizada uma fotografia retirada do filme. A tipografia utilizada é também idêntica à do cartaz original.

***The Naked City* (1948)** – relançamento em 2020 (fig.321)

O artista Lucien S. Y. Yang fez o redesign do cartaz do filme *The Naked City* (1948) de Jules Dassin. Mais uma vez, tal como aconte-

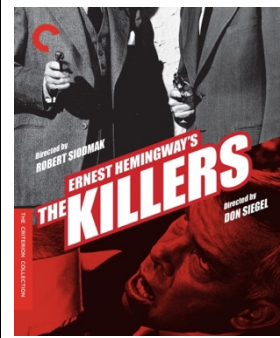


Fig. 318 – Cartaz da Criterion de *The Killers* (1946).

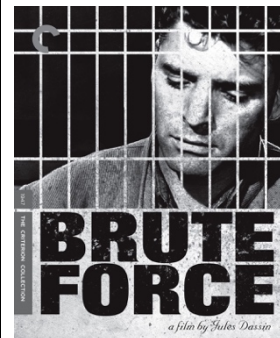


Fig. 319 – Cartaz da Criterion de *Brute Force* (1947).

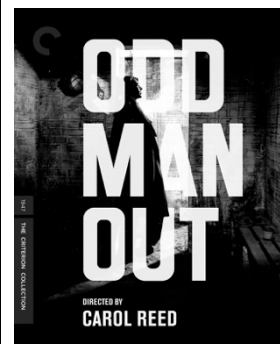


Fig. 320 – Cartaz da Criterion de *Odd Man Out* (1947).

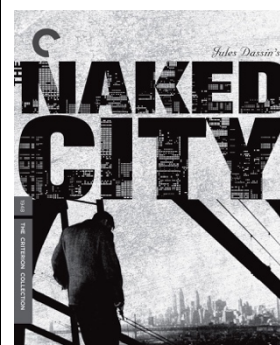


Fig. 321 – Cartaz da Criterion de *The Naked City* (1948).

<sup>360</sup> For the cover of *Gilda*, Eric wanted to use a still from the film with Rita Hayworth in all of her sassy glory. The lettering called for something “sophisticated but with a lust for life” so we looked at old Hollywood / *noir* titles to draw inspiration. The end result is a vivacious brush script, paired with Lydian for the sans-serif type. (Hische, 2016).

ce noutros cartazes da *Criterion* para os filmes *noir*, este cartaz não tem cores de destaque, estando somente a preto e branco. A tipografia faz uma alusão a outro *film noir* do mesmo realizador, *Night and the City* (1950), com letras preenchidas com inúmeros pontos de luz dos prédios. No cartaz, uma figura com uma arma na mão olha para uma cidade, tal como ocorre num fragmento do cartaz original.

***They Live by Night* (1948)** – relançamento em 2020 (fig.322)

O novo cartaz de *They Live by Night* (1948) realizado por Nicholas Ray, foi ilustrado por Mark Chiarello (1960-) e destaca os personagens principais da história que conduzem um carro (possivelmente em fuga) com o elemento de perigo da arma que o condutor segura. Os elementos-chave do filme estão presentes em ambos os cartazes – o carro, o casal em fuga e a arma. O cartaz é monocromático, neste caso com a cor azul, que também foi utilizada no cartaz original para destacar algumas figuras e elementos textuais.

***Thieves' Highway* (1949)** – relançamento em 2005 (fig.323)

O design para o cartaz de *Thieves' Highway* (1949) de Jules Dassin, foi atualizada pelo artista Eric Skillman. O novo cartaz (omite as figuras feminina e masculina recorrentes nos cartazes originais, dando apenas a sugestão de perigo com as maçãs caídas) é bastante distintivo do cartaz original e do tipo de solução visual utilizada nos cartazes de *film noir* clássicos, tornando-se numa nova interpretação do cartaz clássico. O artista escolheu destacar uma estrada – que também surge no cartaz original – e as maçãs caídas com a finalidade de referenciar um momento importante do filme.

***The Asphalt Jungle* (1950)** – relançamento em 2016 (fig.324)

O cartaz de *The Asphalt Jungle* (1950) de John Huston, foi elaborado pelo artista F. Ron Miller que utilizou uma fotografia a preto e branco retirada de uma cena do filme, num momento de fuga de um dos personagens. A tipografia tem um grande destaque – tal como no cartaz original – pela cor (azul) e essa escolha tipográfica, foi elaborada pelo artista.

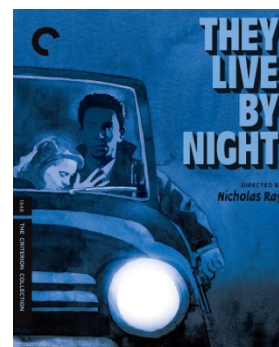


Fig. 322 – Cartaz da Criterion de *They Live by Night* (1948).

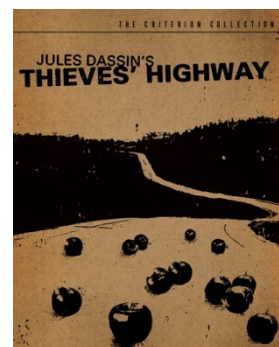


Fig. 323 – Cartaz da Criterion de *Thieves' Highway* (1949).

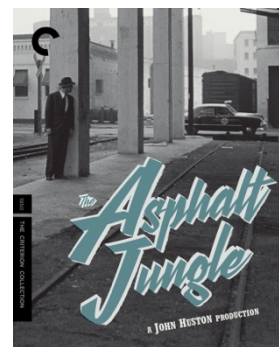


Fig. 324 – Cartaz da Criterion de *The Asphalt Jungle* (1950).

***The Breaking Point* (1950)** – relançamento em 2017 (fig.325)

A nova versão do cartaz do filme *The Breaking Point* (1950) de Michael Curtiz, foi ilustrada por Greg Ruth, que tal como o cartaz original, deu ênfase à mesma cena do filme e ao protagonista. As espingardas também são um elemento presente e de destaque em ambos os cartazes. Na nova versão, o cartaz está a preto e branco.

***In a Lonely Place* (1950)** – relançamento em 2016 (fig.326)

O cartaz da *Criterion* para *In a Lonely Place* (1950) de Nicholas Ray, segue o mesmo raciocínio gráfico do cartaz criado para *Gilda* (1946): uma imagem retirada do próprio filme que destaca o protagonista. A tipografia foi elaborada por Erik Marinovich e o cartaz é também monocromático.

Embora seja um *film noir* clássico, é importante referir que “it is a *film noir*, one of the greatest, but also one of the freest from the usual genre trappings.” (Smith, 2016).

***Night and the City* (1950)** – relançamento em 2015 (fig.327)

O cartaz de *Night and the City* (1950) de Jules Dassin, foi repensado pelo artista Owen Smith, que escolheu representar um grupo de personagens num torneio de boxe, no que parece ser um momento de confrontação. O estilo de ilustração relembra mais uma banda desenhada, porém outros elementos – como a escolha tipográfica e o ambiente – aludem para o *film noir*.

***Ace in the Hole* (1951)** – relançamento em 2014 (fig.328)

O artista F. Ron Miller redesenhou o cartaz do filme *Ace in the Hole* (1951), realizado por Billy Wilder. Esta versão, a preto e branco, faz lembrar um recorte de uma notícia de um jornal. Tal como no cartaz original, dá destaque ao protagonista, interpretado por Kirk Douglas. Retirado esse elemento, este cartaz pouco alude ao original e aos cartazes do *film noir* clássico.

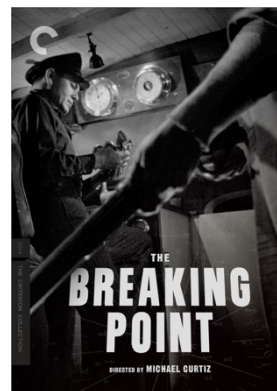


Fig. 325 – Cartaz da Criterion de *The Breaking Point* (1950).

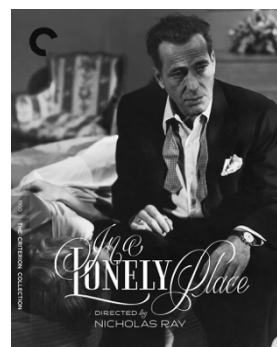


Fig. 326 – Cartaz da Criterion de *In a Lonely Place* (1950).



Fig. 327 – Cartaz da Criterion de *Night in the City* (1950).

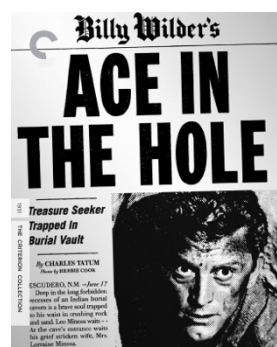


Fig. 328 – Cartaz da Criterion de *Ace in the Hole* (1951).

***Kiss Me Deadly* (1955)** – relançamento em 2011 (fig.329)

O artista F. Ron Miller redesenhou o cartaz de *Kiss Me Deadly* (1955), realizado por Robert Aldrich. A composição relembra e alude às revistas *pulp* – que influenciaram o *film noir* –, tendo sido utilizada uma fotografia promocional do filme na época, onde dois dos personagens se encontram numa pose típica dos cartazes originais – com elementos de perigo e dupla conotação, com a arma a corresponder a um elemento fálico.

A imagem está a preto e branco com elementos gráficos de destaque numa cor muito utilizada nos cartazes de *film noir* clássicos, o vermelho. A tipografia também é semelhante à original, uma vez que o artista escolheu letras não serifadas em caixa alta. Foi também utilizado o slogan do cartaz original “Mickey Spillane’s latest H-BOMB!” – que surge também em letras não serifadas, mas em caixa baixa, dando destaque à palavra H-BOMB.

***The Killing* (1956)** – relançamento em 2011 (fig.330)

O novo cartaz para o filme *The Killing* (1956) realizado por Stanley Kubrick, foi ilustrado pelo artista Connor Willumsen. Retrata um dos momentos do assalto, com uma figura mascarada com uma arma na mão. Tal como ocorre nas novas soluções visuais para a Criterion, esta ilustração está também a preto e branco e a tipografia é semelhante à utilizada no cartaz original.

***Sweet Smell of Success* (1957)** – relançamento em 2011 (fig.331)

Por baixo da tipografia *pulp* deste cartaz, o designer Sean Phillips, colocou a personagem do ator Tony Curtis à frente de um desenho da cabeça da personagem de Burt Lancaster, dominando a publicidade na parte lateral de um camião de entregas. Os homens assemelham-se a um monstro de duas cabeças, o que resume perfeitamente o relacionamento dos personagens deste *film noir* de Alexander Mackendrick. O design faz ainda uma associação, como Skillman indica,



Fig. 329 – Cartaz da Criterion de *Kiss me Deadly* (1955).

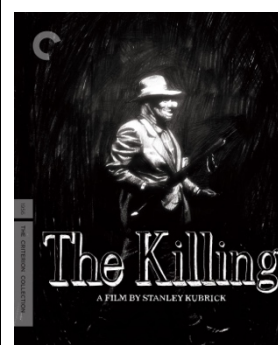


Fig. 330 – Cartaz da Criterion de *The Killing* (1956).



Fig. 331 – Cartaz da Criterion de *Sweet Smell of Success* (1951).

“o contrato original do filme exigia que as cabeças das estrelas aparecessem no cartaz e tivessem o mesmo tamanho. Portanto, Phillips satisfez as essas necessidades artísticas” (Skillman, 2014).

#### – Filmes *neo-noir* relançados pela *Criterion Collection*

##### ***Blast of Silence* (1961)** – relançamento em 2008 (fig.332)

Sean Phillips recriou o cartaz para o relançamento do filme *Blast of Silence* (1961) de Allen Baron. É de notar a aproximação da ilustração, que se aproxima da arte dos cartazes de *film noir* clássicos, dando destaque ao protagonista. A tipografia, que se fragmenta devido a um tiro, evoca os elementos de perigo e crime.

##### ***The Naked Kiss* (1964)** – relançamento em 2019 (fig.333)

O novo cartaz de *The Naked Kiss* (1964) de Samuel Fuller, um *neo-noir* considerado como um “*pure pulp*”<sup>361</sup>, foi ilustrado pelo cartoonista Daniel Clowes (1961-). Esta versão atualizada aproxima-se mais às pranchas e ilustração de banda desenhada. O cartaz original, embora se trate de um *neo-noir*, ainda está muito próximo das soluções visuais criadas para os cartazes de *film noir* clássicos. Esta nova versão afasta-se dessa estética clássica, porém, mantém a composição e elementos semelhantes – como a presença da figura feminina de costas, com uma mala de viagem na mão.

##### ***The Friends of Eddie Coyle* (1973)** – relançamento em 2015 (fig.334)

A nova composição e fotomontagem foi criada pelo artista Michael Boland. O filme *The Friends of Eddie Coyle* (1973) de Peter Yates (1929-2011), foi produzido numa época de transição dos cartazes cinematográficos, em que a fotografia começou a ser mais utilizada do que a ilustração.<sup>362</sup> Nesta nova versão, o artista dividiu o cartaz em três partes, destacando num dos segmentos um dos veteranos dos filmes *noir* clássicos, Robert Mitchum, o protagonista deste *neo-noir*; a segunda imagem, apresenta um momento do filme, com o elenco principal, numa situação de possível tensão; e, por último a terceira imagem destaca o carro do filme.

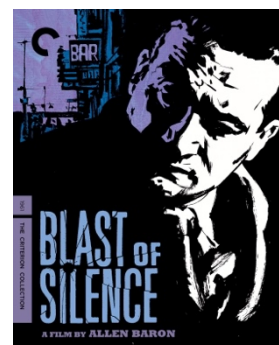


Fig. 332 – Cartaz da Criterion de *Blast of Silence* (1961).

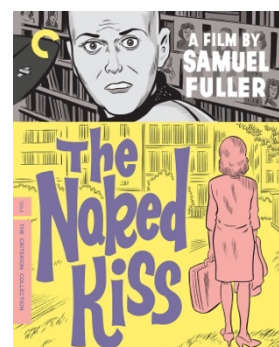


Fig. 333 – Cartaz da Criterion de *The Naked Kiss* (1964).

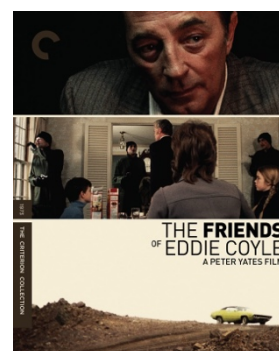


Fig. 334 – Cartaz da Criterion de *The Friends of Eddie Coyle* (1973).

<sup>361</sup> Influenciado principalmente pela literatura *pulp*.

<sup>362</sup> O cartaz original já não apresenta nenhuma ilustração, mas sim uma fotografia a preto e branco do elenco num fundo dividido a vermelho e amarelo (cores utilizadas frequentemente nos cartazes de *film noir* clássicos).

***The Killing of a Chinese Bookie* (1976)** – relançamento em 2010

O redesign do cartaz de *The Killing of a Chinese Bookie* (1976) (fig.335) de John Cassavetes (1929-1989), foi criado pelo artista Lucien S. Y. Yang. Esta nova versão apresenta a silhueta de um dos personagens a fumar, num alto contraste entre luz e sombra – num estilo visual e elemento (o cigarro) que se aproxima ao *film noir* clássico. A mistura de tipografia também relembra as soluções que eram utilizadas nos cartazes clássicos.

***Thief* (1981)** – relançamento em 2014 (fig.336)

O novo cartaz para o *neo-noir* *Thief* (1981) de Michael Mann foi criado por Fred Davis. É uma imagem retirada de uma cena do filme, e apresenta o protagonista (o ator James Caan) em primeiro plano, num ambiente citadino noturno, a abrigar-se da chuva – o ambiente noturno, tal como a chuva são elementos recorrentes nos filmes *noir* clássicos e a tipografia é igual à utilizada no cartaz original.

***Blood Simple* (1984)** – relançamento em 2016

Em 1984, Joel e Ethan Coen lançaram a sua primeira longa-metragem, o thriller *neo-noir*, *Blood Simple*. O filme foi relançado em 2016 pela *Janus Films*, que, em associação com a *Criterion Collection*, realizou uma restauração visual, supervisionada e aprovada pelos irmãos Coen. Os artistas da *Janus* criaram um novo cartaz (fig.337), com influência das luzes de néon e do *film noir*, para comemorar o relançamento do filme. A imagem é um momento em que ocorre uma reviravolta na história. Este cartaz apresenta uma arma, que duas pessoas tentam segurar, e onde se pode ver o dedo de uma das personagens, envolvido numa tala de alumínio. As letras são formadas de luzes néon, elemento presente no cartaz original.

Foi criada outra versão do cartaz, também lançada em 2016 (fig.338), por Michael Boland. A tipografia é igual em ambos os cartazes, alterando apenas a cor. Neste cartaz, o artista escolheu representar uma das cenas mais icónicas do filme, com duas figuras num

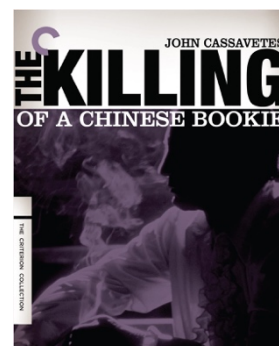


Fig. 335 – Cartaz da Criterion de *The Killing of a Chinese Bookie* (1961).

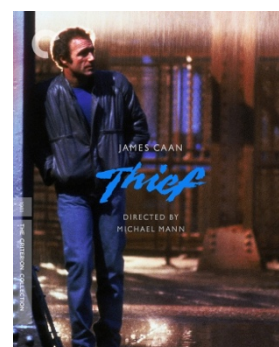


Fig. 336 – Cartaz da Criterion de *Thief* (1981).



Fig. 337 – Cartaz da Janus/Criterion de *Blood Simple* (1984).



Fig. 338 – Cartaz da Criterion de *Blood Simple* (1984).

estilo visual que se aproxima dos filmes *noir* clássicos, apresentando-as numa silhueta em alto contraste de luzes (amarela e verde) e sombra. A situação sugere perigo e um confronto, para além de uma dessas figuras ter uma pistola.

***Blue Velvet* (1986)** – relançamento em 2019 (fig.339)

O designer Fred Davis criou o novo cartaz para o filme *Blue Velvet* (1986) de David Lynch. Ao contrário dos restantes cartazes que já foram referidos, não apresenta nenhuma figura, somente um sólido veludo azul – que surge como fundo numa das versões do cartaz original. O maior destaque é a tipografia cursiva, que relembra as utilizadas noutros filmes *noir* clássicos, como *Gilda* (1946) ou *Laura* (1944).

***Homicide* (1991)** – relançamento em 2009 (fig.340)

O cartaz de *Homicide* (1991) de David Mamet (1947-) foi atualizado pelo artista Paul Jackson (1968-), que destaca a silhueta de um personagem a olhar para uma cena de um crime. É possível verificar que tem uma arma na mão – elemento marcante nos cartazes clássicos de *film noir*. A escolha tipográfica, semelhante à de uma máquina de dactilografia, é pouco usual neste género de cartazes – que juntamente com a cor sépia escolhida, parece aludir a uma época ou era distantes.

***The Game* (1997)** – relançamento em 2012 (fig.341)

O designer Neil Kellerhouse<sup>363</sup> criou a nova versão para o cartaz para *The Game* (1997) de David Fincher. Alude para uma cena marcante do filme, apresentando uma figura em silhueta a cair de um prédio; parte da tipografia forma a estrutura desse prédio. Tal como nos cartazes clássicos, surgem os elementos de perigo – com a queda – e um ambiente sombrio, de mistério.

Para além de filmes *neo-noir* norte-americanos, a *Criterion* também relançou *neo-noirs* doutros países<sup>364</sup>, como os que foram produzidos no Japão como *The Bad Sleep Well* (1960)<sup>365</sup>, *Intimidation* (1960)<sup>366</sup>,



Fig. 339 – Cartaz da Criterion de *Blue Velvet* (1986).

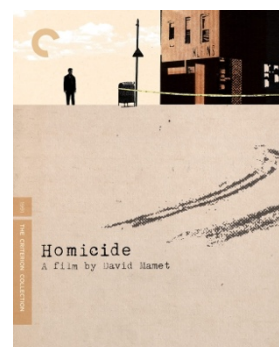


Fig. 340 – Cartaz da Criterion de *Homicide* (1991).

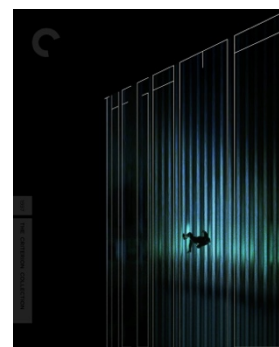


Fig. 341 – Cartaz da Criterion de *The Game* (1997).

<sup>363</sup> Numa entrevista, Neil Kellerhouse indicou o seguinte sobre criar novas versões dos cartazes para a Criterion Collection: “Criterion is a great client, and I think you need a good client to get good work. Part of that relationship understands their curatorial voice and their aesthetic sensibility. It sometimes takes a while to discover how that voice manifests itself in the design or concept. And making new advertising and/or packaging for a great film can be another layer to consider. It’s like redesigning a cover of a great book. The book means so much to some many, how do you capture what all that means?” (F.M., 2018).

<sup>364</sup> Vide Anexo 2.

<sup>365</sup> Filme de Akira Kurosawa, relançado em 2008, com o novo cartaz criado pelo artista Eric Skillman.

*Youth of the Beast* (1963)<sup>367</sup>, *High and Low* (1963)<sup>368</sup>, *Tokyo Drifter* (1966)<sup>369</sup>, *Branded to Kill* (1967)<sup>370</sup> e *Vengeance is Mine* (1979)<sup>371</sup>; os *neo-noir* franceses como *Ascenseur pour l'échafaud* (1958)<sup>372</sup>, *Tirez sur le pianiste* (1960)<sup>373</sup>, *Le Deuxième Souffle* (1966)<sup>374</sup> e *Le Samourai* (1967).<sup>375</sup> Os filmes *neo-noir* dinamarqueses *The Element of Crime* (1984)<sup>376</sup> e *Europa* (1991)<sup>377</sup>; os britânicos *The Hit* (1984)<sup>378</sup> e *Following* (1998)<sup>379</sup>; o filme *neo-noir* alemão *The American Friend* (1977)<sup>380</sup> e por fim, o *neo-noir* norueguês *Insomnia* (1997).<sup>381</sup>

### – Arrow Films

A *Arrow Films*, fundada em 1991, é uma distribuidora independente britânica de cinema mundial: *cult*, arte, terror e filmes clássicos em Blu-ray e DVD.

É considerada como uma das líderes no mercado de entretenimento doméstico *premium*, impulsionada por uma curadoria especializada e o restauro de filmes – resultando em edições personalizadas bastante procuradas, de clássicos, filmes de culto e terror, com os rótulos das submarcas *Arrow Video* e *Arrow Academy*. Tal como a *Criterion*, a *Arrow* contrata novos artistas para recriarem e interpretarem os cartazes originais, mas para além dos novos cartazes, oferece a versão original do cartaz nas costas da nova impressão.

A *Arrow Films* (em particular com o rótulo *Arrow Academy*), aposta nos lançamentos de diversos filmes (muitos dos títulos não são os mais populares ou conhecidos) *noir* clássicos e *neo-noirs*, entre os quais:

#### ***The Glass Key* (1942) – relançamento em 2016 (fig.342)**

O novo cartaz de *The Glass Key*, realizado por Stuart Heisler (1896-1979), foi criado pelo artista Tonči Zonjić (1986-), mantém elementos do cartaz original – como a chave, as mesmas personagens em destaque –, mas tal como ocorre nas novas versões dos car-

---

<sup>366</sup> Relançamento em 2011. Filme realizado por Koreyoshi Kurahara.

<sup>367</sup> Novo cartaz criado pelo artista Lucien S. Y. Yang. O filme foi realizado por Seijun Suzuki e relançado em 2005.

<sup>368</sup> Realizado por Akira Kurosawa e relançado em 2011, novo cartaz ilustrado por Lucien S. Y. Yang.

<sup>369</sup> Fotomontagem para o novo cartaz foi elaborada por Eric Skillman; o filme foi realizado por Seijun Suzuki, relançado em 2011.

<sup>370</sup> Relançamento em 2011 com o novo cartaz criado por Eric Skillman. Filme realizado por Seijun Suzuki.

<sup>371</sup> Novo cartaz criado por Eric Skillman, relançado em 2007. O filme foi realizado por Shohei Imamura.

<sup>372</sup> Realizado por Louis Malle. Relançado em 2018 [com o título em inglês: *Elevator to the Gallows*].

<sup>373</sup> Relançado em 1988 e 2005 [com o título em inglês: *Shoot the Piano Player*], ambas as capas foram baseadas na arte do cartaz original. O filme foi realizado por François Truffaut.

<sup>374</sup> Realizado por Jean-Pierre Melville. O novo cartaz foi criado por Steve Chow e o filme foi relançado em 2008.

<sup>375</sup> Realizado por Jean-Pierre Melville. Relançado em 2017.

<sup>376</sup> Novo cartaz criado por Olga Krigman. O filme foi realizado por Lars von Trier e relançado em 2000.

<sup>377</sup> Realizado por Lars von Trier. O filme foi relançado em 2008. O novo cartaz foi realizado pelo artista Jason Hardy.

<sup>378</sup> A nova versão do cartaz foi criada por Jason Hardy. O filme foi realizado por Stephen Frears e foi relançado em 2020.

<sup>379</sup> Relançado em 2012. O filme foi realizado por Christopher Nolan. O novo cartaz foi criado por Eric Skillman.

<sup>380</sup> Realizado por Wim Wenders e relançado em 2016; o novo cartaz foi criado por Michael Boland.

<sup>381</sup> O filme foi realizado por Erik Skjoldbjærg, relançado em 2019. O novo cartaz foi elaborado pelo artista Fred Davis.

tazes clássicos, a explosão de cores hipersaturadas é substituída por uma ilustração a preto e branco e uma outra cor (neste o caso o amarelo) que destaca a tipografia.

***Hangmen Also Die!* (1943)** – relançamento em 2016 (fig.343)

A ilustração do novo cartaz, criada pelo artista Vladimir Zimakov (1979-) foi influenciada pelos altos contrastes de luz e sombra do *film noir* – e vai mais além, lembrando o ambiente e a componente visual mais dramática do Expressionismo Alemão, movimento do qual fez parte Fritz Lang, o realizador deste filme.

***My Name is Julia Ross* (1945)** – relançamento em 2019 (fig.344)

O novo cartaz de *My Name is Julia Ross* (1945) de Joseph H. Lewis, foi redesenhado por Scott Saslow, que escolheu utilizar uma imagem retirada do filme, tingida com a cor azul, fazendo uma alusão ao cartaz original.

***The Blue Dahlia* (1946)** – relançamento em 2016 (fig.345)

O cartaz de *The Blue Dahlia* (1946), do realizador George Marshall, foi criado pelo mesmo artista que elaborou a nova versão do cartaz de *The Glass Key* (1942), Tonči Zonjić. Novamente, mantém elementos do cartaz original – dando destaque à *femme fatale*, Veronica Lake e ao veterano, Alan Ladd – e a ilustração está também a preto e branco, com alguns elementos e tipografia evidenciados pela cor azul.

***The Dark Mirror* (1946) + *Secret Beyond the Door* (1947) + *Force of Evil* (1948) + *The Big Combo* (1955)** – relançamento em 2018

*The Dark Mirror* (1946) de Robert Siodmak, *Secret Beyond the Door* (1947) de Fritz Lang, *Force of Evil* (1948) de Abraham Polonsky e *The Big Combo* (1955) de Joseph H. Lewis, foram relançados em conjunto e todos tiveram novos cartazes criados por Scott Saslow, com iconografia e composição de alguns elementos tipográficos semelhantes. As cores utilizadas em todos os cartazes foram o vermelho,

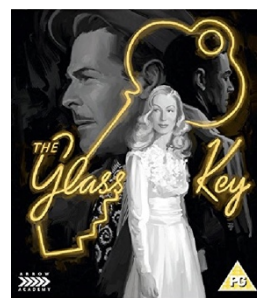


Fig. 342 – Cartaz da Arrow de *The Glass Key* (1942).



Fig. 343 – Cartaz da Arrow de *Hangmen Also Die!* (1943).



Fig. 344 – Cartaz da Arrow de *My Name is Julia Ross* (1945).



Fig. 345 – Cartaz da Arrow de *The Blue Dahlia* (1946).

preto e branco; nenhum dos cartazes contém nenhuma figura humana, pois o artista decidiu utilizar um objeto ou elemento chave em cada cartaz, que funcionassem com metáforas visuais relacionadas com cada filme – como uma tesoura (*The Dark Mirror*)(fig.346), uma porta (*Secret Beyond the Door*)(fig.347), uma luz (*The Big Combo*) e uns olhos que espreitam, escondidos nas sombras (*Force of Evil*)(fig.348).

***The Killers* (1946)** – relançamento em 2014 (fig.349)

Jay Shaw, o artista que criou a nova versão do cartaz do filme de Robert Siodmak, *The Killers* (1946), optou por um cartaz muito semelhante ao original em termos da escolha de cor e estilo de ilustração, porém, a imagem da *femme fatale* e do anti-herói do original, é substituída por uma arma que acabou de ser disparada, cujo fumo cria as silhuetas de dois rostos de perfil que se misturam com a tipografia, criando a letra i da palavra *killers*.

***So Dark the Night* (1946)** – relançamento em 2019 (fig.350)

A ilustração de Tonči Zonjić para o filme de Joseph H. Lewis, destaca um dos personagens – o detetive – que se encontra no meio duma sobreposição de imagens e caras que parecem formar um nevoeiro, tudo simbólico do que irá acontecer na narrativa. A cor dominante, tal como no cartaz original, é o verde, que tem uma conotação de perigo e inquietação.

***Tales from The Urban Jungle: Brute Force* (1947)** (fig.351)

+ ***The Naked City* (1948)** (fig.352) – relançamento em 2021

O lançamento da *Arrow Videos*, *Tales from The Urban Jungle* reúne dois filmes realizados por Jules Dassin: *Brute Force* (1947)<sup>382</sup> e *The Naked City* (1948).<sup>383</sup> Estes filmes apresentam uma cinematografia com uma estética austera e uma escrita tensa típicas do *film noir*, que continuam a ter atualmente um impacto considerável.



Fig. 346 – Cartaz da Arrow de *The Dark Mirror* (1946).



Fig. 347 – Cartaz da Arrow de *Secret Beyond the Door* (1947).



Fig. 348 – Cartaz da Arrow de *Force of Evil* (1946).

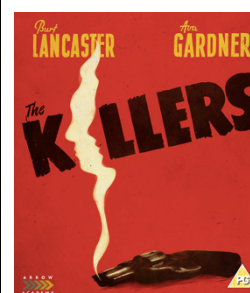


Fig. 349 – Cartaz da Arrow de *The Killers* (1946)



Fig. 350 – Cartaz da Arrow de *So Dark the Night* (1946).

<sup>382</sup> O filme *Brute Force* já tinha sido lançado anteriormente pela *Arrow Videos*, em 2014, mas sem uma nova versão do cartaz.

<sup>383</sup> *The Naked City* foi a primeira grande produção de Hollywood a ser filmada em grande parte nas ruas de Nova Iorque, utilizando mais de cem localizações reais. (Naremore, 2008).

A estética visual destes dois filmes foi inspirada no trabalho do fotógrafo Weegee (1899-1968) de cenas realistas a preto e branco do quotidiano urbano – incluindo imagens de crime, ferimentos, acidentes e morte (Cotter, 2006).

Para os novos cartazes para os filmes, criados por Sister Hyde, a linguagem visual também é semelhante aos trabalhos de Weegee (uma fotografia a preto e branco do ator principal e uma cena da cidade) com uma tipografia idêntica à dos cartazes de *film noir* clássicos.

***Too Late for Tears* (1949)** (fig.353) + ***Woman on the Run* (1950)** (fig.354) – relançamento em 2016

Os novos cartazes de *Too Late for Tears* (1949) de Byron Haskin (1899-1984) e *Woman on the Run* (1950) de Norman Foster (1903-1976) foram ambos criados por Matt Griffin, que apostou numa série de elementos clássicos dos cartazes originais do *film noir* – destaque da figura feminina que é ameaçada por uma sombra (silhueta da figura masculina) –, onde no cartaz para *Too Late for Tears*, a figura feminina tem uma arma na mão (outro elemento importante), em *Woman on the Run*, tal como o título indica, tenta fugir do perigo. A tipografia também é semelhante à utilizada nos cartazes originais.

***Dark City* (1950)** – relançamento em 2019 (fig.355)

Para esta versão do cartaz do filme de William Dieterle (1893-1972), o artista Tonči Zonjić, ao contrário do cartaz original, que destaca o par romântico do filme (o dono de um casino ilegal e a *femme fatale*), preferiu destacar apenas o protagonista, com os néons das luzes dos casinos como fundo.

***The Big Knife* (1955)** – relançamento em 2015 (fig.356)

O cartaz do filme *The Big Knife* (1955) de Robert Aldrich foi atualizado pelo artista Sean Phillips, que se aproxima mais à estética e padrões dos cartazes clássicos, do que o cartaz original.<sup>384</sup> Apresenta



Fig. 351 – Cartaz da Arrow de *Brute Force* (1947).

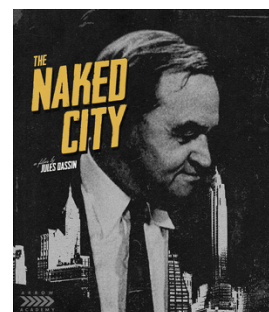


Fig. 352 – Cartaz da Arrow de *The Naked City* (1948).



Fig. 353 – Cartaz da Arrow de *Too Late for Tears* (1949)



Fig. 354 – Cartaz da Arrow de *Woman on the Run* (1950).

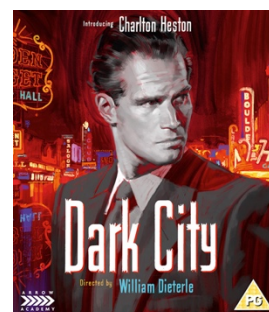


Fig. 355 – Cartaz da Arrow de *Dark City* (1950).

<sup>384</sup> O cartaz original, como se trata de um *film noir* mais tardio, afasta-se das convenções dos cartazes do início da década de 1950 e da década de 1940, com uma solução visual que apresenta uma lista do elenco cortada em pedaços, no que se pode assumir como uma grande quantidade de hipocrisia e mentiras.

dois dos protagonistas em poses tensas, de angústia e medo, numa possível situação de perigo que ocorre durante a ação do filme.

***The Killing* (1956)** – relançamento em 2015 (fig.357)

Reinhard Kleist (1970-) criou o novo cartaz para o *film noir* de Stanley Kubrick, *The Killing* (1956). O estilo de ilustração utilizada na nova versão assemelha-se ao estilo do cartaz original, e o artista escolheu representar elementos comuns do original, tal como a cena de assalto, a *femme fatale* e o protagonista com uma arma, mas com um registo cromático ligeiramente diferente.

***Nightfall* (1956)** – relançamento em 2019 (fig.358)

Neste cartaz do filme de Jacques Tourneur, a artista Jennifer Dionisio, destacou o par romântico, com uma floresta como pano de fundo, e no meio dessa floresta uma mala cheia de dinheiro e sangue espalhado na neve – quase evocando o *neo-noir* dos irmãos Coen, *Fargo* (1996) –; as cores utilizadas (vermelho e verde petróleo) remetem para o cartaz original.

***Sweet Smell of Success* (1957)** – relançamento em 2015 (fig.359)

Tal como no cartaz original, foi dado igual destaque aos protagonistas deste filme de Alexander Mackendrick (1912-1993). O artista Chris Walker, escolheu representá-los num letreiro/*billboard* em cores sépia, remetendo assim para o conteúdo do filme sobre o mundo corrupto da publicidade e da imprensa escrita.

– **Neo-noir**

***The Possessed* (1965)** – relançamento em 2019 (fig.360)

O novo cartaz para o filme de Luigi Bazzoni (1929-2012) e Franco Rossellini (1935-1992), cujo título original em italiano é *La donna del Lago*<sup>385</sup>, foi criado pelo artista Sean Phillips, que tal como no cartaz original, destacou o protagonista a fumar. No original, a mulher/*femme fatale* da história também é evidenciada, porém, na versão

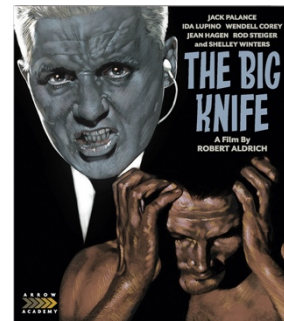


Fig. 356 – Cartaz da Arrow de *The Big Knife* (1955).



Fig. 357 – Cartaz da Arrow de *The Killing* (1956)



Fig. 358 – Cartaz da Arrow de *Nightfall* (1956).

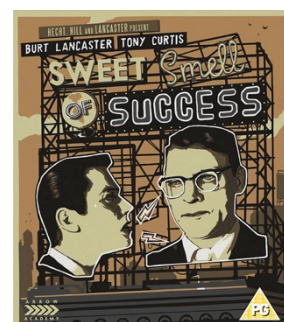


Fig. 359 – Cartaz da Arrow de *Sweet Smell of Success* (1957).

<sup>385</sup> O título também foi utilizado no *film noir* clássico *The Lady in the Lake* (1947), realizado por Robert Montgomery, uma adaptação do livro de Raymond Chandler.

recente, a imagem da mulher (que desaparece no início da história) é sobreposta no fundo, misturando-se com o lago e as montanhas e, com o fumo do cigarro, como símbolo da sua frequente presença.

***The Long Goodbye* (1973)** – relançamento em 2013 (fig.361)

Jay Shaw desenvolveu o novo cartaz para o *neo-noir* de Robert Altman, *The Long Goodbye* (1973),<sup>386</sup> criando um tipo de ilustração muito semelhante ao original, com uma técnica num estilo de aguarela. O cartaz sendo um *neo-noir*, afasta-se da estética e composição dos cartazes clássicos, embora o novo design, tal como o original contenham elementos clássicos – como uma personagem a fumar e com uma arma na mão, aludindo ao perigo e ao crime.

***Thief* (1981)** – relançamento em 2015 (fig.362)

*Thief* (1981) de Michael Mann, que teve uma nova versão do cartaz criada por artistas da *Criterion Collection*, foi também redesenhado por Maarko Phntm para a *Arrow Films*, numa ilustração com vários personagens fragmentados num diamante, aludindo à profissão do protagonista (ladrão de joias) e ao tipo de história (filme de assalto).

***To Live and Die in L.A.* (1985)** – relançamento em 2016 (fig.363)

Os Twins of Evil foram os artistas que elaboraram o novo design do cartaz do filme de William Friedkin. Tal como no cartaz original, destacaram a cor laranja, simbolizando a cidade quente de Los Angeles, repleta de crime. O cartaz original aproxima-se mais do estilo de arte dos cartazes clássicos, mas na nova versão, como ocorre em muitos cartazes contemporâneos, os artistas optaram por colocar grande parte do elenco no cartaz, sobrepostos e misturados com o fundo. Continuam a existir elementos importantes como a arma, objeto recorrente nos cartazes de *film noir* clássico.

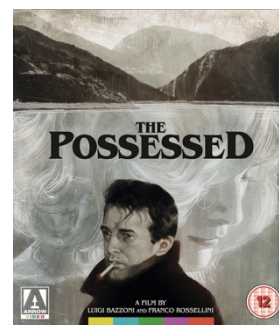


Fig. 360 – Cartaz da Arrow de *The Possessed* (1965).



Fig. 361 – Cartaz da Arrow de *The Long Goodbye* (1973).



Fig. 362 – Cartaz da Arrow de *Thief* (1981).



Fig. 363 – Cartaz da Arrow de *To Live and Die in L.A.* (1985).

<sup>386</sup> O filme é baseado no livro *The Long Goodbye* de Raymond Chandler de 1953 e segue a investigação do detetive Phillip Marlowe, personagem recorrente em vários filmes *noir* clássicos como *Murder, My Sweet* (1944), *The Big Sleep* (1946), *Lady in the Lake* (1947) e *The Brasher Doubloon* (1947).

***Stormy Monday* (1988)** – relançamento em 2017 (fig.364)

O novo cartaz para este filme de Mike Figgis (1948-) foi criado por Jacey, e faz uma homenagem e tributo aos cartazes criados para os filmes *neo-noir* da década de 1980, como *Blade Runner* (1982). Foram utilizados elementos visuais e objetos-chave dos filmes *noir*, tal como personagens com armas, a fumar, a mulher como destaque (*femme fatale*) e a utilização de sombras das persianas. Neste cartaz, também existe um grande contraste entre luz e sombras, representados com as luzes coloridas dos néons.

***Bound* (1996)** – relançamento em 2014 (fig.365)

O novo cartaz do filme *neo-noir Bound* (1996)<sup>387</sup> de Lilly (1967-) e Lana Wachowski (1965-), foi criado pelo designer Sam Smith que optou por utilizar uma fotografia dum plano aproximado das bocas das protagonistas, acentuando assim, a carga erótica associada ao enredo do filme. A imagem está a preto e branco com um alto contraste entre luz e sombra, aludindo ao estilo visual clássico dos filmes *noir*.

Para alguns relançamentos, como os filmes *Phantom Lady* (1944)<sup>388</sup>, *Black Angel* (1946)<sup>389</sup>, *Brute Force* (1947)<sup>390</sup>, *The Big Clock* (1948)<sup>391</sup>, *Thieves' Highway* (1949)<sup>392</sup>, *Rififi* (1955)<sup>393</sup> e *Interpol/ Pickup Alley* (1957)<sup>394</sup>, não foram criados novos cartazes, apresentando-se apenas uma ou duas versões dos originais.<sup>395</sup>



Fig. 364 – Cartaz da Arrow de *Stormy Monday* (1973).

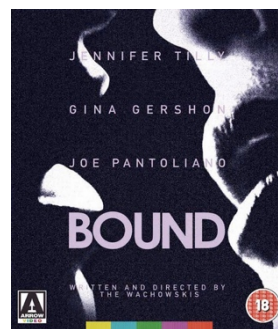


Fig. 365 – Cartaz da Arrow de *Bound* (1996).

<sup>387</sup> *Bound* foi um dos *neo-noir* que modificou algumas das convenções do *film noir* clássico, continuando a existir uma *femme fatale*, mas que em vez de seduzir um homem, seduz uma mulher para cometer um crime.

<sup>388</sup> Realizado por Robert Siodmak, o filme foi relançado pela Arrow em 2019.

<sup>389</sup> Relançado em 2020. Filme realizado por Roy William Neill.

<sup>390</sup> Filme de Jules Dassin, relançado em 2014. O filme foi relançado novamente em 2021, desta vez com um novo cartaz criado por Sister Hyde.

<sup>391</sup> Relançado em 2019. Filme realizado por John Farrow.

<sup>392</sup> Realizado por Jules Dassin, relançado em 2016.

<sup>393</sup> Filme de Jules Dassin, relançado em 2014.

<sup>394</sup> Relançamento em 2019, filme realizado por John Gilling.

<sup>395</sup> Anexo 3.

## – Mondo

A *Mondo* é uma empresa americana conhecida por lançar cartazes de edição limitada<sup>396</sup> para filmes, séries de televisão e banda desenhada, tal como bandas sonoras de filmes em vinil e releituras de lançamentos em VHS.

Fundada em 2004 como *Mondo Tees*, a empresa é uma subsidiária da cadeia *Alamo Drafthouse Cinema* em Austin (Texas) e atualmente inclui um espaço de galeria permanente, onde apresenta obras de arte originais e cartazes personalizados (League, 2017).

Os cartazes que são lançados pela *Mondo*, costumam ser adicionados ao arquivo de cartazes da Academy of Motion Picture Arts and Sciences<sup>397</sup> e também são incluídos no catálogo dos *Leilões Heritage*.<sup>398</sup>

A empresa lançou alguns novos cartazes de *film noir* e *neo-noir*, incluído os seguintes:

### *Vertigo* (1958) – relançado em 2014

O artista Laurent Durieux (1970-) criou a nova versão (fig.366) para o cartaz do filme *Vertigo* (1958) de Alfred Hitchcock. Tal como no cartaz original de Saul Bass, apresenta um fundo com linhas em espiral, sugerindo um efeito de hipnose e de vertigem. Também apresenta duas figuras – uma feminina e outra masculina – mas na nova versão em vez de apresentar um momento de confronto, o artista escolheu ter a figura masculina a fugir perto de uma torre de sino, enquanto a figura feminina observa ao longe. Noutra versão criada por Jack Durieux (1970-)(fig.367), é destacada a protagonista do filme, enquanto um corpo sobreposto parece cair pelo seu vestido.

### *Rear Window* (1954) – relançado em 2014

*Rear Window* (1954) de Alfred Hitchcock não é considerado um *film noir*, porém o novo cartaz (fig.368), criado pelo artista Laurent Durieux, tem uma forte influência dos cartazes clássicos do *film noir*.

Segundo Durieux, a escolha desta estética e cena devem-se ao seguinte:

<sup>396</sup> Os cartazes são artesanais e limitados – uma vez vendidos, as edições nunca voltam a ser reimpressas.

<sup>397</sup> Organização profissional que se dedica ao desenvolvimento das artes e ciências do cinema.

<sup>398</sup> *Heritage Auctions* é uma casa de leilões multinacional norte-americana.

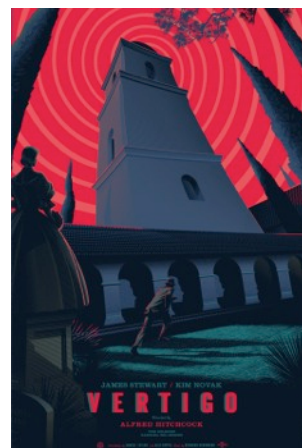


Fig. 366 – Cartaz da Mondo, reeditado em 2014, do filme *Vertigo* (1958).



Fig. 367 – Versão alternativa para o cartaz *Vertigo* (1958), também reeditada em 2014.



Fig. 368 – Cartaz da Mondo, reeditado em 2014 do filme *Rear Window* (1954)

“the most terrifying moment in Hitchcock’s *Rear Window* is when L.B. Jefferies (James Stuart) is looking through his binoculars and sees the man he has suspected to be a killer staring right back at him.”<sup>399</sup> (Sharf, 2015). O artista combina de forma inventiva uma sobreposição de imagens, criando uma imagem única, realçada pelas lentes vermelhas dos binóculos que também são os olhos malignos do assassino.

***Mulholland Drive* (2001)** – relançado em 2015

A atmosfera surreal e onírica do *neo-noir* *Mulholland Drive* (2001) de David Lynch está em destaque no cartaz *one-sheet* (fig.369), criado por Kevin Tong. A cabeça de Naomi Watts (1968-) revela uma Laura Elena Harring (1964-) interlaçada, uma metáfora visual sugestiva e eficaz para o seu relacionamento tortuoso.

***Brick* (2005)** – relançado em 2014

No novo cartaz (fig.370) do filme *Brick* (2005)<sup>400</sup>, realizado por Rian Johnson (1973-), o artista Matt Taylor, destaca o protagonista deste *neo-noir*, após um momento de confrontação, a sangrar. A pose do personagem e a posição do penso rápido no nariz fazem também uma alusão ao personagem principal do *neo-noir* *Chinatown* (1974), protagonizado por Jack Nicholson. Em sobreposição com a imagem, está um corpo caído e a sangrar.

***Ex Machina* (2014)** – relançado em 2015

O estudo de moralidade e da condição humana em *Ex Machina* (2014) de Alex Garland (1970-), utiliza portas e janelas de vidro para prender a robot Ava – considerada como uma versão de ficção científica e atualizada da *femme fatale* – na sua prisão, conceito que serviu como base para esta nova versão do cartaz (fig.371), criada pelo artista Jock (1972-). O reflexo humano de Ava no chão manifesta os temas do filme: o confronto da natureza humana com a máquina e o ato da criação.

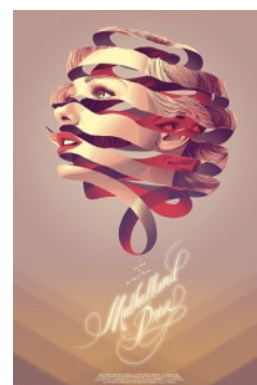


Fig. 369 – Cartaz da Mondo, reeditado em 2015, do filme *Mulholland Drive* (2001)



Fig. 370 – Cartaz da Mondo, reeditado em 2014, do filme *Brick* (2005)



Fig. 371 – Cartaz da Mondo, reeditado em 2015, do filme *Ex Machina* (2014)

<sup>399</sup> O momento mais assustador em *Rear Window* de Hitchcock é quando L.B. Jefferies (James Stuart) está a observar com os seus binóculos e vê o homem que suspeita ser um assassino a olhar de volta para si.

<sup>400</sup> O filme é considerado como um subgênero de *neo-noir* – *high school noir* ou *teen noir*, devido ao protagonista ser ainda adolescente.

## 6. Uma Reflexão Sobre o Cartaz e o Gênero Cinematográfico do *Film Noir*

---

### 6.1 – O impacto do *Film Noir* na cultura visual contemporânea

O *film noir* tem sido um dos temas mais debatidos, mais discutidos e mais problematizados nos estudos da história do cinema e dos gêneros cinematográficos. O *film noir* é um gênero que continua a suscitar um particular interesse, devido às suas ressonâncias históricas, a caracterização do gênero e a utilização do seu estilo visual e narrativo. Estes três fatores na crítica deste gênero cinematográfico continuam a informar a crítica contemporânea sobre a caracterização do *film noir* e a forma como continua a influenciar algumas das cinematografias atuais, contribuindo para o longo e infundável processo da sua formação discursiva.

Helen Hanson<sup>401</sup> (2018) analisou as discussões e debates sobre o *film noir*, o gênero e os seus contextos industriais e socioculturais, baseando-se em análises críticas contemporâneas, com a finalidade de explorar a heterogeneidade dos seus estilos e narrativas. A coincidência histórica do *film noir* com outras formas cinematográficas<sup>402</sup> e a relação deste gênero cinematográfico com os gêneros feminino e masculino, revela uma variedade considerável na sua caracterização de figuras femininas, com particular ênfase no retrato da mulher da classe trabalhadora.

Hanson sugere que a narrativa "Ur" (ou seja, uma investigação masculina de um enigma feminino fatal) do *film noir* é apenas uma vertente na gama bastante variada deste gênero. Hanson relaciona ainda este tipo de cinema com os seus contextos socioculturais, explorando as ressonâncias dessa figura da classe trabalhadora como uma representação da independência feminina na década de 1940. Esta figura oferece uma imagem ainda mais diferenciada das relações de gênero, do que a "crise de gênero" ou "conflito de gênero", que pode ser atribuída como central para o significado do *film noir*.

A percepção do papel especial do *film noir* em expressar as ansiedades culturais da sua época começaram a surgir muito cedo na sua história crítica. Em 1947, o produtor John Houseman (1902-1988) notou uma tendência do *thriller* policial "duro" em Hollywood com o filme *The Big Sleep* (realizado por Howard Hawks em 1946): "Quase parece que o povo americano, que se afastou da ansiedade e choque de guerra, estava agora com medo de enfrentar os seus problemas pessoais e as situações dolorosas da sua vida naci-

---

<sup>401</sup> Autora e editora de diversos livros sobre cinema e estudos de cinema, entre os quais *Hollywood Soundscapes: Film Sound Style, Craft and Production in the Classical Era* (2017), *Hollywood Heroines: Women in Film Noir and the Female Gothic Film* (2007) e co-editora (com Catherine O'Rawe) of *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts* (2010)(com Andrew Spicer) de *A Companion to Film Noir* (2013).

<sup>402</sup> Particularmente com o cinema gótico feminino da década de 1940.

onal.”<sup>403</sup>(Hanson, 2018). Houseman via os protagonistas Philip Marlowe (protagonizado por Humphrey Bogart) e Vivian Sternwood (protagonizada por Lauren Bacall) como uma manifestação de um desespero amoral paradigmático do clima social norte-americano naquela década.

Tal como Houseman, os críticos de cinema franceses Raymonde Borde e Étienne Chaumeton, que foram dos primeiros críticos a usar o termo "*film noir*" para descrever o thriller de crime "duro" de Hollywood, focaram-se na "ambivalência moral [...] criminalidade, [e nas] [...] contradições complexas de motivos e eventos." (Hanson, 2007:2).

Borde e Chaumeton viam a experiência dos espetadores com esses elementos como centrais para a criação do *film noir* a partir de "uma alienação específica". O clima nacional que Houseman identifica e a "alienação específica" que Borde e Chaumeton atribuem ao *film noir* são fundamentais para a relação do cinema *noir* com o seu contexto socio-cultural e essa relação tem sido um tema recorrente na crítica a este cinema, com as questões associadas às relações de género *noir* como um tema central.

Conforme Steve Neale (2000) observa, vários temas socioculturais são recorrentes na crítica que traça o perfil ideológico do *film noir*. Esses temas incluem a mobilização de mulheres e homens durante a guerra, com a subsequente rutura dos papéis de género e reajustes culturais do pós-guerra. Para Neale, a discussão crítica dos significados socioculturais deste género cinematográfico surge em paralelo com o contexto da representação do género e sexualidade: para muitos críticos, as principais marcas do *film noir* incluem “um tratamento distinto do desejo sexual e das relações sexuais, uma gama distinta de homens e tipos de personagens femininos e um repertório distinto de traços, ideais, características e formas de comportamento masculinos e femininos.” (Neale, 2000:151). Esses elementos podem estar diretamente relacionados às tendências e aos fatores sociais e culturais contemporâneos; eles ajudam não só “a definir o *film noir*, mas também a explicar a sua existência.”<sup>404</sup> (Neale, 2000:151).

Em 1947, como resposta a John Houseman, Lester Asheim contestou que o *film noir* “duro” pertencesse a um *zeitgeist* americano, interrogando ao mesmo tempo: “Quão populares são estes filmes “duros”? Quão avassaladora é a preferência popular por esse

---

<sup>403</sup> No texto original: “It almost looks as if the American people, turning from the anxiety and shock of war, were afraid to face their personal problems and the painful situations of their national life.”

<sup>404</sup> No texto original: “For many commentators, the principal hallmarks of noir include a distinctive treatment of sexual desire and sexual relationships, a distinctive array of male and female character types, and a distinctive repertoire of male and female traits, ideals, characteristics and forms of behaviour. For some these elements can be related directly to contemporary social and cultural trends and factors; they help not only to define noir, but also to account for its existence.”

tipo de entretenimento?”<sup>405</sup>(Hanson, 2018). Citando a revista especializada *Variety* e a empresa *Gallup Poll*<sup>406</sup> sobre os filmes favoritos dos cinéfilos em 1946 (o ano que marcou o pico de audiências do cinema Norte-Americano), Asheim argumenta que “pelo menos metade dos filmes listados são puro entretenimento, leve e alegre, preferencialmente com música; no entanto, nenhuma afirmação é feita de que a América do pós-guerra é um refúgio de romance alegre e das alegrias da juventude.”<sup>407</sup> (Asheim, 1947:415). Asheim questiona assim a representatividade do filme "duro", sublinhando uma difusão mais ampla dos gêneros populares da época.

### 6.1.1 – O fascínio pelo *Film Noir*

Por um quarto de século, um dos poucos fatores que uniu os críticos na observação do *film noir* foi a insistência de que o *film noir* é fascinante.<sup>408</sup>

No ensaio de Michael Walker "The Big Sleep: Howard Hawks and Film Noir", sobre o filme *The Big Sleep*, de 1946, o autor afirma que este foi um "filme de Hollywood", considerado pela crítica "como se fosse um mistério não resolvido, uma fonte aparentemente inesgotável de fascínio"<sup>409</sup> (Walker, 1988:29). Walker refere que "Hawks estava fascinado" pelo romance de Raymond Chandler, e caracterizou o mundo do filme "como um fascínio", concluindo que, motivado pelo desejo reprimido, Marlowe "fica fascinado" pela casa de Geiger, "voltando obsessivamente para explorar mais." (Walker, 1988:29). Mas o termo "fascínio" é recorrente, sem definição psicanalítica ou profundidade histórica, e Walker não aborda diretamente o significado do fascínio deste cinema para a audiência de Hollywood em 1946, nem o distingue do seu significado para a crítica contemporânea. Numa afirmação final, o autor refere que "o seu ensaio foi uma tentativa de mostrar o que há de tão fascinante em *The Big Sleep*." (Walker, 1988:29).

O ensaio de Walker também é revelador porque volta ao mesmo "mistério" crítico sobre o fascínio que Annette Kuhn sublinhou num artigo sobre o mesmo filme (Kuhn: 1995). Se a primeira grande fase da crítica do *film noir* é repetitiva no que diz respeito ao fascínio, é possível reconhecer atualmente o surgimento de uma segunda fase crítica. Enquanto a primeira permaneceu presa a questões sobre a sua definição, esta segunda fase

<sup>405</sup> No texto original: "How popular is the tough movie? How overwhelming is the popular preference for this kind of entertainment?"

<sup>406</sup> A *Gallup Poll* é uma empresa dos Estados Unidos da América de pesquisa de opinião e estatísticas, fundada em 1930 por George Gallup.

<sup>407</sup> No texto original: "at least half the films listed are pure entertainment, light and gay, preferably with music; yet no claim is made that postwar America is a lighthearted, song-in-its-heart haven of romance and the joys of youth."

<sup>408</sup> No entanto, essa insistência permaneceu totalmente paradoxal pois, embora a história crítica do *noir* tenha começado no mesmo momento em que a fascinação cinematográfica se tornou central para a teoria psicanalítica do cinema – meados da década de 1970 – quando o *film noir* foi apelidado de "fascinante", o termo em si passou sem definição mais teórica do que no seu comum, uso diário. Da mesma forma, não houve nenhum esforço no campo do *film noir* de repensar essa qualidade de fascínio, seja ao ampliar o seu leque de referências culturais e filosóficas, seja dando-lhe especificidade histórica. Como resultado, o fascínio do *film noir* foi massivamente superexposto e quase completamente esquecido, como se estivesse representando a própria cegueira no âmago da visão que define o seu efeito (Walker, 1988).

<sup>409</sup> No texto original: "as if to an unsolved mystery, a seemingly inexhaustible source of fascination."

parte de uma admissão de que o campo é um "conceptual black hole" (Harris, 2003:3-5) e de um acordo para identificar o *film noir* como uma fantasia crítica e cultural. Esta fase, portanto, dá a próxima volta introspectiva lógica: preocupação reflexiva com o próprio significado da identidade projetada do *film noir* e apelo duradouro, ou noutras palavras, o seu poder de fascinar. O que pode ser explicado, como afirma Elizabeth Cowie (1993), "é o fascínio contínuo por essa fantasia, muito depois do período histórico que supostamente a justifica."<sup>410</sup> (Cowie, 1993:121).

### 6.1.2 – A *Femme Fatale*

O *film noir*, sendo um género que aparenta estar voltado para um ponto de vista masculino – e por vezes machista –, pode ser afinal, um género e movimento cinematográfico feminista. Segundo Mulvey, "tradicionalmente, a mulher que é exibida [em filmes] tem uma função a dois níveis: como objeto erótico para os personagens dentro da história (do ecrã), e como objeto erótico para o espetador que observa dentro da sala, com uma tensão variável do seu olhar para o ecrã."<sup>411</sup> (Mulvey, 1999:838).

A "nova" representação da mulher no cinema, a libertação sexual (embora de forma limitada – devido às restrições do Código Hays), é representada pelo discurso, sedução e manipulação por parte das personagens femininas. O *film noir* permitiu desenvolver e dar uma nova importância ao papel da mulher: ela deixa de ser apenas um "acessório" ou peão para o protagonista/figura masculina. A figura feminina – em particular a *femme fatale*<sup>412</sup> – estava agora em igualdade com a figura masculina.

É importante referir que anteriormente ao Código de Produção (*Hays Code*), durante a década de 1920 e 1930, existiram filmes (popularmente conhecidos como "pre-code pictures"<sup>413</sup>) em que a representação da mulher era mais livre e sem restrições – em relação ao guarda-roupa, onde a figura feminina podia aparecer em *lingerie* e (ainda que fosse raro), despida; a sexualidade e libertação sexual da mulher também não era um tema tabu ou motivo de grande censura. Na época pré-código, todos estes aspetos eram representados com mais liberdade, porém, após o Código ter sido implementado, as mulheres acabaram por ser "silenciadas" – com a exceção mais notória da personagem da *femme fatale*.

---

<sup>410</sup> "What must be explained is the continuing fascination with this fantasy long after the historical period that is supposed to justify it."

<sup>411</sup> "Traditionally, the woman displayed [in narrative films] has functioned on two levels: as erotic object for the characters within the screen story, and as erotic object for the spectator within the auditorium, with a shifting tension between the looks on either side of the screen."

<sup>412</sup> As *femmes fatales* eram frequentemente representadas com armas ou cigarros na mão (símbolos fálicos), simbolizando o domínio sobre o sexo masculino.

<sup>413</sup> Algumas das características dos filmes pré-código foram a crítica social, ideais progressistas, crítica aos sistemas religiosos e empoderamento feminino (Heckmann, 2020).

Embora mantivesse algumas as suas características “cliché”, a *femme fatale* era mais do que uma figura manipuladora ou sedutora. Era uma personagem complexa, uma representação rara das mulheres no cinema desta época, que eram normalmente unilaterais – deixando as representações mais interessantes e multifacetadas para as figuras masculinas. A *femme fatale* também podia muitas vezes ser a vítima, a “donzela em apuros”, mas também ser ela a salvadora e heroína. Numa só narrativa, ela podia ser um enigma (difícil de decifrar), podia dominar o “herói”<sup>414</sup>, ser a vilã; estar numa situação em que precisasse de ser salva, mas porém, de seguida, podia ser ela a acudir o protagonista. Podia ainda estar sedenta por dinheiro e criar ou auxiliar na realização de esquemas arditos e depois arrepende-se (ou não) e voltar a manipular o protagonista/herói. A própria *femme fatale* era um labirinto de caracterizações e uma representação rica e inovadora da mulher.

Os trabalhos feministas sobre o *film noir* e o género, como os de Christine Gledhill (1943-) e Janey Place (1946), tipificam esta tendência. Gledhill argumenta que o *film noir* apresenta “certas inflexões altamente formalizadas de enredo, personagem e estilo visual”, que “oferecem um mundo de ação definido em termos masculinos; os locais, as situações, a iconografia, a violência, são convenções que conotam a esfera masculina.” (Gledhill, 1998:28). Gledhill refere ainda que as mulheres neste mundo tendem a dividir-se em duas categorias: as que trabalham na margem do submundo e são definidas pelo ambiente criminoso e masculino do *thriller* – frequentadoras de bar, cantoras de bares, amantes de luxo, *femmes fatales* implacáveis (que se casam e matam homens ricos pelo seu dinheiro); e por outro lado, as mulheres que existem nas margens externas deste mundo, como as esposas, namoradas sofredoras, noivas vítimas de crimes masculinos, às vezes objetos da proteção do “herói”, e muitas vezes pontos vulneráveis na sua masculinidade. O principal crime de que a mulher “libertada” é culpada é pelo facto de se recusar a ser definida, e essa recusa pode ser perversamente vista como um ataque à própria existência dos homens. O *film noir* dificilmente pode ser considerado como um tipo de cinema ‘progressista’, mas é um dos poucos géneros cinematográficos (e um dos poucos períodos da história do cinema – em particular na década de 1940 e 1950) em que as mulheres eram ativas e não símbolos passivos ou submissos, eram inteligentes e poderosas, embora destrutivas, e “originam poder, não fraqueza, da sua sexualidade.” (Place, 1998:47). A caracterização feminina no *thriller* de crime *noir* durante os anos 1940 era muito diversa, e essas personagens assumiam papéis e atuavam de uma forma que não era ape-

---

<sup>414</sup> No caso dos filmes *noir*, o protagonista anti-herói.

nas redutível à sua sexualidade. A falta de interesse crítico em relação a estes personagens na década de 1940 deveu-se ao facto de que a *femme fatale* lançou uma sombra imaginativa ao longo deste período, ocultando e obscurecendo papéis femininos que não se enquadravam na polaridade "vício" ou "virtude" da sexualidade.<sup>415</sup> O que é parcialmente atribuído à identidade do *film noir* como uma categoria construída discursivamente dentro dos debates de género, levando à “consequente incerteza sobre os contornos dos grandes cânones do *film noir*” (Neale, 2000:150), e à maneira como a *femme fatale* se posicionou como paradigma das mudanças socioculturais do papel das mulheres na Segunda Guerra Mundial e no pós-guerra.

Outras perspetivas contemporâneas mostram que a *femme fatale* do *film noir* foi apenas uma manifestação de uma caracterização feminina mais ‘forte’ durante a década de 1940. Em outubro de 1946, o editorial da revista *Picturegoer* comentava que as “mulheres impiedosas” existiam numa variedade de géneros cinematográficos, incluindo filmes de fantasia, épicos, *westerns* e “woman’s pictures”.<sup>416</sup>

Steve Neale refere ainda uma série de rótulos para a caracterização feminina “mais forte” na década de 1940 e dá exemplos de feminilidade “sólida” em “filmes psicológicos de mulheres”, como *The Dark Mirror* (Robert Siodmak, 1946), comédias e *westerns*, como *Ball of Fire* (Howard Hawks, 1941) e *The Ox-Bow Incident* (William Wellman, 1943), ou ainda, *thrillers* góticos, como *Ivy* (Sam Wood, 1947), concluindo que “as *femmes fatales* não se restringiam de forma alguma ao *film noir*” (Neale, 2000:163).

Após o *film noir* clássico, em particular durante as décadas de 1960 e 1970, a personagem da *femme fatale* pareceu entrar em decadência, porém, a partir da segunda metade da década de 1980, estas personagens voltam à sua intensidade clássica – dedicadas a atuar para o olhar masculino – “*male gaze*”<sup>417</sup> – e profundamente enraizadas num sistema hierárquico de valores. Enquanto o ímpeto da contracultura por detrás de filmes como *Klute* (1971) e *Chinatown* (1974) desconfia da riqueza e do poder patriarcal e, portanto, prejudica a procura do sucesso patriarcal da *femme fatale*, os filmes *noir* neo-

---

<sup>415</sup> O trabalho de Janey Place (1998) sobre os tipos de personagens femininas no *film noir* também evoca uma divisão em “os dois polos dos arquétipos femininos”, o que se pode entender como uma polaridade entre “a senhora morena [...] e a sua irmã (ou alter ego), a virgem [...], o redentor” (Place, 1998:47), em que a sexualidade é o terreno do engenho feminino como da ameaça feminina: “o *film noir* é uma fantasia masculina, como a maior parte da nossa arte.” (Hanson, 2018) A mulher nestes filmes é definida pela sua sexualidade: “the dark lady has access to it and the virgin does not [...] women are defined in relation to men, and the centrality of sexuality in this definition is a key to understanding the position of women in our culture” (Place, 1998:47).

Estas abordagens são baseadas numa definição do *film noir* associado ao género masculino, contemplando uma esfera masculina de ação e controlo, onde o género feminino é expresso em termos de um desejo transgressivo. Embora a figura da *femme fatale* tenha sido importante no início de debates feministas sobre a política da representação de Hollywood e interpretação na crítica feminista, a história das mulheres do *film noir* não é redutível a esta polaridade do “vício-virtude”.

<sup>416</sup> Filmes dirigidos para um público feminino, onde por norma a mulher é a personagem principal da narrativa.

<sup>417</sup> Na teoria feminista, o olhar masculino ou o “*male gaze*” é o ato de representar as mulheres e o mundo, nas artes visuais e na literatura, a partir de uma perspetiva masculina heterossexual que apresenta e representa as mulheres como objetos sexuais para o prazer do espetador masculino. Nas apresentações visuais e estéticas do cinema narrativo, o olhar masculino tem três perspetivas: 1) do homem por trás da câmara; 2) dos personagens masculinos dentro das representações cinematográficas do filme; e 3) o do espetador que vê a imagem (Walters, 1995: 57).

conservadores<sup>418</sup> reinvestem no desejo desse estilo de vida. No entanto, a *femme fatale* neoconservadora de tempos mais recentes, continua a interagir com a consciência da crítica sobre a identidade (pela sua independência ou pelo seu valor e papel como elemento na sociedade), bem como com a política de gênero contemporânea. Filmes como *Body Heat* (1981), *Fatal Attraction* (1987), *Basic Instinct* (1992), *Disclosure* (1994) ou o mais recente *Gone Girl* (2014), exploram questões problemáticas (como o assédio, exploração sexual e violação) com o objetivo de ilustrar o seu uso como um cenário, uma implantação conspiratória da condição de vítima como um jogo de poder. Essas narrativas implicam que, para o bem ou para o mal, o poder feminino surge a partir de atalhos institucionais inconscientemente construídos numa cultura opressora: reivindicar a vitimização (e objetificação extrema) e exigir restituição.

### 6.1.3 – O “anti-sonho” americano do *Film Noir*

A expressão *film noir* foi utilizada pela primeira vez durante os anos do pós-guerra para descrever um determinado conjunto de filmes de Hollywood *saturados com uma escuridão* que não tinha sido vista anteriormente. A maioria dos filmes daquele período tinham como objetivo animar a visão sombria dos tempos difíceis, porém, o *film noir* adotou uma abordagem oposta e mostrava uma visão ainda mais dura da sociedade.

Numa época em que o cinema era utilizado como escapismo (fenômeno que atualmente ainda se verifica com algumas cinematografias), devido à Grande Depressão (1929-1939), às Grandes Guerras Mundiais (I.GM [1914-1918], II.GM [1939-1945]), e toda a paranoia e mau estar geral provocados pelo pós-guerra e pela Guerra Fria [1947-1991], o *film noir* surge como um gênero cinematográfico único que captou a essência e os sentimentos de angústia sentidos durante este período. Ao contrário dos filmes de propaganda de guerra (que se tornaram cada vez mais raros), das comédias e musicais (filmes considerados como puro escapismo), o *film noir* pode considerar-se como uma contracorrente dentro de todo o cinema das décadas de 1940 e 1950. O *film noir* opunha-se ao "bem-estar" de algumas cinematografias, oferecia uma visão dura e "realista" do mundo (por vezes de forma simplificada ou com personagens-metáfora [o detetive/anti-herói, a representar a humanidade; a *femme fatale*, as tentações; os policiais corruptos ou mafiosos que tentam incriminar o anti-herói, simbolizavam a crueldade do mundo; toda a paranoia, moralidade e ética ambígua ou destruída, os efeitos da guerra e

---

<sup>418</sup>O neoconservadorismo é uma corrente da filosofia política que surgiu nos EUA a partir da rejeição do liberalismo social, pacifismo, relativismo moral, democracia social e da contracultura dos anos 1960 (Hartman, 2015).

pós-guerra]). Desse modo, o *film noir* era um género de cinema muito lúcido sobre aquilo que estava a ocorrer no mundo, que criticava o conceito do sonho americano.<sup>419</sup> Por outro lado – e embora o critique –, a figura da *femme fatale* do *film noir* faz parte do ideal do “sonho americano” de autorrealização. O facto de não ter controlo dos seus meios de subsistência, ter a identidade associada a um marido (muitas vezes não amado), depender de um homem pouco inteligente (e ainda menos determinado), incitou essa personagem feminina à ação. E mesmo assim, quando a subsequente *femme fatale* pós-clássica tem um estatuto independente, as relações herdadas pelo género continuam a envenenar a relação de casal do *film noir*. A dialética entre a *femme fatale* e o seu parceiro repete indefinidamente a luta pelo poder entre o homem e a mulher.<sup>420</sup> Esta luta exige que o outro transforme a sua objetividade em subjetividade, mesmo que tal demanda esgote a sua própria autonomia.<sup>421</sup> (Dennon, 2017:86).

## 6.2 – A influência dos cartazes do *Film Noir* na cultura visual contemporânea.

É impossível separar os cartazes criados para o *film noir* do estilo cinematográfico, pois ambos estão intrinsecamente ligados. Todas as áreas e meios artísticos que representam ou estiveram sob a influência do *film noir*, acabaram por ter também influência nos cartazes criados para esses filmes – os padrões, clichês e imagens-tipo (como o uso de determinados personagens, composição e cor) utilizados nos cartazes. Fora dos meios cuja influência é a mais direta e óbvia (o cinema e o design de cartazes), o *film noir* inspirou também artistas doutras áreas, em particular na banda desenhada e na publicidade.

### 6.2.1 – Banda Desenhada – *Blacksad*

*Blacksad* é uma série de banda desenhada *noir* criada pelos autores Juan Díaz Canales (1972-) e Juanjo Guarnido (1967-), criada em 2000.<sup>422</sup> As histórias decorrem no final dos anos 1950 nos Estados Unidos da América, são representadas num estilo semelhante ao *film noir* e acompanham as investigações do detetive privado, John Blacksad (fig. 372).

Todos os personagens são animais antropomórficos, cujas espécies refletem a sua personalidade, tipo de personagem e o seu papel na história. Os estereótipos animais são frequen-

<sup>419</sup> O sonho americano é um *ethos* nacional dos Estados Unidos da América, um conjunto de ideais (em relação à democracia, direitos, liberdade, oportunidade e igualdade) em que a liberdade inclui a oportunidade de prosperidade e sucesso, bem como uma mobilidade social ascendente para a família e os filhos, alcançada por meio de muito trabalho numa sociedade com poucas barreiras. Na definição do sonho americano por James Truslow Adams em 1931, “a vida deveria ser melhor, mais rica e mais plena para todos, com oportunidades para cada um de acordo com sua capacidade ou realização”, independentemente da classe social ou das circunstâncias de nascimento, ou seja, qualquer pessoa poderia singrar e realizar os seus sonhos nos EUA.

<sup>420</sup> Ou tal como refere Dennon, “the master and his slave.” (Dennon, 2017:86)

<sup>421</sup> Como a objetividade moderna requer a autenticação externa de um sujeito observador, esta assume a subjugação final, a dependência, que antes atormentava o próprio sujeito (Dennon, 2017:86).

<sup>422</sup> Até à data, foram publicados cinco álbuns: *Somewhere Within the Shadows* (2000); *Arctic Nation* (2005); *Red Soul* (2005); *A Silent Hell* (2010) e *Amarillo* (2013).

temente usados, e por exemplo, quase todos os policiais são canídeos (como os pastores alemães, cães de caça e raposas), enquanto as personagens do submundo são frequentemente répteis ou anfíbios. As personagens femininas costumam ter uma aparência mais humana do que as masculinas.

A banda desenhada tem uma perspetiva “suja” e realista e aproxima-se de um estilo cinematográfico mais sombrio, através de linhas bastante claras e realistas e com uma “narrativa de recorte clássico, obediente transposição para papel dos cânones do filme negro (...) no dinamismo da trama e na cuidada composição de personagens e décors, burilada em sintonia com os mais contundentes estereótipos do policial *hard boiled*.” (Loisel, 2002:5). Os desenhos detalhados em aguarela, incluindo cidades e lugares da vida real, também contribuem para a sensação realista da série, apesar do facto dos personagens serem animais.

Numa entrevista feita por Vincent Lamassonne aos autores de *Blacksad*, Juan Díaz Canales e Juanjo Guarnido, é evidente a influência do *film noir* no seu trabalho, conforme se pode verificar neste excerto dessa entrevista aos autores<sup>423</sup>:

“Ao ler *Blacksad*, a impressão de estar a ver um filme – e mais precisamente um filme negro (*film noir*) – está sistematicamente presente (designadamente através da narração, da planificação da prancha, da cor e dos temas abordados). Essa referência ao cinema negro foi deliberada? (Guarnido & Diáz, 2006:6).

**JG:** Sem dúvida. Aliás, a influência do cinema está presente em *Blacksad* a diversos níveis, e é tanto estética como de recolha de clichés, de referências.

**JDC:** Seja como for, hoje em dia é de todo impossível abordar o “romance negro” tentando mantê-lo impermeável à influência do cinema. É necessário ter em conta que este género surgiu, quase simultaneamente, na literatura, no cinema e nos *comics*.” (Guarnido & Diáz, 2006:6).

A banda desenhada, devido ao seu grande sucesso, foi adaptada em 2019 para o videojogo *Blacksad: Under the Skin*, desenvolvido pela empresa espanhola Pendulo Studios e publicado pela Microïds. O jogador acompanha John Blacksad (o detetive e protagonista das histórias), enquanto investiga a morte suspeita de um proprietário de um clube de boxe – mais uma vez, uma narrativa típica do *film noir*.



Fig. 372 – Capa de *Blacksad*.

<sup>423</sup> Vide Anexo 4.

## – *Criminal*

*Criminal* (figs. 373 e 374) é uma banda desenhada de crime criada por Ed Brubaker (1966-)<sup>424</sup> e Sean Phillips (1965-), originalmente publicada em 2006 pela marca *Icon* da Marvel Comics, e mais tarde pela Image Comics – e que continua a ser uma série em Desenvolvimento<sup>425</sup>. Esta banda desenhada é uma meditação sobre os clichés do género do crime e do *film noir*, tentando permanecer realista e credível.

Os arcos narrativos<sup>426</sup> da história são independentes e focam-se em personagens centrais diferentes, que têm em comum o mesmo mundo – a mesma cidade fictícia, *Center City*, – e o facto de compartilharem o mesmo bar, o *Undertow Bar*. São “histórias diferentes, e que ao mesmo tempo partilham uma familiaridade e semelhança, histórias independentes mas onde apesar de tudo reaparecem personagens, locais, momentos desta cidade negra e criminosa.” (Brubaker & Phillips, 2019:6-7). Apesar dos diferentes personagens e diferentes narrativas, a série *Criminal* tenta sempre em todas as histórias refletir o carácter niilista e duro do mundo criado por Ed Brubaker e Sean Phillips.

Com a banda desenhada *Criminal*, os autores transformaram-se num sinónimo da história policial *noir* em banda desenhada, e tornaram-se na própria definição do género. Brubaker (2019:6-7) referiu que a série é “uma exploração do carácter de personagens que fizeram más escolhas e coisas terríveis, misturada com explosões de violência e crime aleatórias.” Este lado do acaso e do destino fatalista, que é uma constante em *Criminal*, aproxima ainda mais a banda desenhada ao *film noir*.



Fig. 373 – Capa de *Criminal*.



Fig. 374 – Vinheta de *Criminal*.

<sup>424</sup> Ed Brubaker afirmou-se na banda desenhada com obras policiais, mesmo que pertencessem a outros géneros (alguns dos quais ajudaram mesmo a reformular a maneira como se contavam histórias de super-heróis, por exemplo), como *Gotham Central* (produzida entre 2003 e 2006, coescrita com Greg Rucka [1969-]), uma narrativa sobre os agentes, detetives, criminosos, informadores e toda a cidade “normal” e da esquadra que vivem na sombra do Batman e de outros super-heróis. A sua série seguinte foi *Sleeper* (2003-2005), que era também um verdadeiro *film noir*, um *pulp* moderno que evoluía num universo de super-heróis: a história de um agente secreto que é inserido numa organização supercriminosa (Brubaker & Phillips, 2019:6-7).

<sup>425</sup> Para além dos números individuais, lançados mensalmente, já foram lançados nove álbuns (conjuntos das histórias individuais) de *Criminal*: *Coward* (2007); *Lawless* (2007); *The Dead and The Dying* (2008); *Bad Night* (2009); *The Sinners* (2010); *The Last of the Innocent* (2011); *Wrong Time, Wrong Place* (2016); *My Heroes Have Always Been Junkies* (2018) e *Bad Weekend* (2019)

<sup>426</sup> O arco narrativo é uma narrativa contada de forma continuada através de episódios, não necessariamente de forma linear.

### – *Fatale*

*Fatale* (fig. 375) foi uma banda desenhada criada por Ed Brubaker e Sean Phillips que mistura características do *film noir* com o sobrenatural. Foi publicada pela Image Comics entre janeiro de 2012 e julho de 2014, inicialmente anunciada como uma série limitada de 12 edições, tendo sido depois estendida para 24 edições (Ching, 2014).

*Fatale* narra a vida de Josephine (ou Jo), uma *femme fatale* arquetípica que é aparentemente imortal, pois conseguiu sobreviver entre a década de 1930 e a década de 1990 sem envelhecer. *Esta femme fatale* tem ainda uma capacidade sobrenatural de hipnotizar os homens de modo a ficarem intensamente apaixonados por ela.

Ao longo das décadas, Jo luta para compreender e controlar os seus poderes enquanto é perseguida por uma seita violenta, um culto que adora deuses cósmicos remanescentes dos horrores *Lovecraftianos*<sup>427</sup>, que estão ligados a Jo.

Durante as suas viagens, Jo encontra muitos homens que ficam fascinados por ela, muitos deles tornando-se até fanáticos nessa adoração da personagem. Esses homens envolvem-se nas aventuras de Jo, como guardiões, colaboradores e amantes – sendo que um dos temas da série são as consequências que os homens terão por se terem relacionado com a protagonista.

A narrativa é composta por *flashbacks*, em diferentes períodos de tempo e pontos de vista, alternando entre Jo e os homens fascinados por ela. A maior parte da ação do primeiro arco ou período da história decorre na década de 1950, o segundo nos anos 1970, o terceiro durante a década 1930 e o período da Segunda Guerra Mundial, e por fim, o quarto arco narrativo na década de 1990.

### – *Fade Out*

*The Fade Out* (figs. 376 e 377), foi a mais recente colaboração de banda desenhada policial da dupla do escritor Ed Brubaker e do ilus-

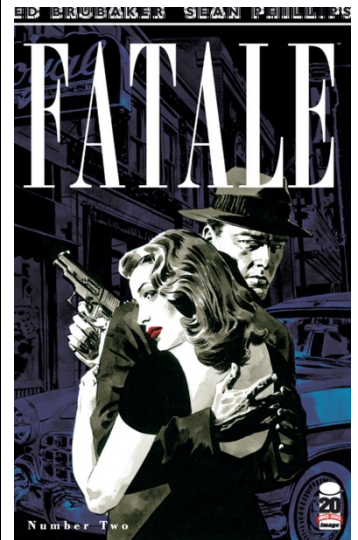


Fig. 375 – Capa de *Fatale*.



Fig. 376 – Capa de *Fade Out*.



Fig. 377 – Vinheta de *The Fade Out* desenhado por Sean Phillips e colorido por Elizabeth Breitweiser, mostra a influência do *film noir* – em termos estilísticos e pela utilização das manchas de cor e sombras, que criam um alto contraste.

<sup>427</sup> Baseados nas obras do escritor de terror americano H. P. Lovecraft (1890-1937). O termo foi cunhado por August Derleth (1909-1971), um correspondente contemporâneo e protegido de Lovecraft, para identificar os cenários, personagens e tradição criados por Lovecraft e os seus sucessores literários.

trador Sean Phillips (com a colaboração da colorista<sup>428</sup> Elizabeth Breitweiser e da assistente de pesquisa Amy Condit) (Harper, 2016). Foram publicadas doze edições pela Image Comics entre agosto de 2014 e janeiro de 2016.

A história, parcialmente inspirada na vida do tio de Brubaker<sup>429</sup>, decorre no ano de 1948<sup>430</sup> e acompanha as aventuras do protagonista, Charlie Parish, um argumentista de Hollywood que sofre de transtorno de stresse pós-traumático e do seu melhor amigo Gil, que se encontra na lista negra de Hollywood. Quando Charlie acorda de um *blackout*<sup>431</sup> no mesmo quarto que uma estrela assassinada, o par decide procurar o verdadeiro assassino e fazer justiça pelas próprias mãos. Porém, à medida que Charlie e Gil descobrem mais sobre o passado conturbado do morto, irão confrontar-se com as poderosas elites de Hollywood que não querem perturbar o seu *status quo*.

### – *Sin City*

*Sin City* (fig.378) foi uma série de banda desenhada *neo-noir* criada por Frank Miller (1957-).<sup>432</sup> A primeira história apareceu numa edição comemorativa da editora Dark Horse, em *Dark Horse Presents Fifth Anniversary Special* (em abril de 1991). A banda desenhada continuou em *Dark Horse Presents #51–62* de maio de 1991 a junho de 1992, sob o título de *Sin City*, dividida em treze partes.

As histórias que se entrelaçam, com personagens recorrentes, decorrem na cidade de Basin City – uma cidade fictícia no oeste dos Estados Unidos, apelidada de Cidade do Pecado (*Sin City*).

A banda desenhada foi adaptada para o cinema com o filme *Sin City* em 2005, e *Sin City: A Dame To Kill For*, em 2014, ambos co-realizados por Robert Rodriguez (1968-) e Frank Miller.

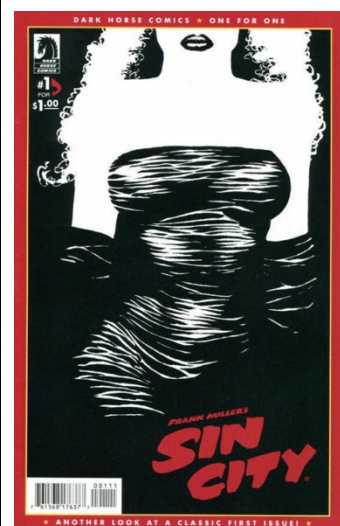


Fig. 378 – Capa de *Sin City*.



Fig. 379 – Vinheta de *Sin City*.

<sup>428</sup> Artista que se notabiliza no emprego e combinação das cores. Na banda desenhada, o colorista é responsável por adicionar cor à arte do desenho a preto e branco.

<sup>429</sup> O tio de Ed Brubaker, John Paxton (1911-1985), foi um notável argumentista de Hollywood nas décadas de 1930 e 1940, conhecido pelo seu trabalho em *Murder, My Sweet* (1944), *Crossfire* (1947), *The Wild One* (1953) e *On the Beach* (1959). (Sava, 2014). Na mesma época, a sua esposa, Sarah Jane Paxton (1913-2011), trabalhou como relações públicas para a 20th Century Fox (Truitt, 2014). O casal contava frequentemente histórias sobre as suas experiências a Brubaker, levando o autor a desenvolver um fascínio com a época e o ambiente. Brubaker sentiu-se atraído e intrigado em particular, pelas falsas personas que sentia que todos deveriam apresentar para ter sucesso (Kim, 2015).

<sup>430</sup> O ano em que vários profissionais do cinema foram proibidos de trabalhar por supostas simpatias comunistas.

<sup>431</sup> Perda temporária de consciência.

<sup>432</sup> Segundo Miller, numa entrevista de 2016, o que inspirou o autor a criar *Sin City* foi o seguinte: "I've been a fanatic for a long time for old crime movies and old crime novels. But it started with the movies. And the old Cagney movies. Bogart and all that. I loved just how the morals of the stories are. They're all about right and wrong. But in *Sin City* in particular I wanted them all to happen to in a world where virtuous behavior was rare, which greatly resembled the world I lived in. It's kinda like the old *Rolling Stones* song, where every cop's a criminal, and all the sinners are saints, where the lowlifes would often be heroic, and the most stridently beautiful and sweet women would be prostitutes. I wanted it to be a world out of balance, where virtue is defined by individuals in difficult situations, not by an overwhelming sense of goodness that was somehow governed by this godlike Comics Code." (Kubert School, 2016).

É possível notar a forte influência do *film noir* na expressão gráfica desta banda desenhada, em particular no uso extremo das sombras e altos contrastes (fig.379)(Clayton, 2014). O preto e branco são normalmente as únicas cores, com exceção do vermelho, amarelo, azul e rosa, cujo uso limitado é utilizado para chamar a atenção para personagens específicos (Sims, 2011). O estilo de escrita também se baseia fortemente na ficção *pulp* policial de detetives e crime (Suderman, 2016).

#### – *Her!*

*Her!* (figs. 380 e 381) é uma série de banda desenhada “feminista *noir*”, criada pelo artista escocês David Taylor (1964-) em 2020.

Segundo o autor a banda desenhada é “uma das primeiras aventuras da *femme fatale* feminista” (Taylor, 2020), onde uma misteriosa *femme fatale* corrige os erros dos “monstros machistas” do seu mundo.

*Her!* em termos estilísticos e visuais teve uma forte influência do *film noir* clássico e a narrativa também se aproxima dessa referência, acompanhando a história de um detetive privado, Paul, que é contratado para seguir uma mulher. Com o passar do tempo, o detetive começa a sentir-se isolado, paranoico e solitário, obcecado por ela (Her) e dividido entre o dever e o desejo.

A banda desenhada teve uma sequência com *Her Prosperity*, lançada também em 2020. A narrativa decorre no espaço temporal de vinte e quatro horas, onde a protagonista (Her), precisará de descobrir a verdade e lidar com as consequências inevitáveis e violentas sofridas pelas mulheres através dos homens poderosos que as vitimam.

#### – *Marvel Noir*

*Marvel Noir* foi uma série de continuidade e realidade alternativa, produzida pela Marvel Comics durante 2008 e 2010, que combinava elementos de *film noir* e *pulp fiction* com o Universo Marvel. Na premissa central desta banda desenhada, os superpoderes dos heróis foram substituídos por uma caracterização associada ao universo do *film noir*.



Fig. 380 – Vinheta de *Her!*



Fig. 381 – Prancheta de *Her!*  
– utilização de altos contrastes entre luz e sombra/ branco e preto.

A ideia da *Marvel Noir* surgiu quando Fabrice Sapolsky (1970-), editor da revista francesa *Comic Box*, apresentou ao autor David Hine (1956-) em 2006, a ideia de uma versão *pulp* do *Spiderman*, que decorria na década de 1930. Em 2008, a editora Marvel apresentou oficialmente a série *Marvel Noir*, com quatro minisséries, a primeira das quais *Spiderman Noir* (fig.382) e *X-Men Noir* (fig.383), seguidas mais tarde por *Daredevil Noir* e *Wolverine Noir* (George, 2008).

Foram lançadas posteriormente mais seis séries, com *Luke Cage Noir* (fig.384) e *Punisher Noir* em agosto de 2009, a sequência da banda desenhada *Spider-Man Noir: Eyes Without a Face* e *X-Men Noir: Mark of Cain* em dezembro de 2009, *Iron Man Noir* em abril de 2010 e *Fantastic Four: Grimm Noir* (fig.385) em fevereiro de 2020. Para além de séries completas, foi ainda criado o *one-shot*<sup>433</sup> de *Weapon X Noir*, publicado em março de 2010.

#### – *Blade Runner 2019*

A série de banda desenhada de doze edições, *Blade Runner 2019* (fig. 386) foi escrita e criada por Michael Green<sup>434</sup>, Mike Johnson<sup>435</sup> e Andres Guinaldo.<sup>436</sup> A editora Titan Comics lançou a primeira edição em 17 de julho de 2019, e a edição final em 18 de novembro de 2020 (Braly, 2019). A banda desenhada teve uma continuação com a série *Blade Runner 2029*, lançada em dezembro de 2020 (Collinson, 2020). *Blade Runner 2019* é a primeira banda desenhada original ambientada no icónico mundo *neo-noir* de *Blade Runner* – um mundo distópico encharcado pela chuva de Los Angeles, num estilo *neo-noir hardboiled* repleto de replicantes e andróides renegados, *femme fatales* mortais, crime e mortes violentas.

A narrativa segue as investigações da *Blade Runner*<sup>437</sup> veterana, Ash que é contratada para investigar um caso do desaparecimento da esposa e da filha de um rico industrial, aparentemente vítimas de um



Fig. 382 – Capa de *Spider-Man Noir*.



Fig. 383 – Capa de *X-Men Noir*.



Fig. 384 – Capa de *Luke Cage Noir*.

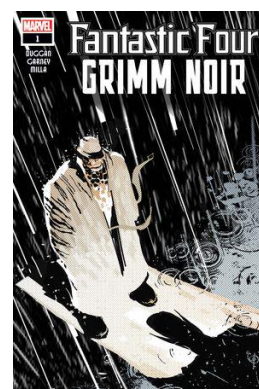


Fig. 385 – Capa de *Fantastic Four: Grimm Noir*.

<sup>433</sup>Na banda desenhada, o *one-shot* é um trabalho publicado como uma única história autónoma, em vez de parte de uma série contínua.

<sup>434</sup> Para além de escrever para banda desenhada, Green escreveu argumentos para a série *American Gods* (2017-), os filmes *Alien: Covenant* (2017), *Blade Runner 2049* (2017), *Murder on the Orient Express* (2017) e *Logan* (2017) – tendo sido indicado aos Prémios da Academia com o último.

<sup>435</sup> O escritor desenvolveu também histórias para *Supergirl* (2011-2015) e *Star Trek* (2011-).

<sup>436</sup> Guinaldo criou a arte para *Justice League Dark* (2011-2017) e *Captain America* (2016-2017).

<sup>437</sup> O trabalho do *blade runner* é rastrear os humanoides desenvolvidos por bioengenharia conhecidos como replicantes e "desativá-los" para sempre.

rapto feito por um Replicante. Conforme a investigação de Ash se aprofunda, a *Blade Runner* descobre um segredo chocante que pode acabar com a sua vida.

### – Séries *Noir* de Serge Clerc

Serge Clerc (1957-), começou a sua longa e abundante carreira no mundo da banda desenhada em 1975, quando aos dezassete anos foi contratado como designer pela icónica revista *Métal Hurlant*. Clerc é conhecido pela sua banda desenhada de "género", – tendo ido buscar as suas influências à ficção científica, ao estilo *underground*, rock e aos romances *noir* – e pelas suas publicações em fanzine do personagem Johnny Bahamas que surgiu nas séries *Phil Perfect* (1978)<sup>438</sup>, *Fluide Glacial*<sup>439</sup> ou *SPIROU*.<sup>440</sup> Clerc realizou centenas de estudos, ilustrações e banda desenhada carregada de ironia e humor. Segundo o autor, ele considera-se como “um arqueólogo detetive particular que investiga o meu próprio trabalho.”<sup>441</sup> (Clerc, 2017).

Durante quase trinta anos Clerc criou bandas desenhadas de *thriller* e de espionagem, com particular destaque para aquelas que foram influenciadas pelo *film noir* (fig. 387), como os contos de *Manoir* (1988-), *L'irrésistible ascension* (1999-) e *Mémoires de l'espion* (1982-).

### – *You Have Killed Me*

*You Have Killed Me* (figs. 388 e 389) foi uma banda desenhada criada por Jamie S. Rich<sup>442</sup> e ilustrada por Joëlle Jones (1980-), lançada em 2009 pela editora Oni Press (Harvey, 2010).

A banda desenhada apresenta a história de Antonio Mercer, um detetive particular que parece perseguir o azar, como acaba por ser evidenciado pela sua mais recente cliente – a irmã da sua ex-amante que desapareceu. Reticente, Mercer aceita o caso, envolvendo-se no drama familiar que o tinha afastado. Porém, à medida que outras mor-



Fig. 386 – Capa de *Blade Runner* 2019.



Fig. 387 – Capa de *Noir* de Serge Clerc.



Fig. 388 – Capa de *You Have Killed Me*.



Fig. 389 – Prancheta de *You Have Killed Me*

<sup>438</sup> *Dessinateur Espion* (1978-)

<sup>439</sup> Revista mensal e editora de banda desenhada franco-belga fundada em 1975 por Gotlib (1934-2016), Alexis (1946-1977) e Jacques Diamant (1938-).

<sup>440</sup> Banda desenhada franco-belga criada por Rob-Vel (1909-1991).

<sup>441</sup> No original “Je suis comme un archéologue détective privé, j'enquête sur mes propres travaux. Retrouverai-je tout?”

<sup>442</sup> Jamie S. Rich é um autor e editor que começou a sua carreira no início de 1990 na Dark Horse Comics antes de se mudar para a Oni Press, onde foi editor-chefe de 1998 a 2004. Rich é mais conhecido pelas suas colaborações com a artista Joëlle Jones nas histórias de banda desenhada *12 Reasons Why I Love Her* (2006) e *You Have Killed Me* (2009). A sua colaboração mais recente e aclamada foi o *thriller Lady Killer* (2015) – uma história de crime sobre uma dona de casa assassina. A série recebeu quatro indicações ao Eisner Award em 2016. Atualmente, Rich é editor na Vertigo, uma subeditora da DC Comics.

tes começam a surgir, Mercer não tem escolha e tem de resolver o caso até ao fim, ou tornar-se numa das vítimas.

A influência do *film noir* é visível, em particular, no início do capítulo dois, quando o protagonista conduz pelas ruas da cidade de Nova Iorque da década de 1930 e, na janela traseira do seu carro, visualiza uma fotografia real da cidade (Rich & Jones, 2009). O detetive imediatamente relembra os velhos tempos de Hollywood e o apogeu do *film noir*, com cenas de rua agitadas, visíveis atrás dos carros em cada nova cena.

### 6.2.2 – Publicidade

Tal como na banda desenhada, a publicidade foi um dos meios para além da área do cinema que continuou a ser influenciada pelos aspetos visuais e narrativos do cinema *noir*, assim como pelas suas personagens. Recentemente foram criados alguns anúncios publicitários que referem diretamente o *film noir* como a sua inspiração e entre os quais se destacam os seguintes:

#### – Persol: *Film Noir Edition*

Em 2014, a Persol, a marca de óculos que simboliza o “estilo italiano” (Sarna, 2019), apresentou a coleção “*Film Noir Edition*”<sup>443</sup>, uma comemoração do “património de estilo da marca” (Payne, 2014) e uma homenagem aos filmes *noir* clássicos das décadas de 1940 e 1950.

Inspirando-se nesses filmes, a Persol “propiciou uma nova vida à *Seta Phoenix*<sup>444</sup>, desta vez desenhada com um toque moderno para dar um cunho inconfundível às hastes.” (Maxima, 2014).

A *Film Noir Edition* (fig. 390) da Persol foi uma reinterpretação da atmosfera intrigante da década de 1950 numa coleção contemporânea com apelo ao *film noir*. Foi criado um vídeo publicitário e uma sessão fotográfica – nos quais foi aplicado o estilo visual e técnicas cinematográficas do *film noir* (filmado e fotografado a preto e bran-



Fig. 390 – Publicidade para a coleção “*Film Noir Edition*” da Persol.

<sup>443</sup> Vide Anexo 5.

<sup>444</sup> Giuseppe Ratti, fundador da Persol, quando criou a marca reconheceu a necessidade de a diferenciar para a tornar icónica e reconhecível. As espadas dos guerreiros inspiraram-no para criar a *Seta*, que se tornou na característica definidora e no símbolo da Persol. A partir da primeira versão simplificada (Simplex), a *Seta* evoluiu, devido a ajustes técnicos e de design, chegando à *Supreme Arrow*, que é atualmente utilizada nas coleções da Persol. (Persol, 2016).

co com um alto contraste entre luz e sombra, e a utilização de planos picados e contrapicados) – para os quatro modelos inspirados nos personagens típicos dos filmes policiais e filmes *noir* como o *Gangster*, a *Femme Fatale*, o Repórter e o Detetive.

### – Campari: *Killer in Red*

*Killer in Red* (fig. 391), é uma curta-metragem *noir*, lançada em 2017 para a marca de bebidas espirituosas, Campari. Foi realizada pelo cineasta Paolo Sorrentino (1970-) e protagonizada por Clive Owen (1964-) (Horton, 2017). O projeto é uma propaganda publicitária para o licor alcoólico Campari, baseada numa história original de J. Walter Thompson (1847-1928) (Calvario, 2017).

A história de *Killer in Red* começa com um barman a preparar uma bebida, quando entretanto, entra um homem no bar vazio à procura de uma mulher. Enquanto espera, o barman serve-lhe uma bebida e conta uma história sobre o seu antigo professor de bar (Floyd), que costumava fazer *cocktails* explicitamente para cada pessoa.

Conforme a história de Floyd se desenrola, a cena muda para uma discoteca dos anos 1980 (onde se escuta a música “The Magnificent Seven”, da banda britânica The Clash) e é aí apresentada a “Killer in Red” (fig. 392), uma *femme fatale* (Caroline Tillet [1988-]) casada com um produtor de Hollywood. A história continua enquanto o seu marido infiel se encontra com uma nova amante, e enquanto os acontecimentos se desenrolam, um assassinato ocorre – numa típica reviravolta de *film noir*.

### – *Killers Kill, Dead Men Die* por Annie Leibovitz

A fotógrafa Annie Leibovitz (1949-) desenvolveu uma campanha de moda para edição da *Vanity Fair* de 2007, com o título *Killers Kill, Dead Men Die*<sup>445</sup> (fig. 393), desenvolvida num estilo que imita e homenageia os filmes *noir* clássicos. Leibovitz indicou que o objetivo era criar “a sense of continuity to the Hollywood Issue” (Lei-



Fig. 391 – Cartaz de *Killer in Red* (2017).

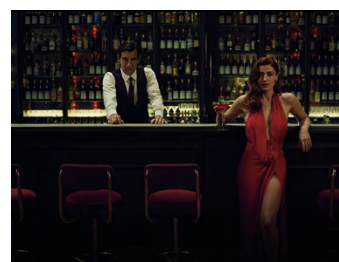


Fig. 392 – Cena da publicidade *Killer in Red*.

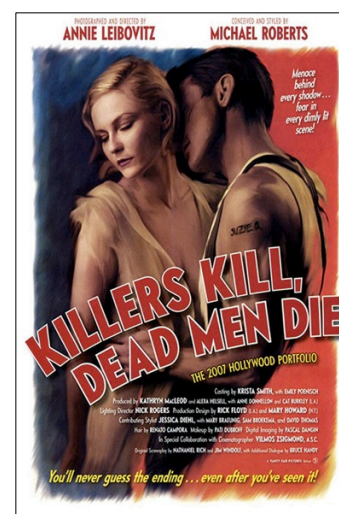


Fig. 393 – Cartaz do ensaio fotográfico *Killers Kill, Dead Men Die* (2007).



Fig. 394 – Cena do ensaio fotográfico *Killers Kill, Dead Men Die*.

<sup>445</sup> Vide Anexo 6.

bovitz, 2007). Este ensaio fotográfico contou com um elenco repleto de estrelas, a maioria delas recorrentes dos filmes *neo-noir*.<sup>446</sup>

O ensaio tem uma narrativa solta e segue os principais elementos e narrativas do *film noir*. Existem personagens-chave como a *femme fatales*, detetives privados, repórteres, mulheres ciumentas, e polícias “durões, numa tentativa de Leibovitz em recapturar o espírito, a intriga e o aspeto sombrio do *film noir* (fig. 394). E embora todo o vestuário seja moderno (por se tratar de uma divulgação e publicidade de moda), todas as peças têm um toque *vintage* o que faz com que o observador pense que está a olhar para o passado. Foi também criado um cartaz para este ensaio fotográfico, semelhante aos cartazes dos filmes *noir* clássicos, sendo uma homenagem aos cartazes originais desse género cinematográfico.

O ensaio foi considerado pela artista como “o portfólio mais ambicioso nos treze anos de história da Hollywood Issue da *Vanity Fair*, a homenagem deste ano ao *noir* teve os seus próprios imperativos dramáticos.”<sup>447</sup> (Leibovitz, 2007).

### 6.3 – A importância e a permanência do *film noir* na cultura contemporânea

O *film noir* continua impregnado na cultura contemporânea – não só visual, mas também literária<sup>448</sup> –, e mantêm-se como um género atrativo e intrigante. Não só está no cinema, mas, como se assinalou anteriormente, toda a linguagem visual e estética também se pode encontrar noutras áreas artísticas, nas bandas desenhadas e na publicidade.

– Porquê é que os cartazes criados para o *film noir* são importantes na cultura visual contemporânea?

O *film noir*, tal como os cartazes, são um reflexo da sociedade norte-americana, mas também e de uma forma geral, um reflexo da sociedade e da cultura ocidental da época. Grande parte das problemáticas associadas ao período entre a II Guerra Mundial e o pós-guerra<sup>449</sup> e os cartazes criados para os filmes *noir* durante as décadas de 1940 e 1950 eram também um espelho onde se refletiam os terrores existenciais dessa sociedade, mas que ativavam simultaneamente os seus desejos.

Os personagens dos filmes *noir* aproximam-se mais da dualidade e complexidade humana, devido à ambiguidade moral e ética. Os cartazes criados para o *film noir* tiveram

<sup>446</sup> Incluindo Anjelica Huston (1951-), Edward Norton (1969-), Forest Whitaker (1961-), Bruce Willis (1955-), Helen Mirren (1945-) Sharon Stone (1958-) e Jack Nicholson (1937-).

<sup>447</sup> No texto original: “the most ambitious portfolio in the thirteen-year history of *Vanity Fair*'s Hollywood Issue, this year's homage to *noir* had its own dramatic imperatives.”

<sup>448</sup> Em particular na literatura nórdica, dando origem até ao seu próprio subgénero – *nordic noir*.

<sup>449</sup> A nível social, político e cultural, existem muitas semelhanças atualmente com a sociedade das décadas de 1940 e 1950: paranoia (em especial nos EUA); instabilidade política e social; luta e movimentos políticos (antirracismo e anti machismo).

um papel importante na mostra de todos – ou a maioria – desses aspetos numa só imagem e são objetos gráficos que atualmente continuam a influenciar uma série de designers, tal como pode ser verificado nos cartazes criados para companhias como a *Criterion*, em campanhas publicitárias e nas bandas desenhadas que continuam a ser desenvolvidas.

O *film noir* consegue ser subtil, complexo e frustrantemente enigmático e, ao contrário de outros tipos de filmes, ilude as definições de um género padrão. Simplificando, as comédias têm a função de fazer rir, os filmes de terror geram o medo; o musical é reconhecido mal se começa a ver e a ouvir o filme; os *westerns* são em grande parte uma questão de período e cenário; e os filmes de *gangsters* têm sempre como protagonistas os próprios *gangsters*. Crime, traição e ambiguidade moral são os laços que unem vagamente os filmes *noir*, embora muitas vezes os títulos e os cartazes sejam identificados e reconhecidos pela presença de determinado tipo de características (e *clichés*) – como a presença constante das *femmes fatales* e dos detetives privados – que há muito se tornaram parte da cultura popular e visual.

Um filme de crime tornava-se (e continua a tornar-se) num *film noir* quando certas formas narrativas, temáticas e iconográficas se fundem ou colidem, criando uma atmosfera singularmente sombria, temperamental e sedutora que também silenciosamente, quase subversivamente, levantava questões sobre o *status quo* nos EUA de meados do século XX.

Essas forças mencionadas convergiram no cinema de Hollywood nos anos que cercaram a Segunda Guerra Mundial, criando o *zeitgeist* do qual o *film noir* emergiria e floresceria por quase duas décadas. Algumas dessas forças foram a desilusão e o pessimismo remanescentes da Grande Depressão; a popularidade de escritores como Dashiell Hammett, Raymond Chandler e James M. Cain; a desconcertante experiência de guerra do combatente norte-americano e as suas dificuldades em reajustar-se à vida civil; uma nova geração de mulheres independentes, profissionais e muitas vezes insatisfeitas; o fascínio do público pela psicologia freudiana; a paranoia da Guerra Fria sobre a bomba atómica e a ameaça do comunismo nos Estados Unidos da América; a dúvida sobre a veracidade do sonho americano; a urbanização provocada pela produção bélica, seguida mais tarde pela ascensão dos subúrbios e do materialismo desenfreado e muitas outras causas. Dentro da indústria cinematográfica, circunstâncias adicionais promoveram o desenvolvimento do *film noir*, incluindo a deterioração do sistema dos estúdios e uma necessidade crescente de filmes de baixo custo (série B); avanços no processamento de

filmes e equipamentos de câmara mais portáteis; um Código de Produção enfraquecido; as demandas dos espetadores mais sofisticados; e o mais importante, a chegada a Hollywood, a partir de uma Europa devastada pela guerra, de um grupo de cineastas extraordinariamente talentosos, mas com uma mentalidade mais crítica e mais cínica.

Os cartazes para este género cinematográfico, para além da sua função de venda do filme e da sua estética, tiveram um papel essencial e de grande mestria em demonstrar a complexidade do *film noir* e toda a “bagagem” intrínseca destas forças iconográficas, culturais e históricas, encapsuladas numa só imagem – com problemas e fatores sociais ainda presentes (instabilidade política, económica e também sanitária) na sociedade contemporânea.

– A relevância dos cartazes do *Film Noir* na atualidade

Os cartazes dos filmes *noir*, tal como o género cinematográfico, podem não pertencer ao *mainstream*, porém existe um interesse crescente em determinados filmes e géneros – incluindo (para além do *film noir*), filmes de culto, de série B e westerns – tal como na arte dos cartazes criados para estes filmes.

Este interesse continua no redesign de cartazes de filmes *noir* clássicos por novos artistas que procuram manter alguns elementos dos cartazes originais, mas ao mesmo tempo dar uma reviravolta contemporânea a nível estético e visual/gráfico. Para além da questão estética e gráfica do cartaz desta cinematografia, também existe uma procura que se liga à nostalgia do consumidor em relação a estes objetos gráficos, seja ela ligada à idolatria associada às “estrelas” de cinema ou uma reação emocional a determinado filme, período e cartaz, ou ainda uma nostalgia associada à estética visual dos cartazes clássicos.

– Persistência do *film noir* nas imagens atuais

Toda a imagética do *film noir* persiste nas imagens da cultura contemporânea, seja na banda desenhada, publicidade, paródias e homenagens ao género (em desenhos animados ou episódios especiais de séries).<sup>450</sup>

O *film noir* é um género que atrai e tem um magnetismo único e personagens cativantes e mesmo aqueles que não têm conhecimento sobre o que é o *film noir*, conseguem identificar algumas das suas características.

---

<sup>450</sup> Séries como *Boy Meets World* (1993-2000), *Smallville* (2001-2011), *One Tree Hill* (2003-2012), *Supernatural* (2005-2020), *Fringe* (2008-2013), *Castle* (2009-2016), *Pretty Little Liars*, (2010-2017), *The Librarians* (2014-2018), *Legends of Tomorrow* (2016-), *Sharp Objects* (2018), *True Detective* (2014-2019) e *Jett* (2019).

No cinema, o *noir* é um género que evoluiu e transformou-se, acompanhando as tendências contemporâneas, existindo atualmente um crescente interesse na realização de remakes dos filmes *noir* clássicos, como o caso do *proto-noir*<sup>451</sup> *Rebecca* (2020) (fig.395), realizado por Ben Wheatley (1972-) e *Nightmare Alley* (2021)<sup>452</sup>, realizado por Guillermo del Toro (1964-).

– O poder da nostalgia (e do revivalismo) dos filmes e dos cartazes *noir*. Devido à nostalgia criada por este tipo de filmes *noir* clássicos, após o período dos filmes originais (décadas de 1940 e 1950), durante a fase seguinte deste género cinematográfico, com o *neo-noir* (a partir da década de 1960 até à atualidade), vários realizadores, argumentistas e produtores começaram a desenvolver narrativas com a ação a decorrer na época clássica do *film noir* – sendo um dos primeiros e um dos mais notórios exemplos, o filme *Chinatown* (1974) de Roman Polanski. Este tipo específico de filmes fez com que se desenvolvesse uma outra subcategoria e subgénero dentro do cinema *noir*, o *Retro Noir*.<sup>453</sup> Outros exemplos destes filmes já foram indicados e explorados no capítulo anterior, como *Devil in a Blue Dress* (1995) e *L.A. Confidential* (1997) e existem ainda exemplos mais recentes deste subgénero, como *Mob City* (2013), *Live by Night* (2016), *Motherless Brooklyn* (2019), *Penny Dreadful: City of Angels* (2020) e *Nightmare Alley* (2021). Na maioria destes filmes, também o cartaz desenvolvido faz uma alusão ou foi inspirado pela estética dos cartazes do *film noir* clássico, confirmando esta procura, nostalgia e revivalismo por este género cinematográfico.

Veja-se o caso particular do filme e cartaz de *L.A. Confidential*, realizado por Curtis Hanson, que é um exemplo que espelha bem estes fatores da nostalgia e revivalismo (tal como o fascínio e a idolatria pelas estrelas de Hollywood), mimetizando todos os aspetos desse universo, citando-o duplamente, com uma narrativa estabelecida no



Fig. 395 – Cartaz de *Rebecca* (2020)

<sup>451</sup> A versão de 1940, realizada por Alfred Hitchcock, é considerada como um *proto-noir*, ou seja, um filme anterior ao *film noir* mas com características semelhantes.

<sup>452</sup> Remake de *Nightmare Alley* (1947), realizado por Edmund Goulding (1891-1959).

<sup>453</sup> Subgénero do *film noir* que imita ou recria de forma muito semelhante a estética e características (narrativa, motivos e personagens) dos filmes *noir* clássicos.

interior da mitologia de Hollywood, com o cartaz a apropriar-se também dessa mitologia. Este filme tem em paralelo outros exemplos como o clássico *Sunset Boulevard* (1950) os filmes realizados por Brian de Palma, especialmente *The Black Dahlia* (2006), *The Grifters* (1990) de Stephen Frears e alguns trabalhos dos irmãos Coen, como *Miller's Crossing* (1990) e *The Man Who Wasn't There* (2001), tal como as citações e trabalhos feitos por críticos e cineastas da *Nouvelle Vague*, em particular os filmes de Jean-Luc Godard, *Alphaville* (1965) e de Jean-Pierre Melville, como *Le Samourai* (1967), *Le Cercle Rouge* (1970) e *Un Flic* (1972).

*L.A. Confidential*, é particularmente interessante dentro desta cinematografia, por ter sido um filme que surgiu após a primeira fase do *neo-noir*, entre as décadas de 1960 e 1980, quando o género teve um “renascimento” na década de 1990, com uma onda de filmes que se inspiraram no cinema e nos livros dos anos 30, 40 e 50 do século XX, incluindo, como já foi referido, os trabalhos dos Irmãos Coen com *Miller's Crossing* (1990) e versões modernizadas desta cinematografia, como *Basic Instinct* (1992) que reinventou as atmosferas, os cenários e os personagens do *film noir* clássico. *L.A. Confidential*, foi um dos mais bem-sucedidos nesta época, tendo sido um sucesso comercial e de crítica (Taylor, 2022)<sup>454</sup>, demonstrando a constante procura por este tipo de histórias e a nostalgia por este género, tal como pela época dourada de Hollywood e as suas histórias.<sup>455</sup> O filme, retornou à fórmula original, replicando aspetos tanto do *film noir* clássico como o *neo-noir*, sendo fiel ao cenário e estilo de época, mas ao mesmo tempo mais inovador do que muitos dos filmes *noir*, devendo-se em grande parte ao romance original de James Ellroy.<sup>456</sup>

*L.A. Confidential* é ambientado no início dos anos 1950, quando a cidade de Los Angeles é um pântano de crime e corrupção, e três polícias tentam combater com grande dedicação, estes problemas. Ed Exley (Guy Pearce), o mais ambicioso e jovem, saído da academia da polícia, é defensor da lei e da ordem, e o seu testemunho contra os seus colegas num julgamento interno da polícia lança-o diretamente para o topo da hierarquia da corporação.<sup>457</sup> Bud White (Russell Crowe) é um polícia cínico, mas honesto,

<sup>454</sup> O filme foi comercialmente bem-sucedido, arrecadou 126 milhões de dólares a nível mundial (com um orçamento de 35 milhões). Foi apreciado pela crítica e obteve vários prémios e nomeações, incluindo a indicação a nove Prémios da Academia, incluindo o de Melhor Filme – venceu dois Óscares, um para Kim Basinger, para Melhor Atriz Secundária e para Melhor Argumento Adaptado, para Curtis Hanson e Brian Helgeland.

<sup>455</sup> Desde que Hollywood existe, existem filmes sobre Hollywood, como *Sunset Boulevard* (1950), *The Player* (1992) e *Mulholland Drive* (2001) que oferecem histórias semelhantes às da indústria de Hollywood, entrelaçadas com elementos de crime, que definem ainda os seus próprios elementos da cidade, oferecendo histórias únicas, tal como ocorre em *L.A. Confidential*.

<sup>456</sup> O escritor nasceu em Los Angeles em 1948. Quando tinha dez anos, a sua mãe foi vítima de assassinato e crime sexual, tema que desenvolveu no seu romance de 1996, *My Dark Places*. O choque devastou Ellroy, levando-o para um mundo de drogas, pequenos crimes e prisão. O seu primeiro romance, *Brown's Requiem*, foi publicado em 1981 e adaptado para cinema em 1998. Posteriormente, escreveu uma trilogia de romances sobre o polícia Lloyd Hopkins, o primeiro da série, *Blood on the Moon* (1984) foi adaptado em 1988 com o nome *Cop*, protagonizado por James Woods. A obra-prima de Ellroy é a tetralogia de L.A., romances sobre crimes históricos do período de 1947 a 1960. Brian De Palma adaptou o primeiro volume da série, *The Black Dahlia*, no filme com o mesmo título em 2006. *L.A. Confidential* (1997) foi baseado no terceiro volume da série (763).

<sup>457</sup> O primeiro caso de Exley é um “banho de sangue” com cinco corpos numa casa de banho, mortos com uma espingarda. Três jovens negros que foram vistos perto da cena do crime são rapidamente presos e, com a sua brilhante técnica de interrogatório, Exley faz com que admitam vários crimes, incluindo a violação e rapto de uma rapariga mexicana. Enquanto White liberta a

preparado para extrair confissões à força, mas que não suporta a violência contra as mulheres e Jack Vincennes (Kevin Spacey) é um impostor corrupto que usa o seu trabalho na polícia para entrar na indústria do entretenimento, sendo conselheiro da série de televisão *Badge Of Honor* e cria histórias para Sid Hudgeon (Danny DeVito), repórter da revista de “mexericos”, *Hush-Hush*.<sup>458</sup>

O realizador Curtis Hanson evocou a atmosfera taciturna dos filmes *noir* dos anos de 1940, mas *L.A. Confidential* é mais do que um retrocesso de uma simples viagem nostálgica. O cinegrafista Dante Spinotti capturou imagens claras “livres de qualquer patina de idade” (Müller, 2015:763) e evita referências típicas visuais, como longas sombras ou altos contrastes. O crime e a corrupção parecem ainda mais devastadores quando associados às imagens de um inverno solarengo e frio em Los Angeles. O enredo pode ser complexo e difícil de seguir à primeira vista, pois a ideia de Hanson foi enfatizar cenas individuais que condensam a amoralidade da cidade em imagens impressionantes.

O sucesso da versão cinematográfica de *L.A. Confidential* deveu-se à homenagem e às referências que o filme faz à cinematografia *noir* dos anos 1940 e 1950 que o inspiraram. Lyn Bracken, protagonizada por Kim Basinger, é a sócia da estrela dos filmes *noir*, Veronica Lake (que protagonizou *The Blue Dahlia*, romance escrito por Raymond Chandler), o seu primeiro encontro com Bud White (Russel Crowe) lembra a troca de palavras e a química entre os personagens de Barbara Stanwyck e Fred MacMurray no clássico *noir Double Indemnity* (1944). As sub narrativas sobre negócios duvidosos de terras e os abusos de Hollywood, e especificamente a coleção de prostitutas de Pierce Patchett (David Strathairn) com rostos alterados cirurgicamente – aspirantes a estrelas que caíram num sistema predatório – também relembram questões levantadas pelo *noir* clássico. Existem referências a *Chinatown* (1974), mas em vez da conspiração corrupta pelos direitos da água da cidade, aborda as infraestruturas sórdidas de L.A. e, tal como em *Sunset Boulevard* (1950), assinala a destruição da “era dourada” de Hollywood. *L.A. Confidential* é mais do que um pastiche *noir* ou uma adaptação literária. É um grande *thriller* por si só, intemporal e capaz de se destacar entre os clássicos *noir* de Howard Hawks e Billy Wilder.

O cartaz criado para *L.A. Confidential* (fig.396) é um excelente exemplo desta procura e homenagem estética aos cartazes clássicos, com a composição a assemelhar-se aos objetos gráficos criados para a promoção dos filmes *noir*, destacando a personagem feminina/ fem-

---

vitima, os três suspeitos fogem da custódia da polícia. Exley persegue-os e mata-os, sendo depois aclamado como herói e parecendo assim que o caso chegou ao fim. Porém, os três polícias continuam com dúvidas e prosseguem com as suas investigações até descobrirem uma conspiração que atinge os mais altos escalões da polícia e da administração da cidade, envolvendo drogas, chantagem e uma cadeia de pornografia – associada à indústria cinematográfica de Hollywood.

<sup>458</sup> *L.A. Confidential* é uma referência à primeira e talvez a mais descarada revista americana de mexericos, a *Confidential* (1952-1957) e Hudgeons, o repórter interpretado por Danny DeVito (que também é o narrador da história) é um alter ego de Robert Harrison, o seu infame editor. Hudgeons diverte-se com a *sujidade* da cidade e o sensacionalismo e tipifica a decadência moral que parece ter infetado toda a população (Müller, 2015:763).

*me fatale* (que é uma homenagem aos cartazes dos filmes clássicos *noir* pro-tagonizados por Veronica Lake, em particular, *This Gun For Hire* [1942], *The Glass Key* [1942] e *The Blue Dahlia* [1946], que dão um especial destaque à atriz), os personagens masculinos também surgem, mas afastados, tendo um deles uma arma na mão (elemento essencial dos cartazes clássicos). Estes personagens dos 3 polícias simbolizam vários aspetos do universo da lei e da justiça – em primeiro plano, é apresentado o polícia corrupto (o que controla a cidade), de seguida, o polícia “herói” e em último plano, o polícia subestimado – e no final, todos acabam por perder as suas ideologias, moral e ética. Existe outra personagem no cartaz, o repórter da revista cor-de-rosa, *Hush-Hush*, simbolizando o que realmente controla e “move” a cidade, os segredos e rumores. Finalmente, o horizonte definido por um pôr do sol, simboliza o “crepúsculo” e o começo do fim da era dourada de Hollywood, tal como a perda da “ingenuidade” destes polícias. A tipografia (não serifada, misturada em caixa alta e caixa baixa no título do filme e nomes dos atores) e as cores (vermelho e preto) foram escolhidas também com a intenção de se assemelharem aos cartazes originais. A ilustração foi substituída pela fotografia, mas visualmente o cartaz assemelha-se a uma solução criada para um *film noir* clássico.

Outro exemplo interessante, mais recente, que ilustra bem esta procura pela essência do *film noir* e toda a nostalgia inerente a este género cinematográfico e um revivalismo do *noir* numa forma mais clássica, é *Nightmare Alley* de Guillermo del Toro, baseado no livro, de 1946, de William Lindsay Gresham (1909-1962) e no filme com o mesmo título, de 1947, realizado por Edmund Goulding – que apresenta, em ambas as versões, a implacável ascensão e queda do belo e carismático vigarista Stanton Carlisle, sendo uma metáfora e uma inversão de pesadelo do sonho americano.

O género cinematográfico *film noir* foi marcante na vida e no trabalho do realizador, afirmando que quando era mais jovem “só queria fazer terror, fantasia e filmes *noir*. Foram os meus primeiros amores. Até cheguei a fazer uma curta-metragem *noir* sobre polícias corruptos no



Fig. 396 – Cartaz de *L.A. Confidential* (1997)

México”. O *film noir* é um género que o realizador sempre considerou atrativo, uma vez que “desfaz as ilusões de normalidade” (Sá, 2022).

Guillermo Del Toro, não vê o novo filme como um *remake do original*, uma vez que todos os filmes *noir* criticam e são um reflexo da década em que foram feitos, sendo a sua intenção fazer um *film noir* que tentasse evocar algo mais do que uma era passada deste género cinematográfico, ou seja, fazer um *film noir* que, embora situasse a sua narrativa no passado, colocaria questões relevantes da actualidade (Huver, 2022).<sup>459</sup>

O realizador Martin Scorsese,<sup>460</sup> embora não estivesse envolvido neste projeto de Del Toro, foi um grande admirador deste *retro-noir*, indicando que "todas as personagens deste filme estão a sentir dor a sério, uma desilusão espiritual com raízes na vida diária. Isto não é apenas uma questão de 'estilo' ou 'visuais', que efetivamente são magníficos." (Scorsese, 2022).

Scorsese defendeu ainda:

“Trata-se do compromisso total de Guillermo com o material, de tornar a sua visão real com o design de produção, guarda-roupa, fotografia e o incrível elenco, liderado por Bradley Cooper e Cate Blanchett. Todos trabalharam juntos para criar um universo condenado do passado Americano (...), nesse sentido, o filme é mais fiel ao espírito do *film noir* do as que muitas homenagens que se têm feito.”<sup>461</sup>

A maior parte da narrativa decorre nas décadas de 1930 e 1940, durante a grande Depressão e início da Segunda Guerra Mundial, e embora seja essa a época retratada, Scorsese sublinha que Del Toro critica a atualidade, “mas a fazê-lo numa linguagem de um tempo que passou, e a urgência e desespero da época, sobrepõem-se com a urgência e o desespero da atualidade numa forma que é bastante perturbadora. Como um sinal de alarme.” (Scorsese, 2022).

O filme foi aclamado pela crítica, tendo sido ainda nomeado para vários prémios cinematográficos, destacando principalmente as nomeações para os Prémios da Academia de 2022, revelando mais uma vez o interesse por este género cinematográfico, este tipo de narrativas e em particular os aspetos visuais e estilísticos do *film noir*.

O cartaz principal (fig.397) desenvolvido para *Nightmare Alley* é também um caso interessante, que claramente foi inspirado pelo cartaz original (fig.398). Existem diferenças marcantes, tal como a utilização da fotografia em vez da ilustração (um reflexo da tecnologia e do meio artístico mais popular e utilizado pelos estúdios cinematográficos) ou a escolha das cores utilizadas, em que a nova versão se encontra em tons de sépia (que é um reflexo da época que o filme retrata e indica ao espetador que é, de facto, um filme de uma era passa-

<sup>459</sup> Embora tivesse sido esse o objetivo do realizador, *Nightmare Alley*, tentou ainda levar este aspeto nostálgico e emocional dos filmes clássicos *noir* ao extremo, onde Guillermo del Toro, inclusive criou uma versão a preto e branco, para se aproximar mais ao estilo visual de altos contrastes entre luz e sombras dos filmes originais. Tal como indica del Toro: "There is a version of the movie [in black and white] which I hope can be seen. It's not a movie where you turn the color off. The movie is almost like a serigraph in black and white that then has another layer of color. If you saw the movie in black and white, it's not like you just turned the color off. It looks exactly like a movie from the 1940s in a way that is astounding." (Ruimy, 2021).

<sup>460</sup> Martin Scorsese realizou o aclamado *neo-noir*, *Taxi Driver* (1976), e em várias entrevistas e documentários, incluindo *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies* (1995), indicou que o *film noir* foi um dos géneros cinematográficos que mais influenciou o seu trabalho.

<sup>461</sup> Apesar de achar que está correta a descrição de 'filme noir' [cinema negro], Scorsese receava que as pessoas não estivessem a mostrar interesse por estarem à espera de um 'pastiche', uma mera imitação em jeito de homenagem ao género, pois o termo tem sido usado e abusado com tanta frequência.

da), porém, a ideia do cartaz e o que pretende transmitir ao observador, tal como a sua composição, simbologia e relação entre os personagens é muito semelhante ao cartaz do filme de 1947, onde a figura masculina se encontra rodeada por três figuras femininas, que vão influenciar e instigar a ambição do protagonista. No novo cartaz o perigo é ainda mais destacado por sinais, no fundo, que indicam os pecados capitais que o protagonista irá cometer – Avareza, Ira, Orgulho e Luxúria.<sup>462</sup>

Estes filmes são extremamente críticos em relação aos problemas sociais da época (seja no género clássico ou *neo-noir*), mas para além de ser um reflexo do seu tempo, também conseguem adaptar esta “crítica” e atualizá-la em relação à época em que o filme foi produzido e lançado.

Para além da nostalgia, existem outros fatores que revelam a importância e o contínuo interesse pelo *film noir*, que estão relacionados com as políticas de consumo e estratégias visuais associadas ao cinema, idolatria e cultura material do cinema de Hollywood, entre outros.

– Idolatria e consumismo

Outro fator, que é importante para demonstrar a atual relevância por esta cinematografia, e sublinhada pelos cartazes criados para o *film noir* (ou pelos cartazes cinematográficos em geral), é o fascínio pelos atores, que se pode associar e equivaler à adoração de deuses ou santos doutros tempos, tal como Bernard Shaw (1903) referiu: “o selvagem adora ídolos de madeira e de pedra; o homem civilizado ídolos de carne e sangue”. As estrelas de cinema constituem uma matéria exemplar que ilustra uma questão importante da sociologia contemporânea: a existência da mitologia numa sociedade racional. Segundo Edgar Morin (1980:9-11), os atores, em particular de Hollywood, têm as propriedades “simultaneamente do humano e do divino, análogas em certos aspetos aos heróis mitológicos ou aos deuses do Olimpo, suscitando um culto, mesmo uma espécie de religião.” Este fenómeno pode ser compreendido de uma forma multidimensional, ou seja, estabelecendo uma ligação com:

“os caracteres filmicos da presença humana no ecrã e da questão do ator; com a relação espetador-espetáculo (com os processos psicoafectivos de projeção-identificação particularmente vivos nas salas obscuras); com a economia capitalista e com o sistema de produção cinematográfico e com a evolução sócio-histórica da civilização burguesa.” (Morin, 1980:81).

<sup>462</sup> Que surgem no cartaz como parte do fundo, localizados no canto superior direito como “Greed, Wrath, Pride, Lust”.



Fig. 397 – Cartaz de *Nightmare Alley* (2021)



Fig. 398 – Cartaz de *Nightmare Alley* (1947)

Numa grande parte do globo, em particular nos países ocidentais, e em especial nos Estados Unidos da América, floresceu o *star system*, um imenso sector da produção cinematográfica, em que os filmes gravitam à volta de um tipo solar de vedetas justamente apelidado de estrela ou *star*. Os cartazes, tal como o *star system*, ajudaram a que esta ideia da *estrela* se desenvolvesse ainda mais rapidamente, uma vez que os nomes e os rostos das estrelas “devoram” os cartazes publicitários. Foi o cinema que inventou e revelou essa condição de estrela de cinema, a que se seguiu a idolatria e “obsessão” por elas. A estrela é também um resultado de uma sociedade consumista, um produto manufaturado cuja multiplicação maciça “é assegurada pelo capitalismo a tornar-se industrial”, (Morin, 1961:137) onde o ator é um dos principais pontos de venda deste meio e o responsável por aliciar o consumidor à visualização do filme, que tem como consequência o seguinte fator: o consumismo e os cartazes cinematográficos.

Numa sociedade capitalista e consumista, os cartazes são uma parte omnipresente da decoração da paisagem urbana. O cartaz é uma arte pública, que se dirige a uma massa indiferenciada de pessoas em nome de algo público (seja uma ideia política ou um espetáculo cultural). Os cartazes passaram a ser considerados objetos culturais misteriosos, cuja “planura” e “literalidade” apenas aprofundam a sua ressonância, como emblemas inesgotavelmente ricos da sociedade (Sontag, 1970). Em décadas anteriores (em particular no período da *Nouvelle Vague*), os olhos dos cineastas começaram a voltar-se cada vez mais para os cartazes, surgindo nos seus filmes como referências mágicas, “parcialmente opacas”. Exemplo disso é a utilização de cartazes como objetos-chave em quase todos os filmes de Godard, acabando por ser citados como evidências sociológicas e morais, eloquentes e exatas.

Os cartazes parecem cada vez mais interessantes não apenas como pontos de referência, mas como objetos em si, tornando-se como um dos objetos culturais mais omnipresentes – valorizados em parte porque são uma arte barata, despretensiosa e “popular”.

Segundo Steven Heller (1950-), a eficácia e poder do cartaz, deve-se à forte combinação de palavra e imagem no cartaz, uma combinação invencível. De facto, “o objeto cartaz<sup>463</sup> poderia ser definido como uma sentença verbal/visual que exige o nome próprio e o substantivo visual para que o espetador possa lê-la” (Heller, 1998). O autor afirma ainda que quando Lucian Bernhard (1883-1972) tratou os cartazes como objetos (primeiras décadas do séc. XX), a indústria publicitária ainda não tinha adotado, como viria a fazer com tanto fervor, a pseudociência ou a pesquisa de mercado para determinar o que mais influenciava (emocio-

---

<sup>463</sup> O objeto-cartaz começou a ser e foi dominante de 1906 até 1914, quando a IGM desencadeou uma 'comercialização' desenfreada. Durante a guerra, *slogans* e representações complexas vendiam o patriotismo, tal como os poucos produtos que restavam. Após a guerra, as técnicas de publicidade mudaram novamente e surgiram novas ideias. Mas foi sempre claro para qualquer um que pudesse ler os cartazes que a palavra era o principal ingrediente de persuasão (Heller, 1998).

nalmente ou não) o público. A noção de intervenção subliminar não era uma estratégia codificada, era simplesmente lógico que, após uma era de complexidade visual, a simplicidade visual tivesse um impacto positivo. Também era previsível que depois de um período de simplicidade, a novidade desaparecesse e seriam necessários meios de comunicação de massa mais agressivos (ou pelo menos mais inovadores).

O interesse atual difere em vários aspetos da primeira vaga de colecionismo de cartazes, que começou duas décadas depois que os cartazes começaram a aparecer. Em primeiro lugar, esse interesse é simplesmente muito maior em escala, como convém a um estágio posterior e mais avançado na era da reprodução mecânica. O colecionismo de cartazes na década de 1890 pode ter sido moda, mas dificilmente era, como é agora, um vício em massa. Em segundo lugar, uma gama muito mais ampla de cartazes pode ser colecionada. As coleções da década de 1890 tendiam a ser do próprio país do colecionador, enquanto que coleções recentes tendem a ser ostensivamente internacionais (Sontag, 1970). E não é por acaso que o início da “mania” de colecionar cartazes, em meados da década de 1950, coincida com o aumento do turismo americano do pós-guerra na Europa, que banalizou as viagens regulares pelo Atlântico como uma prerrogativa da classe média. Este objeto público arquetípico, uma vez colecionado apenas por um pequeno grupo de conhecedores, tornou-se num objeto privado habitual nas salas de estar, quartos, casas de banho e cozinhas da burguesia americana e europeia. Em tais coleções, o cartaz não é simplesmente – como já foi – um novo e exótico tipo de objeto de arte. Tem uma função mais especial. Como a própria arte do cartaz costuma parasitar outras formas de arte, a nova moda de colecionar cartazes constitui um “meta-parasitismo” – do próprio mundo ou de uma imagem altamente estilizada dele. Os cartazes fornecem uma imagem portátil do mundo. Um cartaz é como uma miniatura de um evento: uma citação (da própria vida ou da arte erudita). O colecionismo moderno de cartazes está, assim, relacionado ao fenómeno moderno do turismo de massas – o cartaz torna-se uma lembrança de um evento, que pode representar um momento encapsulado, não só do próprio filme, mas também o momento da experiência do espetador. Tal como Susan Sontag [1933-2004](1970) refere, o cartaz é uma espécie de *souvenir* emocional tornando-se, assim, um substituto da experiência. Tal como as fotografias tiradas por um turista, o cartaz funciona como uma lembrança de um evento.

Em relação aos cartazes cinematográficos, Heller (2022), numa entrevista realizada ao colecionador de cartazes, Dwight Cleveland, refere que “sempre acreditei que os cartazes são colecionados por causa da relação do colecionador com o filme – como um símbolo, troféu ou bandeira de fidelidade”, o que salienta a ideia de Sontag da relação emocional dos carta-

zes com o indivíduo. Cleveland, nessa entrevista, reforçou novamente essa ideia, indicando que quanto maior o filme ou estrela, mais importante esse aspeto se pode tornar, embora existam cartazes de filmes totalmente esquecidos, sem ninguém especial no elenco ou na equipa, em que aquilo que importa é demonstrarem “a verdadeira alma do filme numa única folha de papel”, o que revela a importância emocional e nostálgica em relação ao colecionador, ou espetador do filme com o objeto cartaz.

O autor e designer refere ainda que “um único cartaz definitivamente pode influenciar muitas pessoas ao longo do tempo em virtude de vários contextos” – cartazes como *Keep Calm and Carry On* do Reino Unido, *Dylan* de Milton Glaser ou *Hope* de Shepard Fairey são hoje considerados clássicos e inovadores. O festival de Woodstock foi “um evento que definiu uma geração, e o cartaz acaba por ser uma lembrança” (Heller, 2020). Sendo assim, os espetáculos, filmes, eventos e pessoas que escolhemos para exibir em forma miniaturizada numa parede não constituem apenas um tipo fácil de “experiência vicária”. É também uma forma de homenagem. A partir da escolha dos cartazes, todos podem seleccionar fácil e rapidamente um panteão pessoal. Os cartazes que alguém escolhe para ter na sua sala de estar indicam, tão claramente quanto a escolha de um quadro no passado, o gosto do dono desse espaço privado. É, às vezes, uma forma de ostentação cultural – um exemplo particularmente barato de um uso para o qual a cultura tem sido tradicionalmente colocada em todas as sociedades de classes: para indicar, afirmar ou reivindicar um determinado *status* social, muitas vezes o propósito pode ter uma função mais “divertida” e não tão intensa. Como troféu cultural, a afixação de um cartaz num espaço privado é, no mínimo, um meio claro de autoidentificação para os visitantes, um código (para quem o conhece) pelo qual os vários membros de um subgrupo cultural anunciam entre si e se reconhecem.<sup>464</sup>

Esta é exatamente a forma da avidez moderna pelo cartaz, onde colecionar cartazes se tornou numa espécie de turismo emocional e moral. Os eventos e seres humanos representados num cartaz são miniaturizados ou reduzidos num sentido mais forte do que o literal, gráfico. O desejo de miniaturizar eventos e pessoas encarnadas na prática de colecionar cartazes na sociedade burguesa é um desejo de reduzir o próprio mundo, particularmente o que é sedutor e perturbador nele (Sontag, 1970).

---

<sup>464</sup> Tal como Sontag refere: “são quase todas fotografias de celebridades, uma categoria na qual Huey Newton se encaixa tão facilmente quanto Garbo. Líderes políticos radicais têm o mesmo *status* das estrelas de cinema. Embora um venha do mundo da política e o outro do mundo do entretenimento, ambos são celebridades, ambos são lindos. Esse padrão, de popularidade ou *glamour*, pelo qual as fotografias são seleccionadas para reprodução em tamanho de cartaz e comercializadas reflete-se no seu uso. O cartaz é um ícone.” (Sontag, 1970).

#### **6.4 – O futuro do cartaz (e do cartaz do *Film Noir*) na indústria cinematográfica norte-americana/cultura ocidental**

O futuro do cartaz é incerto. Não se pode prever com certeza se, ou por quanto tempo, o cartaz terá um futuro, como objeto gráfico de significativa importância, pelo menos, para as estratégias de comunicação ligadas ao cinema. As dúvidas quanto às suas perspectivas justificam-se quando consideramos o possível modo de vida de uma sociedade pós-industrial, com novos recursos técnicos quase ilimitados num ambiente planeado de acordo com as necessidades humanas.

A velocidade com que a tecnologia está a mudar e a forma como as pessoas consomem filmes terá um impacto nas estratégias comerciais que a indústria cinematográfica adotará para fazer chegar os seus filmes ao grande público. O uso de dispositivos portáteis significa que as pessoas que desfrutam do mesmo tipo de entretenimento provavelmente o consumirão em tempos e formatos diferentes. E muitos dos filmes atuais já nem são exibidos nas salas de cinema no momento do seu lançamento, mas sim, nas diversas plataformas digitais existentes que disponibilizam conteúdos audiovisuais, como cinema e séries televisivas: Netflix, HBO, Amazon Prime, Disney+, Apple TV+, entre muitos outros.

Embora o futuro do cartaz não esteja definido, o particular interesse e o negócio de colecionar cartazes cinematográficos impressos permanece lucrativo.<sup>465</sup> O que prova que ainda existe uma paixão e culto pelo design de cartazes cinematográficos, especialmente os mais tradicionais, os originais e os mais ousados (Smith, 2018:284). Apesar desta incerteza em relação ao cartaz, devido à sua função e história, irá continuar a ser um “objeto de interesse estético” (Poynor, 2013). No caso desta investigação, os cartazes cinematográficos criados para o *film noir*, ocupam o seu lugar na evolução formal do cartaz, para além de fornecer evidências documentais do seu momento social e político, tal como futuros cartazes o irão continuar a fazer.

##### **– Digital vs formato físico**

Embora o futuro pareça ser incerto, a criação de cartazes não pode ser considerada como uma forma de arte extinta. A arte gráfica evoluiu, os métodos também e os artistas acompanham essa evolução. Em muitos casos, a arte deixou de ser criada para o formato físico e mudou para o digital, e os cartazes acompanharam esta mudança.

A arte do cartaz digital porém, não destruiu a arte tradicional do cartaz, mas permitiu isso sim, criar novos trabalhos que seriam impossíveis de conceber sem o auxílio das novas fer-

---

<sup>465</sup> Em 2012, um cartaz original do filme Fritz Lang, *Metropolis* (1927) foi vendido por 1,2 milhões de dólares (Smith, 2018:282). Cartazes de filmes de terror e monstros do início dos anos 1930, como *Frankenstein*, *Drácula* (ambos de 1931), *King Kong* (1933) e *The Black Cat* (1934), foram vendidos por mais de um quarto de milhão de dólares (Smith, 2018:282). Os primeiros cartazes dos filmes de James Bond ou qualquer outro cartaz icónico de um dos designers mais notáveis da série de espionagem, Robert E. McGinnis, garantem um preço significativo – desde que os cartazes sejam os originais.

ramentas digitais. Embora o meio digital possa ser o mais utilizado na visualização de qualquer trabalho gráfico – e a maioria dos cartazes visualizados pelo público serão certamente vistos num ecrã de computador ou telemóvel –, não impossibilita que os cartazes não passem por um processo de impressão e sejam colocados em cinemas, em ruas, estações de metropolitano ou MUPIS<sup>466</sup> na paisagem urbana. As mudanças nas últimas duas décadas mostraram como a tecnologia está a tornar os meios não eletrónicos obsoletos (Smith, 2018). No entanto, a tecnologia digital também trouxe a revitalização do cartaz que continua a ser uma peça fundamental na propaganda publicitária do filme. Além disso, a realidade aumentada e a utilização de IA (inteligência artificial) poderão ser também uma possibilidade para o futuro do cartaz, permitindo uma nova "visão" (com novas implicações estéticas), a recriação e a atualização do objeto cartaz, adaptado à era tecnológica. A realidade aumentada poderá explorar novas possibilidades criativas que se aliam com o design gráfico; pode permitir a integração de soluções híbridas (papel e digital), incorporando outros recursos como o som, o movimento ou o uso de conteúdo 3D interativo em tempo real como ferramenta de comunicação (Franco, 2019), podendo ser, tal como indica o designer Serafim Mendes, uma nova “camada de informação (...), o que permite criar uma narrativa única em cada objeto.” (Mendes, 2018).

A estética do cartaz mudou (e continua a alterar-se e a acompanhar as tendências), e quando um novo filme é lançado pelos estúdios, o cartaz acompanha as tendências visuais e tecnológicas (fotografia/digital) e padrões de composição criados pelos estúdios sempre com um grande destaque para a imagem ou nome do ator principal / ou grande estrela do filme. Por outro lado, atualmente o cartaz cinematográfico apresenta uma estética revivalista, quando empresas (como por exemplo, a *Criterion*) – devido ao crescente interesse do público em visitar filmes doutras épocas, e a procura pelo produto em formato físico (seja o filme ou o cartaz) – relançam os filmes de épocas anteriores, com uma qualidade superior, sempre com o interesse em criar um novo cartaz que acompanha esse relançamento, com uma linguagem que se aproxima e homenageia a estética do filme original (seja um *film noir* da década de 1940, um filme de terror dos anos vinte do século XX ou um drama da década de 1990). Estas empresas valorizam o autor do design criado para o cartaz cinematográfico, destacando sempre o nome do responsável por este objeto gráfico, dando grande liberdade artística para a criação do cartaz, ao contrário dos estúdios cinematográficos, que normalmente têm uma equipa criativa, que segue padrões mais condicionadores, definidos e incutidos pelos próprios estúdios.

---

<sup>466</sup> Mobiliário Urbano Para Informação.

A linguagem gráfica do cartaz continua a utilizar os mesmos recursos visuais ou linguísticos (como a imagem, tipografia, metáforas e cor), mas com a possibilidade do ecrã e dos seus *multilayers*, o cartaz pôde transformar-se como anteriormente não seria possível, propondo por exemplo, a transformação de um repertório gráfico em imagens cada vez mais complexas. Apesar das suas transformações e possíveis evoluções, a exposição dos protagonistas (as estrelas de cinema) continua a ser importante, tal como acontecia com os cartazes clássicos, e esse destaque continua a ser um dos elementos essenciais para a promoção e venda do filme (tal como o nome do realizador, a associação a uma série ou *franchise* de filmes<sup>467</sup> – que pelo valor nostálgico ajuda a criar interesse e expectativa no público).

Segundo o designer e autor Rick Poynor (1957-), o papel e a posição do cartaz na hierarquia das plataformas de comunicação mudaram, mas “ninguém parece duvidar da necessidade do cartaz como uma espécie de ‘porta de entrada’ visual para a produção”, seja essa cinematográfica, de espetáculos ou eventos. Poynor refere que, inevitavelmente, a necessidade das campanhas promocionais funcionarem com os média digitais, em telemóveis e *tablets*, deram maior impacto à imagem do cartaz, mas qualquer que seja a forma que essa imagem/cartaz assuma, pode adaptar-se e ser sempre facilmente “transportável”, “um requisito não irá mudar”, podendo existir em diversas plataformas e meios. Poynor sublinha que o cartaz físico continua a ser importante, especialmente porque “as pessoas ainda adoram cartazes impressos” (United Editions, 2018), e continua a existir uma ligação emocional nostálgica em relação ao cartaz impresso e aquilo que ele representa para a cultura visual e material.

Na história do cinema (e da cultura visual), nunca existiram tantos cartazes de tantos géneros cinematográficos (filmes *noir* incluídos), a surgirem diariamente, como na atualidade. E essa é a prova de que o cartaz continua a persistir no espaço e na memória coletiva, e continua a ser o maior herdeiro das características dos cartazes criados nos anos quarenta e cinquenta, a época de ouro de Hollywood – que inclui o *film noir* –, em que os estúdios sabiam que um dos recursos mais eficazes e mais populares para uma boa estratégia comercial em relação à divulgação dos seus filmes, era precisamente, o cartaz cinematográfico.

---

<sup>467</sup> Ou seja, prequelas, sequelas/continuações ou *spin-offs* (história ou personagens derivados) de determinado filme ou universo cinematográfico.

## 7. Conclusões

---

“Some people love the poster because they love the movie. Others love it because they love the art. I love it because it was good to me.”  
(Drew Struzan, 2014)

Desde os primórdios do cinema, os cartazes têm sido utilizados como objetos de comunicação fundamentais para promover os filmes e criar algum entusiasmo e expectativa no público interessado na sétima arte. Tal como os estilos cinematográficos se modificaram ao longo da história do cinema, o estilo dos cartazes que publicitam as diferentes cinematografias, acompanham essa evolução e também se alteram, a par dos contextos e circunstâncias socioculturais, mas também, a partir das técnicas envolvidas em todo o processo criativo deste artefacto gráfico.

A cultura norte-americana dos anos quarenta e cinquenta do século XX (principal enquadramento do nosso estudo) passou por grandes transformações, a nível social, político, económico e artístico, motivadas essencialmente pelas consequências do pós-guerra (a Segunda Guerra Mundial) e pelo cenário da Guerra Fria, num confronto entre o mundo ocidental liderado pelos EUA e os países sob a influência da União Soviética, principalmente no Leste Europeu. Muitos dos cartazes refletiam a sociedade e a cultura norte-americana desse período – puritana, condicionada por inúmeros códigos de conduta de natureza assaz conservadora e diversas manifestações de censura em todos os aspetos sociais, culturais e políticos.

O *film noir* foi um dos géneros cinematográficos que melhor explorou os efeitos traumáticos provocados pela guerra e que, entre outras consequências, influenciava significativamente a corrente de paranoia verificada numa sociedade dividida. Os temas apresentados por esse cinema mostram personagens que duvidam da sua moral e da sua ética, que por sua vez, coexistem num mundo cada vez mais corrupto e os cartazes criados para esses filmes, refletiam estes aspetos mais sombrios da sociedade norte-americana, por vezes com mensagens subliminares, apenas sugeridas ou subentendidas. Durante todas as mudanças e diferentes períodos pertencentes ao universo cinematográfico, o papel do designer de cartazes foi fundamental para a caracterização das diversas cinematografias, pelo que esta investigação pretendeu demonstrar e sublinhar essa importância, tendo como objetivo – para além de responder à questão principal sobre a influência do design destes cartazes na cultura visual ocidental contemporânea – enaltecer os trabalhos dos artistas e designers, reconhecidos e anónimos, que criaram os cartazes

para este género cinematográfico do *film noir*. Estes artefactos gráficos continuam a influenciar a cultura visual ocidental atual; os cartazes ilustrados estão a tornar-se mais populares (embora seja pouco provável que substituam novamente a fotografia), assumindo-se como uma tendência manifestada e muito procurada por colecionadores e aficcionados do cinema.

Este crescente interesse por filmes de décadas passadas e a arte do cartaz cinematográfico, tornou-se num dos principais focos de interesse de empresas/editoras como a *Criterion*, a *Arrow Films* e a *Mondo*, que, para além de lançarem versões restauradas de filmes antigos (incluindo os da cinematografia *noir*), procuram novos artistas para criar novos cartazes inspirados nos exemplares originais ou novos objetos gráficos que se afirmem como homenagens e referências aos cartazes dos filmes clássicos. Este facto demonstra que existe um crescente “culto” à volta dos cartazes cinematográficos e um contínuo interesse, fascínio e valorização do exemplar físico do cartaz.

Em síntese, existem alguns aspetos importantes que foram destacados nesta investigação em relação ao *film noir* e aos cartazes criados para este género cinematográfico:

– O *film noir*, que literalmente significa “filme negro”, deve esta denominação não só aos seus aspetos visuais – que diferem dos restantes filmes a preto e branco criados na época, pela utilização de altos contrastes, entre luz e sombras – mas também devido aos temas explorados nessa cinematografia, aos sentimentos “negros” carregados de angústia, trauma e paranoia que os personagens demonstram nestas narrativas.

– Embora alguns dos filmes pudessem ser considerados experimentais (a nível estilístico e, por vezes, narrativo), os altos contrastes de luz e sombra (que podem ser analisadas como uma metáfora e alegoria ao período mais sombrio da época e ao estado de espírito dos personagens e dos EUA em geral) e a utilização do preto e branco não era uma escolha artística, mas sim, económica. Os filmes *noir* eram, geralmente, filmes de série B, ou seja, filmes considerados de qualidade inferior e de menor orçamento/categoria na época em que foram criados – tendo-se provado mais tarde, precisamente o contrário, perante a qualidade extraordinária de alguns desses filmes – mas no entanto, esta falta de orçamento permitiu que realizadores e cinematógrafos (diretores de fotografia), muitos dos quais, imigrantes europeus que já tinham experimentado técnicas diferentes das utilizadas em Hollywood (com movimentos artísticos como o Expressionismo Alemão, o Realismo Poético Francês e o Neorealismo Italiano), fossem

mais engenhosos e pudessem experimentar e desenvolver novas técnicas e artifícios, permitindo que esta condicionante económica, se tornasse, sem dúvida, numa significativa mais-valia artística.

– Muitos dos argumentistas e realizadores destes filmes tiveram de ultrapassar os limites impostos pela censura, para criticar a violência entre homens e mulheres e na sociedade em geral, a corrupção e o racismo (que começou a ser assinalado e de certo modo criticado no cinema, com mais frequência no final da década de 1950, quando as regras do Código de Produção começaram a entrar em desuso), o que demonstra que estes filmes da indústria de Hollywood, continuam temas que permanecem atuais, mantendo-se relevantes face à realidade contemporânea.

Os cartazes criados para o *film noir* clássico foram e continuam a ser importantes porque representam:

– Uma relevante representação visual da instabilidade da sociedade norte-americana dos anos 1940 e 1950 que, posteriormente, é representada nos filmes *neo-noir* a partir da década de 1980 (que continuam a ser um reflexo das sociedades atuais, não só dos EUA, com uma significativa amplitude global, seja pela desigualdade económica, pela discriminação e racismo, instabilidade política e, em alguns casos mais recentes, pelos condicionamentos às democracias);

– A luta de poder e a luta entre sexos – que é sublinhada com subtextos, a relação entre os personagens no cartaz e a presença constante de dois objetos simbólicos principais: a arma e o cigarro. Ambos símbolos fálicos, estereótipos representativos do poder e do controlo;

– A emancipação da mulher – com a representação da *femme fatale*, o *film noir* e os cartazes criados para este género cinematográfico, mostraram um diferente tipo de mulher, mais poderosa, complexa, sedutora, por vezes "frágil", mas sempre perigosa e manipuladora nas suas ações e comportamentos.

Este género de cartazes continua a ter particular influência na cultura ocidental em diversas formas de expressão artística e visual:

1) Cinema – existe um crescente interesse no *film noir* clássico, com lançamentos de versões *remasterizadas* e restauradas desses filmes lançados por companhias como a *Criterion*, *Arrow* e *Mondo* que “atualizam” os cartazes clássicos, com novos artistas a

criarem outras interpretações gráficas para esses cartazes – em que esta nova vaga de reedições homenageia e se inspira na arte criada para os cartazes originais, atualizando-os para estéticas e linguagens contemporâneas, como é o caso do cartaz do *film noir* *Detour* (1944), concebido pela artista Jennifer Dionisio para a *Criterion Collection*, que se aproxima da solução do cartaz original, em particular pela escolha da cor principal (o amarelo), a representação das figuras principais (o homem e a *femme fatale*) e os elementos gráficos que compõem e enquadram a imagem (as linhas diagonais pretas e brancas). A nova composição faz alusão e inspirou-se nos cartazes criados para o *film noir* da década de 1940 e 1950, mas tem um estilo, estética e design mais contemporâneo e mais minimalista. É de destacar também como exemplo desta “atualização” e tendência verificada nestes cartazes, o trabalho do artista Tonči Zonjić desenvolvido para a *Arrow Films*, para o cartaz de *The Glass Key* (1942) em que mantém elementos do cartaz original – como a chave, as mesmas personagens em destaque –, mas tal como ocorre nas novas versões dos cartazes clássicos, a explosão de cores hipersaturadas é substituída por uma ilustração a preto e branco e uma outra cor (neste o caso o amarelo) que destaca a tipografia.

Na atividade audiovisual, o *neo-noir* (ou *noir* contemporâneo e todos os subgêneros do *film noir* – como o *Western Noir*, *Tech Noir*, *Neon Noir*; todos os subgêneros internacionais de *film noir*, como o *Brit Noir*, *Nordic Noir* e, na cultura oriental, com o *Japanese Noir*) é um gênero que continua a ser explorado pelo cinema e pelas séries televisivas;

2) Banda Desenhada – é o meio e a expressão artística que mais se aproxima da arte dos cartazes de *film noir* clássicos, devido à técnica utilizada: a ilustração.

As bandas desenhadas exploram a parte narrativa, visual e os personagens dos filmes *noir* clássicos, com algumas delas a reconfigurar as características do gênero, tal como se verifica na série anteriormente citada de BD *Blacksad*, em que os humanos são substituídos por animais, fazendo alusão às fábulas, misturadas com a estética do *film noir*.

3) Publicidade – um meio onde se verifica o contínuo interesse das campanhas publicitárias e ensaios fotográficos em utilizar, a nível técnico e visual, alguns dos elementos do *film noir* clássico, tais como, algumas das personagens mais marcantes, como a *femme fatale*, a iconografia e os ambientes associados a essa cinematografia ou até, algumas das suas componentes narrativas mais estereotipadas e, por conseguinte, mais reconhecíveis pelo grande público.

Com esta investigação foi possível identificar e definir o cartaz do *film noir* – as suas características, o seu design – e de que forma é representativo das principais temáticas associadas a esse género cinematográfico e evidenciar a validade e o impacto cultural do cartaz na indústria cinematográfica de Hollywood nas décadas de 1940 e 1950; e também “recuperar” a memória desse legado visual e demonstrar o valor cultural destes cartazes e da forma como continuam a influenciar gerações de artistas e designers após as suas criações originais.

Estes cartazes do *film noir* são um reflexo da sua época, que numa só imagem encapsulam aspetos duma sociedade e cultura em mudança. Embora possam existir subtemas e diversidade nas narrativas dos filmes *noir* (investigação, crime, filmes de assalto e em alguns casos, filmes de boxe), há elementos e composições que são constantes nestes cartazes: o destaque da figura masculina (o protagonista, o anti-herói *noir* – que pode ser o detetive privado, o criminoso ou um inocente envolvido num crime.); da figura feminina (identificável como a *femme fatale*, pela sua pose, atitude e por vezes, pela composição do cartaz ou a colocação da tipografia); e os elementos-chave, que identificamos como recorrentes na maioria dos cartazes – a arma (que alude ao perigo e ao crime) e o cigarro, símbolos de poder e também indiciadores de um subtexto de forte carga erótica e sexual.

Simbolicamente, a cor é um elemento importante nestes cartazes, sendo as mais comuns e dominantes o vermelho (relacionando-se com a violência, paixão e intensidade), o amarelo (cor visualmente mais agressiva, que pode aludir também à violência, intensidade e à instabilidade emocional) e o azul (cor que simboliza a frieza e que a nível gráfico funciona normalmente como base neutra para destacar cores mais “violentas”).

Em suma, estes cartazes “descrevem” numa imagem o que o *film noir* representava: o descontentamento, a angústia, a intensidade e violência física e emocional, o medo e paranoia provocados pela incerteza, o foco e destaque da mulher como elemento desviante, mas com um poder efetivo mas muito singular numa sociedade de domínio masculino e o desejo de estabilidade e poder.

Considera-se por fim, e no que concerne à questão desta investigação, que os cartazes criados para o *film noir* são relevantes para a cultura visual contemporânea; para além de serem gráfica e historicamente importantes, marcaram a época dourada de Hollywood e continuam a ser um objeto de grande interesse gráfico que inspira e fasci-

na artistas de diversas áreas, pela sua expressão visual e iconografia adequadas à cinematografia que representam, pela pertinência das suas metáforas e pelo modo muito peculiar com que traduzem a narrativa desses filmes. Os cartazes do *film noir* são também relevantes porque ainda se reconhecem neles, a expressão de uma cultura cinéfila genuína, que é parte de uma memória coletiva mais alargada sobre o fenómeno cinematográfico, que atualmente se encontra em perda para outras plataformas audiovisuais.

O cartaz impresso continua a fazer parte de uma cultura visual urbana (apesar do progressivo 'desaparecimento' da paisagem arquitetónica pontuada pelos cinemas e pelos *outdoors* que preenchiem visualmente muitas cidades), que não é substituível pelas formas do digital, e que continua, apesar dessa concorrência, a inspirar novas gerações de artistas e fãs do cinema. Na nossa investigação verificou-se que as gerações posteriores ao período clássico do *film noir* nunca abandonaram o gosto e o interesse pelos cartazes em formato físico (impresso), continuando a estudar e a ser influenciadas por este género cinematográfico – desde a geração da *nouvelle vague* (da década de 1960), às gerações do *neo-noir* (dos anos 80 do século XX até à atualidade). Mais recentemente, encontramos uma geração de artistas e novas plataformas de cinema já referidas, como a *Criterion*, *Mondo* e *Arrow* que continuam a explorar o cinema *noir* e a criar novos objetos gráficos em formatos diversos inspirados pelo estilo original dos cartazes dessa cinematografia, existindo algumas transformações das linguagens gráficas e de uma estética, motivada pelo digital.

Os cartazes, tal como os filmes, acompanharam as tendências tecnológicas e visuais, as imagens alteraram-se, as narrativas são diferentes das clássicas, até porque o entendimento cultural é outro, as soluções cromáticas são diferentes devido à sofisticação do digital, por vezes, tornando-se menos bidimensionais ou cartoonistas em relação às soluções do passado. Porém, é possível verificar nos casos dos cartazes criados para estas companhias/editoras, que esta nova vaga de artistas que recuperam alguns elementos dos cartazes das décadas de 1940 e 1950 e utilizam a arte digital – continuam a criar uma representação temática, figurativa e gráfica semelhante aos cartazes para filmes *noir* clássicos. Os cartazes podem, por vezes, diferir muito dos originais, mas no entanto, salientam-se os mesmos elementos que servem de representação de perigo, de mistério ou de sedução, tal como o uso de elementos visuais do *film noir* (como as som-

bras longas e alto contraste) que continuam a ser recorrentes nestas novas versões dos cartazes.

Nestes cartazes, concebidos pela arte digital mas ainda influenciados pelas criações originais impressas e por outros meios para além do próprio cinema (como a banda desenhada), ressurgiu um redobrado interesse pela ilustração, e em alguns casos, as figuras representadas nos cartazes aproximam-se mais das pranchas e da ilustração de banda desenhada, embora, como já foi referido, sejam muito próximos das soluções visuais criadas para os cartazes de *film noir* clássicos.

Nos cartazes atuais, com o auxílio da arte digital, a figuração dos protagonistas pode ser mais complexa, tal como toda a composição – estando as figuras representadas num estilo mais “realista”, mais próximo e semelhante do ator representado ou da cena em questão (por vezes, não tão detalhados nas ilustrações originais dos cartazes clássicos). A nível cromático, os recentes cartazes não são tão “explosivos” e carregados de cor, apresentando uma estética mais suave e depurada, com ilustrações monocromáticas (no caso dos cartazes *noir*, a preto) ou dicromáticas que podem destacar noutra cor o título do filme – em alguns casos, a própria tipografia (que é manipulada e destacada) pode ser o elemento principal do cartaz.

O digital traz ainda vantagens relacionadas com a facilidade e liberdade de experimentação (de composição e cores) sem que o artista tenha o receio de estar a destruir todo o trabalho feito ou ter de o refazer ou iniciar, tal como o designer de cartazes cinematográficos, Drew Struzan, indicou sobre o processo de criação e as correções solicitadas pelos estúdios em relação a um dos seus trabalhos (elaborados de forma tradicional e não digital):

“Here's an example of the entire story of a poster; an anecdote if you will. The first finished painting was based on approved comps (by the studio). Done, finished... right? The studio went hmmm... They wanted to make the city bigger, taller. How? I was already at the limits of the illustration board, thirty by forty inches. I wasn't about to redraw all those figures, so I painted a new background that was forty by sixty inches – five feet tall – then traced the figures onto it, same-size, because my plan was to cut them out of the original with an X-Acto knife and glue them onto the expanded backdrop. So here I was, taking a knife to my own finished piece of art... I carefully peeled off the top layer off in pieces because I couldn't get the whole group off in a single intact piece. Not a fun or easy thing to do. Traumatic, in fact. But I didn't hesitate to do it. One of the things I get paid for is that the clients have the prerogative to change their minds. It wasn't the first time I'd cut up finished work in this way. And it was the only way I knew how to fix it. The culls were very fragile. They got sealed to the new backdrop with carpenter's glue, along with a piece of the wall, and the moon. New sky, new city. Paint-overs for the rough edges (...). While it was too much work to do from scratch, it still took about another week.” (Struzan & Show, 2014:48-50).

A arte digital é desenvolvida de uma forma mais rápida – o fluxo de trabalho na arte digital é mais flexível e de progressão mais rápida –, os erros podem ser corrigidos fa-

cilmente, podem utilizar-se outras técnicas possíveis com a arte digital (tal como pintura digital 2D e 3D, pixel art, desenho vetorial, colagem digital ou imagens geradas por computador (CGI)) e há uma menor e necessária preparação do que na arte tradicional (em termos de materiais e ferramentas digitais e a possibilidade da utilização de camadas para manter os elementos do trabalho separados). Todas estas ferramentas e processos tornam o fluxo de trabalho da arte digital muito maleável, com uma enorme vantagem de processos, em relação à arte tradicional.

Esta possibilidade e facilidade em fazer alterações na arte digital, é uma mais valia para a arte comercial, devido às constantes alterações e solicitações de mudança e alternativas que podem ser requisitados pelas empresas ou estúdios.

Existem ainda dois fatores muito significativos sobre a influência dos cartazes do *film noir* na cultura visual contemporânea que permitem responder à questão da sua permanência e relevância atualmente:

#### 1) Nostalgia

É um fator (de pendor estético, cultural e filosófico) que influencia e enquadra grande parte destas (re)invenções no campo artístico, no design e na cultura contemporânea em geral. A nostalgia é um conceito aqui associado à tendência das sociedades contemporâneas em reinterpretar e adaptar as formas e as linguagens do passado. E no design também ocorre, seja por estratégia comercial, por influência cultural ou outra.

A nostalgia é um fator incrivelmente poderoso, pois continua a existir uma nostalgia enorme pela cultura material, pelos cartazes cinematográficos físicos, porque com a popularidade do digital, a tendência é que desapareçam. Atualmente, os cartazes impressos e revistas físicas “são uma sombra do que eram, com os seus formatos reduzidos e o compromisso com o design comprometido por economias de todo tipo à medida que a impressão desaparece em prol de uma existência virtual e online.” (Banash&Poynor, 2019). A nostalgia em si, no entanto, é eficaz porque revela um desejo pelo passado, e volta a nossa atenção para o que foi perdido e mantém vivo um sentimento de pertença e familiaridade, impedindo a sua fuga ou esquecimento – o que num contexto capitalista de descartabilidade, acaba por ser uma espécie de resistência, pois há uma relação diferente entre consumidor/produto, podendo ser interpretado mais do que um consumo instantâneo e “vazio”, uma vez que existe uma procura por peças específicas e “únicas” que não

serão tão facilmente descartáveis, existindo uma ligação à parte emocional, de memória (nostálgica) do consumidor.

Os cartazes dos filmes *noir*, têm muito presente este fator da nostalgia, geram curiosidade e interesse por aquela estética, e um sentimento de algum saudosismo por uma linguagem gráfica associada a esses cartazes, que eram menos “mecânicos”, menos “digitais”, mas mais autênticos e “reais”. Estes cartazes, acabam, assim, por ser uma forma de idealizar estes materiais do passado em experiências de imediatismo e autenticidade.

## 2) Revivalismos

Neste segundo fator, que também está ligado ao fator da nostalgia, deverá ser tido em conta a questão das modas e tendências nas artes, os revivalismos e o reinteresse pelas artes entretanto esquecidas ou 'abandonadas' e a questão estética, emocional e cultural que leva o artista a um processo de recuperação de grafismos antigos.

Tal como a história em geral é cíclica, pela sua tendência de se repetir constantemente, também na história de arte ocorre o mesmo processo com estilos que são redescobertos, reinterpretados e adaptados à época (como por exemplo o renascimento, o neoclassicismo, o neobarroco, entre tantos outros), em que o artista explora o passado e volta a ser inspirado por essas práticas artísticas “antigas” e “esquecidas”.

O mesmo também acontece nas tendências do design gráfico e de comunicação – e no caso particular desta investigação, com o cartaz cinematográfico criado para o *film noir*, se vai afirmando progressivamente como uma tendência efetiva e um meio importante para publicitar os filmes, o que já se pode verificar no interesse gerado num nicho específico, pelas novas empresas e editoras cinematográficas.

Os cartazes criados para esta cinematografia, continuam a ser “vibrantes” e relevantes, tal como o contínuo apelo deste tipo de cartazes face às circunstâncias modernas (tecnológicas, comerciais, entre outras), tendo em consideração que o cartaz do *film noir* compõe a partir do olhar cinematográfico os seus códigos e estética próprios, tal como o estilo, a cor, a ilustração, a composição da imagem, a tipografia ou subtextos do próprio cartaz. Estes cartazes refletem ainda o desejo de um tempo passado em que as sociedades se organizavam de forma diferente, com outras hierarquias de poder, outra relação entre géneros, outros comportamentos e outros ideais.

Os cartazes do *film noir* são, assim, um reflexo dessas sociedades, e estão intrinsecamente ligados ao que este género cinematográfico representa em termos simbólicos,

sociais e culturais. Continua a existir uma reemergência do género e um interesse constante pela arte e estética do *film noir* – que continuam a ser relevantes atualmente, derivado pela questão emocional (o desejo de ser compreendido, de ver as suas emoções, desejos e medos refletidos e replicados, seja no grande ecrã ou num cartaz), uma vez a sociedade continua a lidar com os mesmos temas e problemas que se exploram no cinema e na arte do *film noir*: a alienação, a armadilha e forças do Destino, a ambiguidade moral e o prazer perverso pelos atos autodestrutivos. Estas são ideias e temas sombrios que todas as pessoas são forçadas a lidar em algum ponto da sua vida, o *film noir* (seja o filme em si ou a arte criada para esta cinematografia), ajuda o espetador a refletir, a interpretar, a ser mais empático, e se for totalmente sucedido, a lidar com os seus próprios problemas emocionais – esta “força”, este aspeto tão emocional e humano/real do *film noir*, é o fator que irá permitir que este género (embora por vezes possa começar a ser esquecido e determinado como obsoleto) e os seus cartazes, se mantenham sempre presentes na nossa cultura, ou que sejam, mais tarde, reexplorados e reinterpretados, adequando os seus ideais e temas à sociedade e cultura da época.

O apelo nostálgico relacionado com o cartaz do *film noir* está assim relacionado com um sentimento de apego a todos os aspetos suprarreferidos, sendo o cartaz a forma de tradução visual desse cenário e enquadramento social.

#### **– Implicações para estudos futuros**

Com esta investigação pretendeu-se fazer uma reflexão alargada sobre os cartazes de um género cinematográfico específico – o *film noir* – que, em nosso entender, não tinham sido anteriormente analisados de uma forma aprofundada, com o intuito de demonstrar a sua influência na cultura visual atual, em particular no mundo ocidental, e conseqüentemente, voltar a observar criticamente, com redobrado interesse, para os cartazes criados na indústria cinematográfica norte-americana na década de 1940 e 1950, pertencentes ao período clássico de Hollywood.

Este projeto para além de ser um contributo para a área científica do Design de Comunicação, teve como principal objetivo, apresentar de uma forma abrangente e substantiva, o cartaz do *film noir* clássico, como o artefacto gráfico de maior relevo e singularidade do panorama cinematográfico dos anos de 1940 e 1950 em Hollywood. Nessa perspetiva, pretendeu-se também assinalar, a sua influência duradoura na cultura visual contemporânea, através da sua iconografia, que remete de forma particular para a

memória do cinema e para eco das suas narrativas e temáticas, que embora reatualizadas, continuam a ser verdadeiramente pertinentes na atualidade. Foi possível demonstrar que o cartaz cinematográfico – embora com as dificuldades e instabilidades sociais atuais, muitas delas devido às limitações impostas pelas condições pandémicas, em que projetos artísticos e cinematográficos foram adiados, suspensos ou não foram desenvolvidos e conseqüentemente, a criação de material publicitário (como os cartazes) também acabou por ser afetada – continua a ser um artefacto cultural revelante como meio de comunicação no contexto da indústria cinematográfica atual.

Para além de caracterizar e analisar os cartazes deste género cinematográfico, esta investigação teve também como propósito, valorizar o trabalho dos designers de cartazes cinematográficos e o próprio formato gráfico e impresso do cartaz, não só como meio publicitário, mas também como um objeto artístico, histórico e cultural.

O cartaz, como artefacto gráfico, é um objeto essencialmente publicitário, mas para além dessa caracterização, é uma peça fundamental com uma autoria artística que inspira e ultrapassa a sua função principal – no caso do cartaz cinematográfico, promover o filme. Como foi evidenciado nesta investigação, este objeto continua a ser importante e procurado pelo público; é alvo de interesse pelas empresas que continuam a relançar filmes nas salas, em formatos digitais ou em plataformas de *streaming* e a criar novos cartazes físicos para filmes clássicos. As diversas áreas artísticas que continuam a ser influenciadas pelo *film noir* e por toda a estética inerente a este género cinematográfico e pelos cartazes criados, sustentam a existência de um crescente interesse por estes objetos gráficos.

Ao permitir evidenciar o que foi o cartaz do *film noir* clássico, esta investigação pretende contribuir com novas perspetivas sobre a importância e o impacto deste artefacto artístico e cultural, podendo no futuro, servir de referência a novos estudos sobre estas temáticas, com futuros investigadores ou artistas de diversas áreas, desde o design de comunicação, ao cinema e à publicidade.

Estes cartazes, que se constituem como um valioso legado histórico e visual, são a herança do *film noir* para os futuros artistas, designers e amantes da arte cinematográfica, o “the stuff the dreams are made of” que irá, certamente, continuar a inspirar e a despertar um enorme fascínio nas gerações futuras.



## BIBLIOGRAFIA

### 1. Introdução

---

Conard, Mark T. (2006) *The Philosophy of Film Noir*, Lexington: The University Press of Kentucky.

Mayer, Geoff & McDonnell, Brian (2007) *Encyclopedia of Film Noir*. Westport, Connecticut, Londres: Greenwood Press.

Muratovski, Gjoko (2010) "Design and Design Research: The Conflict between the Principles in Design Education and Practices in Industry." In: *Design Principles and Practices: An International Journal—Annual Review 4 (2)*. Illinois: Common Ground, pp.377-386.

Muratovski, Gjoko (2015) *Research for Designers: A Guide to Methods and Practice*. Londres: SAGE Publications Ltd.

Silver, Alain & Ursini, James (2012a) *Film Noir*. Lisboa: Tashen.

Sweet, Matthew (Realizador) (2009) *The Rules of Film Noir* [Documentário]. Reino Unido: British Broadcasting Corporation (BBC).

### 2. Objetivos da investigação e metodologias

---

Bassoff, Lawrence (1997) *Crime Scenes: Movie Poster Art of the Film Noir: The Classic Period: 1941 – 1959*. Chicago: Lawrence Bassoff Collection.

Bellantoni, Patti (2005) *If It's Purple, Someone's Gonna Die: The Power of Color in Visual Storytelling*. Oxford: Elsevier.

Bouzereau, Laurent (Realizador, Produtor) (2017) *Five Came Back* [Documentário]. EUA: Netflix.

Burke, Kevin (Realizador) (2016) *24x36: A Movie About Movie Posters* [Documentário]. Canada, EUA: Snowfort Pictures.

Conard, Mark T. (2006) *The Philosophy of Film Noir*, Lexington: The University Press of Kentucky.

Conard, Mark T. (2008) *The Philosophy of Neo-Noir*. Lexington: University Press of Kentucky.

Condell, Caitlin & Lupton, Ellen (2015) *How posters work*. Nova Iorque: Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum.

- Cousins, Mark (Realizador) (2011) *The Story of Film: An Odyssey - Episode 5 - Post-War Cinema* [Documentário]. Reino Unido: More4, Cinemien.
- D'arte, Zhana; Perner, Jessica & Saidenberg, Carolina (2020) “Gun Crazy”. *Noirvember Art* [Consult. 30/08/2022] Disponível em URL: [https://www.instagram.com/p/CI\\_kd2yHM1y/?igshid=YmMyMTA2M2Y%3D](https://www.instagram.com/p/CI_kd2yHM1y/?igshid=YmMyMTA2M2Y%3D)
- D'arte, Zhana; Perner, Jessica & Saidenberg, Carolina (2021) “Barbara Stanwyck in Double Indemnity”. *Noirvember Art* [Consult. 30/08/2022] Disponível em URL: <https://www.instagram.com/p/CWSR5wBN7JG/?igshid=YmMyMTA2M2Y%3D>
- Expresso do Oriente (2019) “Últimos dias do Poster Mostra”. *Expresso do Oriente – Informação*. [Consult. 30/08/2022] Disponível em URL: <https://expressodooriente.com/ultimos-dias-do-poster-mostra/>
- Film Noir Archive (2020) “*Film Noir: a visual essay*”. *Film Noir Archive*. [Consult. 30/08/2022] Disponível em URL: <https://vimeo.com/421559783>
- Fragoso, Abigail (2021) “Letterboxd News: Call Sheet November 2021– List of Film Noir With an LGBTQ Theme Or Characters.”. *Letterboxd*. [Consult. 15/11/2021] Disponível em URL: <https://letterboxd.com/email/call-sheet/2021-11/>
- Heller, Eva (2009) *A psicologia das cores*, Barcelona: Gráficas 92.
- Jong, Cees de; Purvis, Alston W.; Le Coultre, Martijn F. (2010) *The Poster: 1000 Posters from Toulouse-Lautrec to Sagmeister*. New York: Abrams.
- Leva, Gary (Realizadora) (2006) *Bringing Darkness To Light* [Documentário]. Califórnia: Warner Home Video.
- Mayer, Geoff & McDonnell, Brian (2007) *Encyclopedia of Film Noir*. Westport, Connecticut, Londres: Greenwood Press.
- Muller-Brockmann, Josef, Muller-Brockmann, Shizuko (1971) *History of the Poster/Geschichte des Plakates/Histoire de l'affiche*. Zurique: ABC Verlag.
- Muller, Eddie (2002) *The Art of Noir: The Posters and Graphics from the Classic Era of Film Noir*. New York: The Overlook Press.
- Poster Mostra (2019) “Gallery Poster 2019 Opening”. *Poster Mostra*. [Consult. 30/08/2022] Disponível em URL: <https://www.postermostra.com/2019-galeria/>
- Schon, Jeffrey (Realizador) (1995) *American Cinema: Film Noir* [Documentário]. Arlington: PBS - Public Broadcasting Service.
- Scorsese, Martin (Realizador, Produtor) (1999) *My Voyage to Italy* [Documentário]. EUA: MediaTrade.

Scorsese, Martin (Realizador, Produtor) & Wilson, Michael Henry (Realizador, Produtor) (1995) *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies* [Documentário]. Reino Unido, EUA: British Film Institute (BFI).

Sickels, Robert (2004) *The 1940s (American Popular Culture Through History)*- California: Greenwood.

Silver, Alain; Ursini, James; Duncan, Paul & Muller, Jurgen (2017) *Film Noir*. Köln: Taschen.

Sweet, Matthew (Realizador) (2009) *The Rules of Film Noir* [Documentário]. Reino Unido: British Broadcasting Corporation (BBC).

Young Jr, William H.; Young, Nancy K. (2004) *The 1950s (American Popular Culture Through History)*. California: Greenwood.

### **3. A América dos Anos Quarenta e Cinquenta do Século XX**

---

Breton, André (1924) *Le manifeste du Surréalisme* [Manifesto do Surrealismo (trad. Pedro Tamen)] (1993). Lisboa: Salamandra.

Chalton, Nicola & Macardle, Meredith (2016) *The 20th Century in Bite-Sized Chunks*. Londres: Michael O'Mara Books.

Hoeller, Sophie-Claire (2020) "Drive-in movie theaters around the world are having a renaissance amid the coronavirus pandemic". *Business Insider Nederland*. [Consult. 18/07/2020] Disponível em URL: <https://www.businessinsider.nl/drive-in-movies-thriving-coronavirus-2020-4/>

Judt, Tony (2014) *Pós-Guerra – História Da Europa Desde 1945*. Coimbra: Edições 70, 2014.

Kershaw, Ian (2016) *À Beira do Abismo: A Europa 1914-1949*. Alfragide: Dom Quixote.

Martins, Luís Almeida (2020) *A Construção do Império Americano: Os Séculos XX e XXI*. Paço de Arcos: Visão História.

Mayer, Geoff & McDonnell, Brian (2007) *Encyclopedia of Film Noir*. Westport, Connecticut, Londres: Greenwood Press.

Roberts, J.M. (2007a) *História do Século XX Vol 1*. Queluz de Baixo: Editorial Presença.

Roberts, J.M. (2007b) *História do Século XX Vol 2*. Queluz de Baixo: Editorial Presença.

Sickels, Robert (2004) *The 1940s (American Popular Culture Through History)*. California: Greenwood.

Silver, Alain, Ursini, James, Duncan, Paul & Muller, Jurgen (2012) *Film Noir*. Colónia: Taschen.

Young Jr, William H. & Young, Nancy K. (2004) *The 1950s (American Popular Culture Through History)*. California: Greenwood.

#### **4. O Film Noir**

---

Allen, Richard & Gonzales, S. Ishii (1999) "Hitchcock at the Margins of Noir". *Alfred Hitchcock Centenary Essays*. Reino Unido: British Film Institute.

Arnett, Robert (2006). "Eighties Noir: The Dissenting Voice in Reagan's America". In: *Journal of Popular Film and Television vol. 34*. EUA: Routledge, pp. 123-129.

Attridge, Derek (2013) *Moving Words: Forms of English Poetry*. Oxford: Oxford University.

Aziz, Jamaluddin (2005) *Future Noir and Postmodernism: The Irony Begins*. Reino Unido: Lancaster University.

Baker, J. I. (2014) *LIFE Film Noir: 75 Years of the Greatest Crime Films*. Nova Iorque: Life.

Bálint, Emma (2014) "Animated Noir: Investigating Walt Disney's Female Characters Of The 1940s And 1950s". *Americana – E-Journal Of American Studies In Hungary*. [Consult. 14/07/2020] Disponível em URL: <http://americanaejournal.hu/vol11no1/balint>

Bergan, Ronald (2011a) *...isms: understanding film*. Londres: Apple.

Bergan, Ronald (2011b) *The Film Book: A Complete Guide to the World of Film*. Londres: DK Publishing.

Bogdanovich, Peter (1997) *Who the Devil Made It: Conversations with Legendary Film Directors*, Nova Iorque: Ballantine Books, p.84.

Bonanos, Christopher (2016) *Flash: The Making of Weegee the Famous*. Nova Iorque: Henry Holt & Company.

Borde, Raymond & Chaumeton, Etienne (2002) *A Panorama of American Film Noir (1941-1953)*. São Francisco, Califórnia: City Lights Publishers.

Bordwell, David & Thompson, Kristin (1997) *Film Art: An Introduction*. Nova Iorque: McGraw-Hill.

Bould, Mark (2005) *Film Noir: From Berlin to Sin City*. Columbia: Wallflower Press.

Brady, Frank (1989) *Citizen Welles: A Biography of Orson Welles*. Nova Iorque: Charles Scribner's Sons.

Brew, Simon (2019) *The Secret Life of the Movies*. Londres: Cassell.

Bridgett, Rob (2003) An Appraisal of the Films of William Burroughs, Brion Gysin, and Anthony Balch in terms of Recent Avant Garde Theory – Bright Lights Film Journal". *Bright Lights Film*. [Consul. 20/01/2022] Disponível em URL: [https://brightlightsfilm.com/appraisal-films-william-burroughs-brion-gysin-anthony-balch-terms-recent-avant-garde-theory/#.Ykg3iS\\_5QzU](https://brightlightsfilm.com/appraisal-films-william-burroughs-brion-gysin-anthony-balch-terms-recent-avant-garde-theory/#.Ykg3iS_5QzU)

Brody, Richard (2014) "Le Jour Se Leve". *The New Yorker*. [Consult. 12/11/2019] Disponível em URL: <https://www.newyorker.com/goings-on-about-town/movies/le-jour-se-leve>

Buford, Kate (2001) "Burt Lancaster: An American Life". *Ny Times*. [Consul. 11/09/2021] Disponível em URL: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/first/b/buford-burt.html>

Burstein, Dan; Keijzer, Arne de & Holmberg, John-Henri (2011) *Secrets of the Tattooed Girl: The Unauthorised Guide to the Stieg Larsson Trilogy*. Kent: Orion Books.

Cain, James M. (1936) *Double Indemnity*. Nova Iorque: Liberty Magazine.

Callow, Simon (2000) *The Night of the Hunter*. Londres: The British Film Institute.

Carvalho, Débora (2011) *Fatal, Cativa e Independente: a Mulher no Film Noir*. (Tese de mestrado, Faculdade de Letras Da Universidade de Coimbra, Portugal). Disponível a partir de: <https://eg.uc.pt/handle/10316/19517>

Chandler, Raymond (1950) *The Simple Art of Murder*. Nova Iorque: Vintage Crime/Black Lizard.

Chandler, Raymond & Hiney, Tom (2000) *The Raymond Chandler Papers: Selected Letters and Nonfiction, 1909-1959*. Nova Iorque: Grove Press.

Charters, Ann (1992) *The Portable Beat Reader*. Westminster: Penguin Books.

Charters, Ann (2001). *Beat Down to Your Soul: What was the Beat Generation?*. Westminster: Penguin Books.

Chartier, Jean-Pierre (1946) "Les Américains aussi font des films 'noirs'". *Revue du Cinéma*, n.º 2. Paris: Gallimard.

- Clare, John D. (2014) “*Kammerspielfilm – Weimar Cinema*”. *John D. Clare – Modern World Cinema*. [Consult. 06/11/2020] Disponível em URL: [https://www.johndclare.net/Weimar5\\_film.htm](https://www.johndclare.net/Weimar5_film.htm)
- Collins, Max (1994) "The Hard-Boiled Detective". *Encyclopedia Mysteriosa* (vol.1). EUA: Macmillan General Reference, pp. 153-154.
- Conard, Mark T. (2008) *The Philosophy of Neo-Noir*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Cook, Mervyn & Ford, Fiona (2016) *Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Costa, João Bénard da (1999) *In Alfred Hitchcock's*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Cotter, Holland (2006) "'Unknown Weegee,' on Photographer Who Made the Night Noir". *The New York Times*. [Consult. 30/12/2021] Disponível em URL: <https://www.nytimes.com/2006/06/09/arts/design/09weeg.html>
- Couchmann, Jeffrey (2009) *The Night of the Hunter: a Biography of a Film*. Illinois: Northwestern University Press.
- Cowie, Peter (2004) *John Ford and the American West*. Nova Iorque: Harry Abrams Inc.
- D.R. (2021) “Sunset Boulevard – [REV] Cinema Revisitado” *Curtas – Festival Vila do Conde*. [Consult. 11/09/2021] Disponível em URL: <http://festival.curtas.pt/programa/2021/cinema-revisitado/sunset-boulevard/>
- Davis, Ben (2021) “What is the purpose of a Biopic?”. *MVOrganizing*. [Consult. 13/10/2021] Disponível em URL: <https://www.mvorganizing.org/what-is-the-purpose-of-a-biopic/>
- Duncan, Paul (2008) *Hitchcock – A Filmografia Completa* (2008). Colónia: Taschen.
- Duncan, Paul & Ursini, James (2007) *Movie Icons: Bogart*. Colónia: Taschen.
- Ebert, Roger (1998) “Out of Sight” *Roger Ebert* [Consult. 13/10/2021] Disponível em URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/out-of-sight-1998>
- Ebert, Roger (2003) *The Great Movies*. Nova Iorque: Broadway Books.
- Eisner, Lotte H. (1977) *Fritz Lang*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Enge, Sigurd (2009) *The Night of the Hunter: Noirish or film noir?*. Oslo: University of Oslo.

Ezzone, Gina Marie (2014). "Surrealist Cinema and the Avant-Garde". *Facets Features Blog. Facets Features*. [Consult. 10/11/2019] Disponível em URL: <http://facets.org/blog/exclusive/surrealist-cinema-and-the-avant-garde/>

Forshaw, Berry (2013) *Nordic Noir*. Reino Unido: Pockets Essentials.

Frank, Nino (1946a) *L'Écran Français*. Paris : [s.n.].

Frank, Nino (1946b) "Un nouveau genre 'policier': L'aventure criminelle", *L'écran français n° 61*. Paris : [s.n.], pp. 8-9.

Freeman, Judith (2008) *The Long Embrace: Raymond Chandler and the Woman He Loved*. Nova Iorque: Vintage Books.

Gallagher, Paul (2010) "A Complete Disorientation of the Senses: William Burroughs' and Antony Balch's 'Cut Ups'". *Dangerous Minds*. [Consul. 11/01/2022] Disponível em URL: [https://dangerousminds.net/comments/william\\_burroughs\\_antony\\_balch\\_cut\\_ups](https://dangerousminds.net/comments/william_burroughs_antony_balch_cut_ups)

Geherin, David (1989) *Review of James M. Cain. MFS Modern Fiction Studies, vol. 35 no. 4*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Grisham, Therese & Grossman, Julie (2017) *Ida Lupino, Director: Her Art and Resilience in Times of Transition*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Gussow, Mel (1982) "Obituary: Lee Strasberg of Actors Studio Dead". *The New York Times*. [Consul. 11/01/2022] Disponível em URL: <https://www.nytimes.com/1982/02/18/obituaries/lee-strasberg-of-actors-studio-dead.html>

Heimann, Jim (2018) *Dark City: The Real Los Angeles Noir*. Colônia: Taschen.

Hirsch, Foster (1981) *The Dark Side of the Screen: Film Noir*. Nova Iorque: Da Capo Press, Inc.

Hogan, David J. (2013) *Film Noir FAQ: All That's Left to Know About Hollywood's Golden Age of Dames, Detectives and Danger*. Montclair, Nova Jersey: Applause Theatre & Cinema Books.

Hoppes, Roy (1982) *Cain: The Biography of James M. Cain*. Nova Iorque: Holt, Rinehart and Winston.

Hutchings, Peter (2013) "Noir and Horror". *A Companion to Film Noir*. Chichester: Blackwell Publishing Ltd.

Imbroisi, Margaret & Martins, Simone (2022) "Realismo Americano". *História das Artes*. [Consult. 12/09/2022] Disponível em URL: <https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-seculo-20/realismo-americano/>

- Jeanne, René & Ford, Charles (1966) *Histoire illustrée du Cinéma 2: le Cinéma Parlant*. Paris: Marabout.
- Jones, Leroi (1963) *The Moderns: An Anthology of New Writing in America*. Nova Iorque: Corinth Books.
- Jermyn, Deborah (2001) "Film Noir". *Critical Dictionary of Film and Television Theory*. Londres, Nova Iorque: Routledge.
- Katz, Alex (2020) "Deep Analysis: Who Framed Roger Rabbit?". *Flixist*. [Consult. 13/10/2021] Disponível em URL: <https://www.flixist.com/deep-analysis-who-framed-roger-rabbit/>
- Kovács, Steven (1980) *From Enchantment to Rage: The Story of Surrealist Cinema*. Madison, Vancouver: Fairleigh Dickinson Univ Press.
- Lileks, James (2009) "Think You Oughta Drink That", *The Bleat*. [Consult. 08/09/2019] Disponível em URL: <http://lileks.com/bleat/?p=701>
- Lyons, Arthur (2000) *Death on the Cheap: The Lost B Movies of Film Noir*. Cambridge: Da Capo Press.
- Mandelbaum, Jacques (2008) *Cahiers du Cinéma – Grandes Realizadores vol.8 – Jean-Luc Godard*. Madrid: Público.
- Mayer, Geoff & McDonnell, Brian (2007) *Encyclopedia of Film Noir*. Westport, Connecticut, Londres: Greenwood Press.
- Meehan, Paul (2008) *Tech-Noir: The Fusion of Science Fiction and Film Noir*. Jefferson: McFarland & Company.
- Mereghetti, Paolo (2008) *Cahiers du Cinéma – Grandes Realizadores vol.20 - Orson Welles*. Madrid: Público.
- Merriam-Webster (2021) "Prosody Definition & Meaning". *Merriam-Webster – An Encyclopædia Britannica Company*. [Consult. 17/09/2021] Disponível em URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/prosody>
- Naremore, James (2008) *More Than Night: Film Noir in Its Contexts*. Berkeley, California: University of California Press.
- Nathan, Ian (2020) *Ridley Scott: a Retrospective*. Londres: Palazzo Editions.
- Ness, Richard R (2008) *Cinema Journal - A Lotta Night Music: The Sound of Film Noir, Vol. 47, No. 2 (Winter)*, Austin: University of Texas Press.

O'dell, Cary (2018) "Who Framed Roger Rabbit: National Film Registry #28". *Library of Congress*. [Consult. 18/02/2021] Disponível em URL: <https://blogs.loc.gov/now-see-hear/2018/12/who-framed-roger-rabbit-national-film-registry-28/>

Ottoson, Robert (1981) *A Reference Guide to The American Film Noir, 1940-1958*. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press.

Palmer, R. Barton (1994) *Hollywood's Dark Cinema: The American Film Noir*. Nova Iorque: Twayne Publishers.

Parkinson, David (2012) *History of Film*. Londres: Thames and Hudson

Parkinson, David (1995) *History of Film – World of Art*. Londres: Thames and Hudson.

Peary, Danny (1988) *Cult Movies 3*. Nova Iorque: Simon & Schuster Inc.

Phillips, Gene (2010) *Some Like It Wilder: The Life and Controversial Films of Billy Wilder*. Lexington: The University Press of Kentucky.

Place, Janey & Peterson, Lowell (2000) "Some visual motifs of film noir". 1974. Reimpresso in *Film Noir (2011)*. Ed. Alain Silver and James Ursini. Nova Iorque: Limelight Editions.

Porfirio, Robert (2013) "The Strange Case of *Film Noir*". *A Companion to Film Noir*. Chichester: Blackwell Publishing Ltd.

Porter, Dennis (2003) "The Private Eye". In: M. Priestman (ed). *The Cambridge Companion to Crime Fiction* (vol.6). Cambridge: Cambridge University Press, pp.96-97.

Ray, Robert B (1985) *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*. Princeton: Princeton University Press.

Renner, Rol G. (2011) *Hopper*. Colônia: Taschen.

Roberts, J.M. (2007) *História do Século XX Vol I*. Lisboa: Editorial Presença.

Robertson, William Preston (2001) "The influence of James M Cain's novels on film noir". *The Guardian*. [Consult. 12/01/2020] Disponível em URL: <https://www.theguardian.com/film/2001/apr/13/features>

Ruhm, Herbert (1977) "Introduction", in *The Hard-boiled Detective: Stories from "Black Mask" Magazine, 1920-1951*. Nova Iorque: Vintage, p. xvii.

Sanders, Steven M. & Skoble, Aeon J. (2008) *The Philosophy of TV Noir*. Lexington: The University Press of Kentucky.

Sarris, Andrew (1969) *The American Cinema: Directors And Directions 1929–1968*. Cambridge: Da Capo Press.

- Schrader, Paul (1996) "Notes on Film Noir". In: *Film Noir Reader*; ed. Alain Silver e James Ursini, Nova Iorque, Limelight Editions, pp. 53-64.
- Schwartz, Howard; Loebel-Fried, Caren; Ginsburg, Elliot K. (2004) *Tree of Souls: The Mythology of Judaism*. Reino Unido: Oxford University Press.
- Sikov, Ed (2017) *Sunset Boulevard: The Life and Times of Billy Wilder*. Mississippi: University of Mississippi Press.
- Silver, Alain & Ursini, James (2018) *Film Noir Prototypes: Origins of the Movement*. Montclair, Nova Jersey: Applause Theatre & Cinema Books.
- Silver, Alain & Ward, Elizabeth (1992). *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*. Nova Iorque: Overlook Press.
- Silver, Alain; Ursini, James & Duncan, Paul (2012) *Film Noir*. Lisboa: Taschen.
- Silver, Alain; Ursini, James; Duncan, Paul & Muller, Jurgen (2017) *Film Noir*. Colónia: Taschen.
- Silver, Alain; Ursini, James; Duncan, Paul & Muller, Jurgen (2018) *Film Noir*, Colónia: Taschen.
- Slotkin, Richard (1973) *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier 1600-1860*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Smith, Imogen Sara (2017) "Dark Passages: The Beautiful Crimes of Henri Decaë". *The Criterion Collection*. [Consult. 08/07/2020] Disponível em URL: <https://www.criterion.com/current/posts/4991-the-beautiful-crimes-of-henri-deca>
- Spicer, Andrew (2002) *Film Noir*. Abingdon: Routledge.
- Stanfield, Peter Stanfield (2002) "Film Noir Like You've Never Seen: Jim Thompson Adaptations and Cycles of Neo-Noir". *Genre and Contemporary Hollywood*, Londres, BFI, pp. 251-68.
- Sterling, Bruce (1986) *Burning Chrome*. Nova Iorque: Harper Voyager.
- Sterritt, David (1998) *Mad To Be Saved: The Beats, the '50s, and Film*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Toteberg, Michael (2013) *El Cine De Fritz Lang*. Madrid: T&B Editores.
- UBUWeb (2018) "UbuWeb Film & Video – William S. Burroughs". *UBUWeb*. [Consult. 11/01/2022] Disponível em URL: <https://www.ubu.com/film/burroughs.html>

Vernet, Marc (1993) "Film Noir on the Edge of Doom", in *Shades of Noir: A Reader*. Londres: Verso, pp. 1-31.

Williams, Tom (2012) *Mysterious Something in the Light: The Life of Raymond Chandler*. Londres: Auron.

Winter, Ariel S. (2012) "Toon Noir: Who Framed Roger Rabbit?" *Criminal Element*. [Consult. 11/01/2021] Disponível em URL: <https://www.criminalelement.com/toon-noir-who-framed-roger-rabbit-classic-ariel-s-winter-kid-friendly-crime-film-adaptation/>

Wyatt, Andrew (2019) "Alphaville: The Best Dystopian Sci-Fi Film You've Never Seen Was Directed by.... Jean-Luc Godard?". *Cinema St. Louis*. [Consult. 13/10/2021] Disponível em URL: <https://www.cinemastlouis.org/the-lens/alphaville>

## 5. O Cartaz Cinematográfico

---

Adam Newell; Pete Tombs (2016) *Art of the B Movie Poster*. Berkeley, Califórnia: Gingko Press.

Adams, Sean (2008) *Color Design Workbook: A Real World Guide to Using Color in Graphic Design*. Beverly, Massachusetts: Rockport Publishers.

Adams, Sean (2017) *The Designer's Dictionary of Color*. Nova Iorque: Abrams.

Anderson, Robert Jack (1983) *The Motion Picture Patents Company*. Madison: University of Wisconsin.

Antanho, Lisboa (2016) "Cinema Roma" *Lisboa de Antigamente* [Consult. 16/05/2020] Disponível em URL: <https://lisboadeantigamente.blogspot.com/2016/01/cinema-roma.html>

Arthur, Nigel (2015) "Polish poster art for classic British films" *BFI*. [Consult. 12/02/2021] Disponível em URL: <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/polish-poster-art-classic-british-films>

Balio, Tino (2009) *United Artists, Volume 1, 1919–1950: The Company Built by the Stars, Volume 1*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.

Barker, Elizabeth E. (2003) "Heilbrunn Timeline of Art History (Essays) – The Printed Image in the West: Mezzotint". *The Met Museum*. [Consult. 25/10/2022] Disponível em URL: [https://www.metmuseum.org/toah/hd/mztn/hd\\_mztn.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/mztn/hd_mztn.htm)

Ballinger, Alexander & Graydon, Danny (2007) *The Rough Guide to Film Noir*. Londres: Rough Guides.

Bang, Molly (2016) *Picture This: How Pictures Work*. São Francisco, Califórnia: Chronicle Books.

Bass, Jennifer & Kirkham, Pat (2011) *Saul Bass: A Life in Film & Design*. Londres: Laurence King Publishing.

Basten, Fred E. (1996) *The Lost Artwork of Hollywood: Classic Images from Cinema's Golden Age*. Nova Iorque: Watson-Guption.

Bellantoni, Patti (2005) *If It's Purple, Someone's Gonna Die: The Power of Color in Visual Storytelling*. Oxford: Elsevier.

Benneworth-Gray, Daniel (2020) "The best movie posters of 2020" *Creative Review*. [Consult. 18/12/2020] Disponível em URL: <https://www.creativereview.co.uk/movie-posters-of-the-year-2020/>

Betancourt, Alejandro (2021) "Nietzsche's Superman Theory: What is it and How Does It Connect With the Modern World?". *Medium*. [Consult. 20/09/2022] Disponível em URL: <https://medium.com/bottomline-conversations/nietzsches-superman-theory-what-is-it-and-how-does-it-connect-with-the-modern-world-594ba78c8f54>

Billson, Anne (2014) "Film Noir Posters: The Art of Smoking Guns and Bared Flesh" *The Telegraph*. [Consult. 17/02/2019] Disponível em URL: <https://www.telegraph.co.uk/culture/film/11208859/film-noir-posters-art-history-cinema.html>

Bingen, Steven (2016) *Paramount: City of dreams*. Lanham, Maryland: Taylor Trade Publishing.

Block, Alex Ben (2011) "Secrets Behind Hollywood's Greatest Movie Posters" *The Hollywood Reporter*. [Consult. 12/03/2019] Disponível em URL: <https://www.hollywoodreporter.com/news/secrets-hollywood-s-greatest-movie-188670>

Boerboom, Peter & Proetel, Tim (2020) *A Cor como Material e Recurso Visual*. Brasil: Editorial Gustavo Gili.

Bowser, Eileen (1994) *The Transformation of Cinema, 1907–1915*, California: University of California Press.

Carter, David E. (2006) *The New Big Book of Color*. Nova Iorque: Harper Design.

Cassandre, A. M. (1948) *Plakate*. St. Gallen: Verlag Zollikofer & Co..

Chalton, Nicola & Macardle, Meredith (2016) *The 20th Century in Bite-Sized Chunks*. Londres: Michael O'Mara Books.

Christopher, Nicholas (1998) *Somewhere in the Night: Film Noir and the American City*. Nova Iorque: Owl/Henry Holt.

- Condell, Caitlin & Lupton, Ellen (2015) *How posters work*. Nova Iorque: Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum.
- Costa, Joan (2011) *Design para os olhos - marca, cor, identidade, sinalética*. Lisboa: Dinalivro.
- Criterion (2009) “Our Mission” *Criterion Collection*. [Consult. 06/06/2020] Disponível em URL: <https://www.criterion.com/about>
- Daniels, Les (1999) *Batman: The Complete History*. São Francisco, Califórnia: Chronicle Books.
- Darkside (2013) “Zoe Mozert” *Museo Pin-Up* [Consult. 12/10/2019] Disponível em URL: <http://www.museopinup.wordpress.com/2013/03/14/zoe-mozert/>
- Dionisio, Jennifer (2014) “About”. *Jennifer Dionisio* [Consult. 10/09/2020] Disponível em URL: <https://www.jenniferdionisio.com/about>
- Eiseman, Leatrice & Recker, Keith (2011) *Pantone: The Twentieth Century in Color*. São Francisco, Califórnia: Chronicle Books.
- Ellis, Douglas (2017) *The Art of the Pulps: An Illustrated History*. San Diego: IDW Publishing.
- F.M. (2018) "Neil Kellerhouse Interview". *Filminutiae – Celebrating Film Design* [Consult. 11/08/2020] Disponível em URL: <http://filminutiae.com/take-02-poster-design-neil-kellerhouse-interview>
- Fagerholm, Cecilia (2009) *The Use of Color in Movie Poster Design*. Viestintä: Metropolia.
- Fertig, Mark (2014) *Film Noir 101: The 101 Best Film Noir Posters from the 1940s-1950s*. Seattle: Fantagraphics.
- Fisher, Carrie (1990) *Surrender the Pink*. Nova Iorque: Simon & Schuster.
- Flor, Mariana (2018) *Os Segredos de Ouro do Lettering – Design de Letreiros, do Esboço à Arte Final*. Brasil: Editorial Gustavo Gili.
- Foster, (2014) “Projectionist - Pull Curtain Before Titles. An essay about the emotional power of movie title sequences”. *Happy Accident – GraphicNarrative*. [Consult. 10/05/2020] Disponível em URL: <http://happyaccidentgraphicstorytelling.blogspot.com/2014/02/projectionist-pull-curtain-before.html>
- Freytag, Gustav & MacEwen Elias J. (1900) *Freytag’s Technique of the Drama: An Exposition of Dramatic Composition and Art*. Chicago: Foresman.

Galindo, (2013) "45 Amazing Vintage Polish Posters of Classic American Films" *BuzzFeed Rewind*. [Consult. 12/02/2021] Disponível em URL:[https://www.buzzfeed.com/briangalindo/45-amazing-vintage-polish-posters-of-classic-american-films?sub=2325198\\_1265779](https://www.buzzfeed.com/briangalindo/45-amazing-vintage-polish-posters-of-classic-american-films?sub=2325198_1265779)

Gorzadek, Ewa (2011) "Waldemar Świerzy". *Culture PL*. [Consult. 12/02/2021] Disponível em URL: [http://www.culture.pl/web/english/resources-visual-arts-full-page/-/eo\\_event\\_asset\\_publisher/eAN5/content/waldemar-swierzy](http://www.culture.pl/web/english/resources-visual-arts-full-page/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/waldemar-swierzy)

Grandfield, Geoff (2014) "About" *Geoff Grandfield*. [Consult. 06/07/2020] Disponível em URL: <http://geoffgrandfield.co.uk/about/>

Halperin, Jim; Cantu, Hector (2009). "Hollywood's Paper Gold". *Heritage Magazine*. Vol. 3 no. 1. Dallas: Heritage Auction Galleries, Inc..

Halperin, Jim; Cantu, Hector (2010) *Collectible Movie Posters*. Atlanta: Whitman Publishing.

Hardy, Phil (1997) *The Caper Film – The BFI Companion to Crime*. Londres: A&C Black.

Hare, William (2003) *Early Film Noir – Greed, Lust and Murder Hollywood Style*. Jefferson: McFarland & Co Inc.

Harnisch, Larry (2013) "Mary Mallory / Hollywood Heights — A. L. 'Whitey' Schafer Simplifies Portraits" *The Daily Mirror*. [Consult. 12/05/2020] Disponível em URL:<https://ladailymirror.com/2019/09/23/mary-mallory-hollywood-heights-a-l-whitey-schafer-simplifies-portraits-2/>

Engle, Harrison (Realizador, Produtor) (1997). *Obsessed with Vertigo – New Life for Hitchcock's Masterpiece* [documentário]. Califórnia: Universal.

Haut, Woody (2017) "Boxing and Film Noir" *Woody Haut's Blog*. [Consult. 06/07/2020] Disponível em URL:<http://woodyhaut.blogspot.com/2017/01/boxing-and-film-noir.html>

Heimann, Jim (2018) *Dark City: The Real Los Angeles Noir*. Colónia: Taschen.

Heller, Eva (2009) *A Psicologia das Cores: como atuam as cores sobre os sentimentos e a razão*. Barcelona: Editorial GG.

Heller, Steven (2005) "Henryk Tomaszewski, Leader of the Polish Poster School, Dies at 91". *The New York Times*. [Consult. 12/02/2021] Disponível em URL: <https://www.nytimes.com/2005/09/14/arts/henryk-tomaszewski-leader-of-the-polish-poster-school-dies-at-91.html>

Heller, Steven & Talarico, Lita (2018) *Freehand: New Typography Sketchbooks*. Londres: Thames & Hudson.

- Hische, Jessica (2016) “Gilda”. *Jessica Hische* [Consult. 10/09/2020] Disponível em URL: <https://www.jessicahische.is/avivaciouslady>
- Hollis, Richard (2001) *Graphic Design: A Concise History*. Londres: Thames & Hudson.
- Hollywood Lexicon (2010) “Dutch Angle”. *Hollywood Lexicon*. [Consult. 03/02/2022] Disponível em URL: <http://www.hollywoodlexicon.com/dutchangle.html>
- Hutchinson, Sam (2020) “The 10 Best Movie Posters From the Last Decade” *Screen Rant*. [Consult. 18/12/2020] Disponível em URL: <https://screenrant.com/last-decade-best-movie-posters/>
- Judt, Tony (2014) *Pós-Guerra – História Da Europa Desde 1945*. Coimbra: Edições 70.
- Jury, David (2012) *Graphic Design Before Graphic Designers: The Printer as Designer and Craftsman 1700-1914*. Nova Iorque: Thames & Hudson.
- King, Emily (2003) *A Century of Movie Posters: From Silent to Art House*. Nova Iorque: B.E.S. Publishing.
- Lahiri, Sayan (2010) *German Expressionism, Film Noir and Sir Fritz Lang*. Saarbrücken, Alemanha: VDM Verlag.
- Lapides, Jim (1994) “A Brief History Of The Poster” *International Poster Gallery* [Consult. 12/05/2020] Disponível em URL: <https://www.internationalposter.com/a-brief-history-of-the-poster/>
- Leite, José (2016) “Cinema Roma” *Restos de Coleção* [Consult. 16/05/2020] Disponível em URL: <https://restosdecoleccion.blogspot.com/2016/09/cinema-roma.html>
- Lewis, John (1978) *Typography: Design and Practice*. Londres: Barrie & Jenkins.
- Lupton, Ellen (2006) *Pensar com Tipos: Guia para Designers, Escritores, Editores e Estudantes*. Brasil: Editorial Gustavo Gili.
- Lupton, Ellen (2015) *How Posters Work*. Nova Iorque: Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum.
- Lupton, Ellen (2020) *O Design como Storytelling*. Brasil: Editorial Gustavo Gili.
- Lyons, Arthur (2000) *Death On The Cheap: The Lost B Movies Of Film Noir*. Cambridge: Da Capo Press.

Mark (2011) “100 Greatest Movie Posters Of Film Noir! 10th Anniversary edition!” *Where Danger Lives*. [Consult. 10/06/2020] Disponível em URL: <http://wheredangerlives.blogspot.com/2011/05/100-greatest-movie-posters-of-film-noir.html>

Marshall, Lindsey & Meachem, Lester (2010) *Como Usar Imagens*. São Paulo: Rosari.

Martín, Fernando Gabriel (2016) “La publicidad cinematográfica en Barcelona: MCP y la empresa Esquema” *Biblioteca Virtual Miguel Cervantes*. [Consult. 12/11/2019] Disponível em URL: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-publicidad-cinematografica-en-barcelona-mcp-y-la-empresa-esquema--0/html/ff8c889e-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_3.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-publicidad-cinematografica-en-barcelona-mcp-y-la-empresa-esquema--0/html/ff8c889e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html)

Mayer, Geoff & McDonnell, Brian (2007) *Encyclopedia of Film Noir*. Westport, Connecticut, Londres: Greenwood Press.

McLendon, Charles (1943) *Popular Science [Feb.1943]*. Flórida: Bonnier Corporation.

Mehl, Richard (2013) *Playing with Color: 50 Graphic Experiments for Exploring Color Design Principles*. Beverly, Massachusetts: Rockport Publishers.

Merriam-Webster (2021) “Superman”. *Merriam-Webster – An Encyclopædia Britannica Company*. [Consult. 20/09/2022] Disponível em URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/superman>

Muller-Brockmann, Josef & Muller-Brockmann, Shizuko (2004) *History of the Poster*. Nova Iorque: Phaidon Press.

Muller-Brockmann, Josef & Muller-Brockmann, Shizuko (1971) *History of the Poster/ Geschichte des Plakates/Histoire de l'affiche*. Zurique: ABC Verlag.

Muller, Eddie (2002) *The Art of Noir: The Posters and Graphics from the Classic Era of Film Noir*. Nova Iorque: The Overlook Press.

Müller, Jens & Wiedemann, Julius (2017) *History of Graphic Design Vol.1 – 1890-1959*. Colónia: Taschen.

Müller, Jürgen (2005) *Movies of the 40s*. Colónia: Taschen.

Müller, Jürgen (2006) *Movies of the 30s*. Colónia: Taschen.

Müller, Jürgen (2008) *100 All-Time Favorite Movies of the 20th Century*. Colónia: Taschen.

Müller, Jürgen (2018) *Movies of the 50s*. Colónia: Taschen.

Murphy, Mekado (2010) “Bill Gold: Poster Master With a Cool Hand” *New York Times*. [Consult. 28/04/2019] Disponível em URL: [https://www.nytimes.com/2010/12/05/movies/05posters.html?\\_r=0](https://www.nytimes.com/2010/12/05/movies/05posters.html?_r=0)

- Nienhaus, Laurie (2007) "The Pin Up Girl: A Beautiful Memory" *Glily* [Consult. 12/05/2020] Disponível em URL: <https://web.archive.org/web/20080405115220/http://www.glily.com/pinups.htm>
- Nistri Artwork (2017) "Giuliano Nistri" *Nistri Artwork*. [Consult. 03/05/2020] Disponível em URL: <https://www.nistriartwork.it/authors/>
- Nourmand, Tony (2006a) *Film Posters of the 40s: The Essential Movies of the Decade*. Nova Iorque: The Overlook Press.
- Nourmand, Tony (2006b) *Film Posters of the 50s: The Essential Movies of the Decade*. Nova Iorque: The Overlook Press.
- Nourmand, Tony (2007) *Film Posters Exploitation*. Colônia: Taschen GmbH.
- Novin, Guity (2010) "A History of American Posters: a History of Graphic Design" *Guity Novin's History of Graphic Design*. [Consult. 20/03/2019] Disponível em URL: <http://guity-novin.blogspot.com/2011/09/chapter-46-history-of-american-movie.html>
- Passarinho, Hugo (2019) *O Desenho no Cartaz de Cinema Português – Um caso de estudo de 1895 a 1960*. (Tese de mestrado, Universidade de Lisboa | Faculdade de Belas Artes, Portugal). Disponível a partir de: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/37880>
- Patterson, Martha H. (2005) *Beyond the Gibson Girl: Reimagining the American New Woman, 1895-1915*. Illinois: University of Illinois Press.
- Piero, Basso (2020) "Robby Müller – Color as Character" *H8URS*. [Consult. 26/11/2020] Disponível em [https://www.academia.edu/video/GkxbB1?email\\_video\\_card=watch-video&pls=RVBP](https://www.academia.edu/video/GkxbB1?email_video_card=watch-video&pls=RVBP)
- Poulin, Brock (2005) *Dark time(s): Non-linear Narratives in the Postmodern Film Noir*. Victoria: University of British Columbia.
- Rebello, Stephen & Allen, Richard C. (1988) *Reel Art: Great Posters from the Golden Age of the Silver Screen*. Nova Iorque: Abbeville Pres.
- Rigby, Jonathan (2007) *American Gothic: Sixty Years of Horror Cinema*. Surrey: Reynolds & Hearn.
- Roberts, Caroline (2015) *Graphic Design Visionaries*. Londres: Laurence King Publishing.
- Salavetz, Judith & Drate, Spencer (2008) *Art of the Modern Movie Poster: International Postwar Style and Design*. São Francisco, Califórnia: Chronicle Books.

Scheel, Olaf (2000) “Kinoplakate von Rolf Goetze” *Archiv für Filmposter*. [Consult. 12/05/2020] Disponível em URL: <https://www.filmposter-archiv.de/kinoplakat-grafiker.php?id=12>

Selby, Spencer (2013) *The Worldwide Film Noir Tradition – The Complete Reference to Classic Dark Cinema from America, Britain, France and Other Countries Across the Globe*. São Francisco: SINK Press.

Sharf, Zack (2015) “The 15 Best Mondo Movie Posters of All Time” *Indie Wire*. [Consult. 05/09/2020] Disponível em URL: <https://www.indiewire.com/2015/10/the-15-best-mondo-movie-posters-of-all-time-56305/>

Silva, George Batista da (2017) *Jane Russell*. Brasil: Clube de Autores.

Silver, Alain & Ursini, James (2012a) *Film Noir*. Lisboa: Tashen.

Silver, Alain & Ursini, James (2012b) *Film Noir Graphics: Where Danger Lives*. Carolina do Sul: CreateSpace Independent Publishing Platform.

Silver, Alain; Ursini, James; Duncan, Paul (2012) *Film Noir*. Lisboa: Tashen.

Simon (2016) “History of Movie Poster” *The Poster Collector*. [Consult. 26/11/2020] Disponível em <https://postercollector.co.uk/articles/history-of-movie-posters/>

Skillman, Eric (2014) *Criterion Designs*. Nova Iorque: Criterion Collection.

Smith, Ian Haydn (2018) *Selling the Movie: The Art of the Film Poster*. Austin: University of Texas Press.

Smith, Imogen Sara (2016) “In a Lonely Place: An Epitaph for Love”. *The Criterion Collection – On Film/ Essays* [Consult. 20/09/2020] Disponível em URL: <https://www.criterion.com/current/posts/4052-in-a-lonely-place-an-epitaph-for-love>

Spicer, Andrew (2010) *Historical Dictionary of Film Noir*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press.

Sweet, Matthew (2015) “Creature from the Black Lagoon”. *Bonhams Magazine – Issue 43, Summer 2015*. Londres: Bonhams.

The Criterion Collection (2022) “Double Indemnity”. *The Criterion Collection* [Consult. 15/02/2022] Disponível em URL: <https://www.criterion.com/films/30460-double-indemnity>

The Criterion Collection (2019) “Noir and Neo-noir”. *The Criterion Collection* [Consult. 13/09/2020] Disponível em URL: <https://www.criterion.com/shop/collection/17-noir-and-neonoir>

Toponímia de Lisboa (2017) “A Avenida de Roma que alimentou três cinemas” *Toponímia de Lisboa* [Consult. 16/05/2020] Disponível em URL: <https://toponimia-lisboa.wordpress.com/2016/11/24/a-avenida-de-roma-que-alimentou-tres-cinemas/>

Truhler, Kimberly (2020) *Film Noir Style – The Killer 1940s*. Pittsburgh: GoodKnight Books.

WalterFilm (2018) “Movie Lobby Cards” *WalterFilm – Original Vintage Film Posters, Photographs & Movie Memorabilia*. [Consult. 19/05/2020] Disponível em URL: <https://www.walterfilm.com/lobby-cards/>

Welskopp, Thomas (2013) *Prohibition in The United States: The German-American Experience, 1919-1933*. Bielefeld: University Of Bielefeld.

Wilson, Ron (2000) "The Left-Handed Form of Human Endeavor". In Dixon, Wheeler W. (ed.). *Film Genre 2000: New Critical Essays*. Albany: SUNY Press

WordSense Dictionary (2022) “Green Water”. *WordSense Dictionary*. [Consult. 14/10/2022] Disponível em URL: [https://www.wordsense.eu/green\\_water/](https://www.wordsense.eu/green_water/)

Yarbus, A. L. (1967) *Eye Movements and Vision*. Nova Iorque: Plenum Press.

Yellin, Emily (2004) *Our Mothers' War: American Women at Home and at the Front During World War II*. Nova Iorque: Simon & Schuster.

Zyber, Josh (2019) “All Deckard Out: A History of Blade Runner on Laserdisc”. *The Bonus View*. [Consult. 10/06/2020] Disponível em URL: <https://www.highdefdigest.com/blog/blade-runner-on-laserdisc/>

## **6. Uma reflexão sobre o cartaz e o gênero cinematográfico do *Film Noir***

---

Asheim, Lester (1947) *The Film and the Zeitgeist*. Califórnia: Hollywood Quarterly.

Bense, Max (1952) *Plakatwelt: 4 essays*. Munique: Deutsche Verlags-Anstalt.

Beuadrillard, Jean (1998) *The Consumer Society – Myths and Structures*. Londres: SAGE Publications.

Braly, Chris (2019) “New Details & Release Date for ‘Blade Runner 2019’ Comic”. *Bleeding Fool*. [Consult. 22/11/2020] Disponível em URL: <https://bleedingfool.com/comics/new-details-release-date-for-blade-runner-2019/>

Brubaker, Ed (2011) “New and Current Work”. *Ed Brubaker*. [Consult. 06/11/2020] Disponível em URL: <https://web.archive.org/web/20110807184450/http://www.edbrubaker.com/current/index.html>

- Brubaker, Ed & Phillips, Sean (2018) “Criminal Livro Um: Cobarde”. *G-Floy Studio*. [Consult. 06/11/2020] Disponível em URL: <https://www.gfloy.pt/catalogolivros/criminal-livro-um-cobarde-lawless>
- Brubaker, Ed & Phillips, Sean (2019) *Criminal — Livro Um*. Portugal: G Floy.
- Brubaker, Ed & Phillips, Sean (2020) *Criminal – Livro Dois*. Portugal: G Floy.
- Calvario, Liz (2017). "Clive Owen Stars as an Enigmatic Bartender in Paolo Sorrentino's Stylish Short Film 'Killer in Red'". *IndieWire*. [Consult. 28/11/2020] Disponível em URL: <https://www.indiewire.com/2017/01/clive-owen-stars-paolo-sorrentino-short-film-killer-in-red-campari-1201774496/>
- Ching, Albert (2014) “Image Expo: Keynote Announces New Series from Snyder, Morrison, Remender & More”. *Comic Book Resources* [Consult. 06/11/2020] Disponível em URL: <https://www.cbr.com/image-expo-keynote-announces-new-series-from-snyder-morrison-remender-more/>
- Clayton, James (2014) "Sin City and the eternal, seductive allure of film noir". *Den of Geek!* [Consult. 15/12/2020] Disponível em URL: <https://www.denofgeek.com/movies/sin-city-and-the-eternal-seductive-allure-of-film-noir/>
- Clerc, Serge (2017) *Noir: Intégrale*. Marcinelle: Dupuis.
- Conard, Mark T. (2006) *The Philosophy of Film Noir*, Lexington: The University Press of Kentucky.
- Cowie, Elizabeth (1993) “*Film Noir and Women*”. In: Copjec, Joan, ed. *Shades of Noir*. Nova Iorque: Verso.
- Dennon, Anne (2017) *The Emergence of the Feminist Fatale in American Film Noir*. Ellensburg: Central Washington University.
- Fertig, Mark (2014) *Film Noir 101: The 101 Best Film Noir Posters from the 1940s-1950s*. Seattle: Fantagraphics.
- Franco, Carolina (2019) “Walking Fearless, Oupas! e Serafim Mendes desconstroem o novo milénio através do design”. *Gerador*. [Consult. 25/02/2024] Disponível em URL: <https://gerador.eu/walking-fearless-oupas-e-serafim-mendes-desconstroem-o-novo-milenio-atraves-do-design/>
- Gary, Collinson (2020) “Titan and Alcon announce new Blade Runner comic series Blade Runner 2029”. *Flickering Myth*. [Consult. 22/11/2020] Disponível em URL: <https://www.flickeringmyth.com/2020/09/titan-announces-new-blade-runner-comic-series-blade-runner-2029/>

George, Richard (2008) "Marvel Creates Noir Spider-Man". *IGN* [Consult. 02/11/2020] Disponível em URL: <https://www.ign.com/articles/2008/09/09/marvel-creates-noir-spider-man>

Glaser, Milton (2002) "The Designer's 12 steps to Hell. Making". *Good – Archive*. [Consult. 06/12/2022] Disponível em URL: <https://www.makinggood.ac.nz/milton-glasers-road-to-hell/>

Guarnido, Juanjo e Díaz, Juan Canales (2006) *Blacksad – Os Bastidores do Inquérito*. Lisboa: Edições Asa.

Hanson, Helen (2018) "Femmes Fatales and Film Noir's 'Zeitgeist' in the 1940s". *AtmostFear Entertainment*. [Consult. 04/09/2020] Disponível em URL: <https://www.atmostfear-entertainment.com/opinions/cinephilia/femmes-fatales-film-noir-zeitgeist/>

Harper, David (2016) "This Noir Life: A Retrospective of the Brubaker/Phillips Partnership". *Skitchd*. [Consult. 02/11/2020] Disponível em URL: <https://skitchd.com/longform/this-noir-life-a-retrospective-of-the-brubakerphillips-partnership>

Harris, Oliver (2003) "Film noir fascination: outside history, but historically so." *Cinema Journal*, vol. 43, no. 1. Michigan: Michigan Publishing.

Hartman, Andrew (2015) "The Neoconservative Counterrevolution" *Jacobin* [Consult. 18/10/2020] Disponível em URL: <https://www.jacobinmag.com/2015/04/neoconservatives-kristol-podhoretz-hartman-culture-war>

Harvey, R.C. (2010) "You Have Killed Me". *The Comics Journal* [Consult. 19/08/2020] Disponível em URL: <http://classic.tcj.com/review/you-have-killed-me/>

Heckmann, Chris (2020) "What is Pre-Code Hollywood? The Most Risque Pre-Code Movies Explained". *Studio Binder* [Consult. 24/07/2020] Disponível em URL: <https://www.studiobinder.com/blog/pre-code-hollywood-movies/>

Helen Hanson (2007) *Hollywood Heroines: Women in Film Noir and the Female Gothic Film*. Nova Iorque: Palgrave MacMillan.

Heller, Steven (1998) "The Object Poster". *Critique*. [Consult. 07/12/2022] Disponível em URL: [https://www.typotheque.com/articles/the\\_object\\_poster](https://www.typotheque.com/articles/the_object_poster)

Heller, Steven (2020) "The Daily Heller: Can the World Be Changed by Posters?". *The Daily Heller*. [Consult. 07/12/2022] Disponível em URL: <https://www.printmag.com/daily-heller/the-daily-heller-can-the-world-be-changed-by-posters/>

Heller, Steven (2022) "The Daily Heller: What if Movie Poster Collectors Were Eligible for Oscars?". *The Daily Heller*. [Consult. 07/12/2022] Disponível em URL: <https://www.printmag.com/daily-heller/the-daily-heller-what-if-movie-posters/>

Horton, H. Perry (2017). "'Killer in Red' is a Bitter and Beautiful Shot of Noir". *Film School Rejects* [Consult. 28/11/2020] Disponível em URL: <https://filmschoolrejects.com/short-killer-in-red-b92b394a4965/>

Huver, Scott (2022) “Guillermo del Toro Says ‘Nightmare Alley’ is “Not the Type of Movie That Is Getting Made That Much Anymore””. *The Hollywood Reporter*. [Consult. 30/10/2022] Disponível em URL: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-features/guillermo-del-toro-interview-nightmare-alley-oscars-1235112292/>

IvyPanda (2020) “Milton Glaser and His Impacts on the Design Practices”. *IvyPanda*. [Consult. 06/12/2022] Disponível em URL: <https://ivypanda.com/essays/milton-glaser-and-his-impacts-on-the-design-practices/>

Kim, James (2015), "'The Fade Out': comic book writer Ed Brubaker on Hollywood in the 1940s" SCPR [Consult. 06/10/2020] Disponível em URL: <https://www.scpr.org/programs/the-frame/2015/03/03/41810/the-fade-out-comic-book-writer-ed-brubaker-on-holl/>

Kubert School (2016) *Frank Miller Full Video* [documentário]. EUA: Kubert School Media.

Kuhn, Annette (1995) “Private eye, public affair”. *Independent* [Consult. 03/10/2020] Disponível em URL: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/private-eye-public-affair-1594487.html>

Leibovitz, Annie (2007) “The Big Shoot”. *Vanity Fair – Hive*. [Consult. 06/11/2020] Disponível em URL: <https://www.vanityfair.com/news/2007/03/behindthescenes200703>

Lewis, Richard & Lewis, Susan (2008) *The Power of Art*. Nova Iorque: Cengage Learning.

Lipovetsky, Gilles (2006) *Le Bonheur Paradoxal: Essai sur la Société d'Hyperconsommation*. Paris: Gallimard.

Lipovetsky, Gilles (2010) *O Ecrã Global*. Lisboa: Edições 70.

Lipovetsky, Gilles (2012) *A Sociedade da Deceção*. Lisboa: Edições 70.

Lipovetsky, Gilles & Charles, Sébastien (2011) *Os Tempos Hipermodernos*. Lisboa: Edições 70.

Lipovetsky, Gilles & Serroy, Jean (2014) *O Capitalismo Estético na Era da Globalização*. Lisboa: Edições 70.

Loisel, Régis (2002) “Prefácio a Blacksad”. In: Guarnido, Juanjo e Díaz, Juan Canales (ed.). *Blacksad 1 – Algures Entre as Sombras*. Lisboa: Edições Asa.

Lupton, Ellen (1996) *Mixing Messages: Graphic Design in Contemporary Culture*. Princeton: Princeton Architectural Press.

Luxottica (2016) “The New Persol Arrow, The Lightweight Appeal of An Icon”. *Luxottica*. [Consult. 30/12/2021] Disponível em URL: <https://www.luxottica.com/en/new-persol-arrow-lightweight-appeal-icon>

Maestre, Inés (2019) “Gilles Lipovetsky: Culture and consumption in the era of artistic capitalism”. *Barcelona Cultura – Museu del Disseny de Barcelona*. [Consult. 03/01/2022] Disponível em URL: <https://ajuntament.barcelona.cat/museudeldisseny/en/news/gilles-lipovetsky-culture-and-consumption-era-artistic-capitalism>

Manlapid, Chris (2017) “Interview with Steven Heller”. *The Poster House*. [Consult. 07/12/2022] Disponível em URL: <https://posterhouse.org/blog/interview-with-steven-heller/>

Martinbrough, Shawn (2007) *How to Draw Noir Comics: The Art and Technique of Visual Storytelling*. Nova Iorque: Watson-Guptill.

Maxima (2014) “Persol Film Noir: O renascimento de uma lenda com a Persol”. *Maxima* [Consult. 02/06/2019] Disponível em URL: <https://www.maxima.pt/moda/tendencias/detalhe/persol-film-noir>

McLuhan, Marshall (1964) *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge: The MIT Press.

Mendes, Serafim (2018) “Post-Print”. *ESAD*. [Consult. 25/02/2024] Disponível em URL: <https://esad.pt/pt/news/post-print>

Moore, Rowan (2020) “Milton Glaser: graphic designer who created the look of the Sixties”. *The Guardian*. [Consult. 06/12/2022] Disponível em URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/jun/27/milton-glaser-why-the-new-york-graphic-designer-was-so-influential>

Morin, Edgar (1961) *The Stars – An Account of the Star-System in Motion Pictures*. Nova Iorque: Grove Press, Inc.

Morin, Edgar (1980) *As Estrelas de Cinema*. Lisboa: Livros Horizonte.

Muller-Brockmann, Josef & Muller-Brockmann, Shizuko (2004) *History of the Poster*. Nova Iorque: Phaidon Press.

Müller, Jürgen (2015) *100 All-Time Favorite Movies of the 20th Century*. Colónia: Taschen.

Mullin, Lydia (2019) “Experimental Jetset – Dutch, est. 1997”. MoMa. [Consult. 06/12/2022] Disponível em URL: <https://www.moma.org/artists/32472>

Mulvey, Laura (1999) "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy & Marshall Cohen. Nova Iorque: Oxford UP.

Neale, Steve (2000) *Genre and Hollywood: Film noir*. Abingdon: Routledge.

NPD [s.a.] (2018) "Debunking the Myths of Our Youngest Generation". *NPD Group*. [Consult. 02/06/2020] Disponível em URL: <https://www.npd.com/wps/portal/npd/us/news/tips-trends-takeaways/guide-to-gen-z-debunking-the-myths-of-our-youngest-generation/>

Opet, Dylan (2016) "Milton Glaser's Road to Hell in 12 Steps". *Medium*. [Consult. 06/12/2022] Disponível em URL: <https://dylanopet.medium.com/milton-glasers-road-to-hell-in-12-steps-c40f222e0f06>

Payne, Seamus (2014) "Persol Film Noir Edition Eyewear". *The Coolist*. [Consult. 04/09/2020] Disponível em URL: <https://www.thecoolist.com/persol-film-noir-edition-eyewear/>

Persol (2016) "The Arrow". *Persol*. [Consult. 30/12/2021] Disponível em URL: <https://www.persol.com/usa/technology-the-arrow>

Place, Janey (1998) "Women in Film Noir". In: Kaplan, E. Ann (Ed.), *Women in Film Noir*. Londres: BFI.

Place, Janey & Peterson, Lowell (1995) "Some Visual Motifs of Film Noir". In: Silver, Alain & Ursini, James (Ed.). *Film Noir Reader*. Nova Iorque: Limelight Editions.

Poynor, Rick (2013) "Utopian Image: Politics and Posters". *Designer Observer*. [Consult. 07/12/2022] Disponível em URL: <https://designobserver.com/feature/utopian-image-politics-and-posters/37739>

Rich, Jamie S. & Jones, Joëlle (2009) *You Have Killed Me*. Portland: Oni Press.

Robert, Michael (2022) "L.A. Confidential is Still a Perfect Noir Film - 25 Years Later". *MovieWeb*. [Consult. 22/11/2022] Disponível em URL: <https://movieweb.com/la-confidential-perfect-noir-movie-retro/>

Ruimy, Jordan (2021) "Guillermo del Toro Confirms There's A Black and White Version of 'Nightmare Alley'". *World of Reel*. [Consult. 19/11/2022] Disponível em URL: <https://www.worldofreel.com/blog/2021/12/slqipugy89rm1cm35gxnz9h7xsl1rb>

Sá, Gonçalo (2022) "Nightmare Alley - Beco das Almas Perdidas: Guillermo Del Toro Regressa com Cinema Negro 'Sobre a Ansiedade do Nosso Tempo'". *SapoMAG*. [Consult. 07/11/2022] Disponível em URL: <https://mag.sapo.pt/cinema/atualidade-cinema/artigos/nightmare-alley-beco-das-almas-perdidas-guillermo-del-toro-regressa-com-cinema-negro-sobre-a-ansiedade-do-nosso-tempo>

Sarna, Ed (2019) "The History of Persol Eyewear". *Vintage Eyewear*. [Consult. 02/06/2019] Disponível em URL: <https://edandsarna.com/blogs/blog/game-changers-persol?currency=EUR>

Sava, Oliver (2014) "Exclusive preview: Brubaker, Phillips, and Breitweiser tackle post-WWII Hollywood in *The Fade Out* #1". *The A.V. Club* [Consult. 25/11/2020] Disponível em URL: <https://news.avclub.com/exclusive-preview-brubaker-phillips-and-breitweiser-1798271054>

Scorsese, Martin (2022) "Commentary: Martin Scorsese wants you to watch 'Nightmare Alley.' Let him tell you why". *Los Angeles Times*. [Consult. 23/11/2022] Disponível em URL: <https://www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2022-01-21/martin-scorsese-nightmare-alley-guillermo-del-toro>

Shaw, Bernard (1903) "Maxims for Revolutionists from Man and Superman". *Panarchy – A Gateway to Selected Documents and Web Sites*. [Consult. 30/11/2022] Disponível em URL: <https://www.panarchy.org/shaw/maxims.1903.html>

Sims, Chris (2011) "8 of the Best Noir Comics: Crime Does Pay". *Comics Alliance*. [Consult. 15/12/2020] Disponível em URL: <https://comicsalliance.com/best-noir-comics/>

Smith, Ian Haydn (2018) *Selling the Movie: The Art of the Film Poster*. Austin: University of Texas Press.

Sontag, Susan (1970) "Posters: Advertisement, Art, Political Artifact, Commodity". *Looking from Solitude*. [Consult. 30/10/2022] Disponível em URL: <https://lookingfromsolitude.tumblr.com/post/40172195344/susan-sontag-posters-advertisement-art-political-artifac>

Suderman, Peter (2016). "Frank Miller Gave Us the Best Batman – and the Worst". *Vox* [Consult. 15/12/2020] Disponível em URL: <https://www.vox.com/2016/3/29/11323132/frank-miller-best-batman>

Taylor, Andrew (2022) "'LA Confidential' Was an Adaptation That Wasn't Afraid to Be Unfaithful". *Collider*. [Consult. 22/11/2022] Disponível em URL: <https://collider.com/guy-pearce-best-performances/>

Taylor, Dave (2020) "Her!" *DF Taylor* [Consult. 16/12/2020] Disponível em URL: <https://dftaylor.art/tag/femme-fatale/>

Todd, Danielle (2011) "You Are What You Buy: Postmodern Consumerism and the Construction of Self". In: *English 465, Fall 2011, UHH – Hohonu Vol.10*. Hilo: University of Hawai'i, pp. 48-50.

Truitt, Brian (2014), "'Fade Out' Stars Melodramatic Noir of '40s Hollywood". *USA Today* [Consult. 16/12/2020] Disponível em URL: <https://eu.usatoday.com/story/life/>

2014/08/19/the-fade-out-comic-book-exclusive/14304173/

United Editions (2018) “Rick Poynor on the posters of the National Theatre.”. *United Editions*. [Consult. 07/12/2022] Disponível em URL: <https://www.uniteditions.com/blogs/news/rick-poynor-on-the-posters-of-the-national-theatre>

Walker, Michael (1988) “The Big Sleep: Howard Hawks and Film Noir”. In: Wood, Robin (ed.) *Cineaction – Summer ‘88, Issue 13/14*. Toronto: CineAction Collective.

Walters, Suzanna Danuta (1995). "Visual Pressures: On Gender and Looking". In: Walters, Suzanna Danuta (ed.). *Material Girls: Making Sense of Feminist Cultural Theory*. Berkeley: University of California Press.

## 7. Conclusões

---

Banasch, David (2013) *Collage Culture*. Amesterdão: Editions Rodopi.

Banash, David & Poynor, Rick (2019) “Nostalgia: Collage, Collecting and the Paste”. *Art Solido*. [Consult. 29/10/2022] Disponível em URL: <https://artsolido.com/2019/08/20/collage-culture-nostalgia-and-critique/>

Sontag, Susan (1970) “Posters: Advertisement, Art, Political Artifact, Commodity”. *Looking from Solitude*. [Consult. 30/10/2022] Disponível em URL: <https://lookingfromsolitude.tumblr.com/post/40172195344/susan-sontag-posters-advertisement-art-political-artifac>

Struzan, Drew & Schow, David (2014) *The Art of Drew Struzan*. Londres: Titan Books.

## Outras Referências

---

Adams, Sean (2019) *The Designer's Dictionary of Type*. Nova Iorque: Abrams Books.

Afonso, Joana (2019) *Multiplicidade Narrativa em Banda Desenhada: A influência dos novos media*. (Tese de doutoramento, Universidade De Lisboa | Faculdade De Belas-Artes, Portugal). Disponível a partir de: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/40671>

Alvin, John & Alvin, Andrea (2010) *The Art of John Alvin*. Londres: Titan Books.

Antoniak, Krzysztof (2018) *L.A. Confidential as a Re-Creation of American Noir Tradition*. Polónia: Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II.

Baty Patrick (2017) *The Anatomy of Colour: The Story of Heritage Paints and Pigments*. Londres: Thames & Hudson.

Belhadj, Linda (2017) *Le Thriller Érotique*. Vernet: Aedon Livres / La 7ème obsession.

- Belton, John (1995) *Movies and Mass Culture*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Bértolo, José, Guerreiro, Fernando & Clara Rowland, Clara (2021) *Imitações da Vida – Cinema Clássico Americano*. Silveira: Book Builders (Fora de Série).
- Biskind, Peter (2000) *Seeing Is Believing: How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the Fifties*. Nova Iorque: Holt Paperbacks.
- Biskind, Peter (2005) *Gods and Monsters: Thirty Years of Writing on Film and Culture*. Londres: Bloomsbury Publishing.
- Biskind, Peter (2018) *The Sky Is Falling: How Vampires, Zombies, Androids and Superheroes Made America Great for Extremism*. Londres: Bloomsbury Publishing.
- Branco, Sérgio Dias (2011) *Film Noir: Um Género Imaginado – Revista de História das Ideias. Vol. 32*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Brubaker, Ed, Lemire, Jeff, Azzarello, Brian, Grist, Paul & Jones, Joille (2020) *Noir: A Collection of Crime Comics*. Milwaukee: Dark Horse Comics.
- Costa, João Bénard da (2007) *Muito Lá de Casa*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Cramsie, Patrick (2011) “Thoughts from the Coal Face – A Response to Rick Poynoy’s ‘Out of the Studio: Graphic Design History and Visual Studies’”. *Designer Observer*. [Consult. 07/12/2022] Disponível em URL: <https://designobserver.com/feature/thoughts-from-the-coal-face/29838>
- Dixon, Wheeler (2009) *Film Noir and the Cinema of Paranoia*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Doherty, Thomas (1999) *Pre-code Hollywood – sex, immorality, and insurrection in American cinema, 1930-1934*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- Duncan, Paul (2006) *Film Noir Films of Trust and Betrayal, 2000-2006*. Harpenden: Pocket Essentials.
- Edwards, Owen (2010) “How Milton Glaser Came to Design the Iconic Poster of Bob Dylan”. *Smithsonian Magazine*. [Consult. 06/12/2022] Disponível em URL: <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/sign-of-the-times-bob-dylan-95420/>
- Experimental Jetset (2004) “SMCS/Posters”. *Jetset NL*. [Consult. 06/12/2022] Disponível em URL: <http://www.jetset.nl/archive/smc-posters>
- Experimental Jetset (2006) “Experimental Jetset – 10 years of Posters”. *Jetset NL*. [Consult. 06/12/2022] Disponível em URL: <https://www.jetset.nl/archive/ten-years-of-posters>

Grafa Gallery (2011) “Experimental Jetset – Out of Fashion” *Grafa Gallery – Vintage + Contemporary Posters International Graphic Design from the Mid-20th Century to the Present*. [Consult. 06/12/2022] Disponível em URL: <https://grafagallery.com/products/out-of-fashion>

Hare, William (2004) *L.A. Noir: Nine Dark Visions of the City of Angels*. Londres: McFarland & Company Inc. Publishers.

Hare, William (2012) *Pulp Fiction to Film Noir – The Great Depression and the Development of a Genre*. Londres: McFarland & Company Inc. Publishers.

Harris, Mark (2018) *Os Cinco Magníficos: Hollywood e a Segunda Guerra Mundial*, Lisboa: Edições 70.

Hershenson, Bruce (2018) “Double Indemnity – linen Belgian 1945” *EMovie Poster* [Consult. 03/02/2021] Disponível em URL: [http://auctions.emovieposter.com/Bidding taf?\\_function=detail&Auction\\_uid1=5032197](http://auctions.emovieposter.com/Bidding taf?_function=detail&Auction_uid1=5032197)

Hirsh, Foster (2008) *The Dark Side of the Screen*. Cambridge: Da Cabo Press.

Jolin, Dan (2022) “Guillermo del Toro on his close collaboration with Bradley Cooper on ‘Nightmare Alley’: ‘It changed the way I shoot things’”. *Screen Daily*. [Consult. 02/11/2022] Disponível em URL: <https://www.screendaily.com/features/guillermo-del-toro-on-his-close-collaboration-with-bradley-cooper-on-nightmare-alley-it-changed-the-way-i-shoot-things/5166911.article>

Keating, Patrick (2014) *Nightmare Alley – Film Noir and the American Dream*. Nova Iorque: Columbia University Press.

Kenigsberg, Ben (2020) “Getaway Movies – Want to Be an Instant Expert on Film Noir?”. *The New York Times* [Consult. 03/02/2021] Disponível em URL: <https://www.nytimes.com/2020/04/30/movies/film-noir-criterion.html>

Kershaw, Ian (2016) *À Beira do Abismo – A Europa 1914-1949*. Alfragide: Dom Quixote.

Krutnik, Frank (1991) *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*. Londres: Routledge.

Leitch, Thomas (2004) *Crime Films*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lippert, Angelina (2020) “A Tribute to Milton Glaser”. *The Poster House*. [Consult. 06/12/2022] Disponível em URL: <https://posterhouse.org/blog/a-tribute-to-milton-glaser/>

Mendes, Serafim (2017) “POST-PRINT – AR & 3D in Graphic Design”. *Serafim Mendes*. [Consult. 25/02/2024] Disponível em URL: <http://serafimmendes.com/postprint-ar-3d-in-graphic-design>

Mendes, Serafim (2020) “Post-Print: graphic design and augmented reality”. *Repositório Comum*. [Consult. 25/02/2024] Disponível em URL: <https://comum.rcaap.pt/handle/10400.26/31791>

Millman, Debbie (2022) *Why Design Matters – Conversations with the World’s Most Creative People*. Nova Iorque: Harper Design.

Movie Posters – Heritage Auctions (2011) “Niagara (20th Century Fox, 1953) – Danish Poster”. *Heritage Auctions – The World’s Largest Collectibles Auctioneer*. [Consult. 03/08/2019] Disponível em URL: <https://movieposters.ha.com/itm/film-noir/niagara-20th-century-fox-1953-danish-poster-24-x-33-/a/7035-84243.s?ic4=GalleryView-ShortDescription-071515-new>

Muller, Jens & Wiedemann, Julius (2022) *Graphic Design 1890–today*. Colónia: Taschen.

Murphy, Cath (2014) “What The Huge Success Of ‘Gone Girl’ Says About Us As A Society”. *Lit Reactor*. [Consult. 03/08/2019] Disponível em URL: <https://litreactor.com/columns/what-the-huge-success-of-gone-girl-says-about-us-as-a-society-hint-it-isnt-good>

Murphy, Dwyer (2019) “The Wit, Wisdom, and Noirs of James M. Cain”. *Crime Reads*. [Consult. 03/02/2022] Disponível em URL: <https://crimereads.com/the-wit-wisdom-and-noirs-of-james-m-cain/>

Oliver, Kelly & Trigo, Benigno (2003) *Noir Anxiety*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Park, William (2011) *What is Film Noir*. Plymouth: Bucknell University Press.

Paul, Stella (2017) *Chromaphilia: The Story of Colour in Art*. Nova Iorque: Phaidon.

Pendergrast, Lou (2012) “Gone Girl by Gillian Flynn”. *More2Read – Must Read Books*. [Consult. 03/08/2019] Disponível em URL: <https://www.more2read.com/review/gone-girl-by-gillian-flynn/>

Phillips, Gene (2012) *Out of the Shadows – Expanding the Canon of Classic Film Noir*. Plymouth: The Scarecrow Press.

Porfirio, Robert, Silver, Alain & Ursini, James Ursini (2002) *Fim Noir Reader 3 – Interviews with Filmmakers of the Classic Noir Period*. Newark: Limelight editions.

Poynor, Rick (2011) “Out of the Studio: Graphic Design History and Visual Studies”. *Designer Observer*. [Consult. 07/12/2022] Disponível em URL: <https://designobserver.com>

com/feature/out-of-the-studio-graphic-design-history-and-visual-studies/24048

Rosen, Miss (2018) “Graphic Design Icon Milton Glaser on His Legendary Posters”. *Another Magazine*. [Consult. 06/12/2022] Disponível em URL: <https://www.anothermag.com/design-living/10685/graphic-design-icon-milton-glaser-on-his-legendary-posters>

Sanders, Steven M. & Skoble, Aeon J. (2008) *The Philosophy of TV Noir*. Kentucky: The University Press of Kentucky.

Schickel, Richard (2020) *Double Indemnity*. Londres: BFI Film Institute.

Silver, Alain & Ursini, James (1999) *The Noir Style*. Nova Iorque: Abrams Press.

Silver, Alain & Ward, Elizabeth (1993) *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*. Nova Iorque: Abrams Press.

Smith, Imogen Sara (2017) “Fatal Women and the Fate of Women”. *The Criterion Collection – Dark Passages* [Consult. 30/01/2021] Disponível em URL: <https://www.criterion.com/current/posts/4779-fatal-women-and-the-fate-of-women>

Smith, Imogen Sara (2019) “Hotel Noir”. *The Criterion Collection – Dark Passages* [Consult. 30/01/2021] Disponível em URL: <https://www.criterion.com/current/posts/6679-hotel-noir>

Smith, Imogen Sara (2021) “Dancing in the Dark”. *The Criterion Collection – Dark Passages* [Consult. 30/01/2021] Disponível em URL: <https://www.criterion.com/current/posts/7260-dancing-in-the-dark>

The Criterion Collection (2018) “Detour”. *The Criterion Collection* [Consult. 13/09/2020] Disponível em URL: <https://www.criterion.com/films/29614-detour>

Thompson, David (2020) *A Light in the Dark – A History of Movie Directors*. Nova Iorque: Knopf.

Truhler, Kimberly (2020) *Film Noir Style: The Killer 1940s*. Pittsburgh: GoodKnight Books.

TypeRoom (2020) “Milton Glaser: 52 years worth of iconic posters in one tome to treasure”. TypeRoom. [Consult. 06/12/2022] Disponível em URL: <https://www.typeroom.eu/article/milton-glaser-52-years-worth-iconic-posters-one-tome-treasure>

Valderrama, Carla (2020) *This Was Hollywood: Forgotten Stars and Stories (Turner Classic Movies)*. Filadélfia: Running Press Adult.

Vieira, Mark A. (2016) *Into the Dark: The Hidden World of Film Noir, 1941-1950 (Turner Classic Movies)*. Filadélfia: Running Press Adult.

Vudrag, Pierre (2020) “The Top 50 Greatest Film Noir Movie Posters of All-Time”. *Limited Runs – Vintage Posters, Photography & other Pop Culture Art*. [Consult. 25/10/2022] Disponível em URL: <https://www.limitedruns.com/blog/movie/the-top-50-greatest-film-noir-movie-posters-of-all-time/>

Walsh, David (2020) “A conversation with Rick Poynor, author of *David King: Designer, Activist, Visual Historian*”. *WSWS*. [Consult. 07/12/2022] Disponível em URL: <https://www.wsws.org/en/articles/2020/11/03/poyn-n03.html>

## — Documentários

Archer, Elaina (Realizadora) (2007) *Why Be Good? Sexuality & Censorship in Early Cinema* [Documentário]. EUA: Alta Loma Entertainment.

Bouzereau, Laurent (Realizador, Produtor) (2017) *Five Came Back* [Documentário]. EUA: Netflix.

Brisley, Tom (Produtor) (2017) *America in Color: 1920s-1960s* [Documentário]. EUA/Reino Unido: Smithsonian Channel.

Burns, Ken (Realizador) & Novick, Lynn (Realizadora, Produtora) (2011) *Prohibition, Part II: A Nation of Scofflaws* [Documentário]. EUA: PBS.

Cousins, Mark (Realizador) (2011) *The Story of Film: An Odyssey - Episode 5 - Post-War Cinema* [Documentário]. Reino Unido: More4, Cinemien.

Dahlby, Tracy (Realizador) (1997) *The fifties* [Documentário]. EUA/Canadá: Alliance Equicap Corporation.

Demme, Ted (Realizador) & LaGravenese, Richard (Realizador) (2003) *A Decade Under the Influence* [Documentário]. Nova Iorque: IFC Films.

Fiennes, Sophie (Realizador) (2006) *The Pervert's Guide to Cinema* [Documentário]. Reino Unido, Áustria, Holanda: ICA Projects.

GlobalTubeTruth (2011) *Focus on History - The 1940's* [Documentário]. EUA: GlobalTubeTruth.

Engle, Harrison (Realizador, Produtor) (1997). *Obsessed with Vertigo – New Life for Hitchcock's Masterpiece* [Documentário]. Califórnia: Universal.

Kuperberg, Clara (Realizadora) & Kuperberg, Julia (Realizadora) (2015) *Los Angeles: City of Film Noir* [Documentário]. França: Orange Cinéma Séries.

Leva, Gary (Realizadora) (2006) *Bringing Darkness To Light* [Documentário]. Califórnia: Warner Home Video.

Pieper, Elaine Donnelly (Realizadora) (2009) *The Rules of Film Noir* [Documentário]. Reino Unido: British Broadcasting Corporation (BBC).

Preyale, Laurent (Realizador) (2005) *From B Movie to Cult Film: Film Noir* [Documentário]. França: TPS Cinema.

Schon, Jeffrey (Realizador) (1995) *American Cinema: Film Noir* [Documentário]. Arlington: PBS - Public Broadcasting Service.

Scorsese, Martin (Realizador, Produtor) (1999) *My Voyage to Italy* [Documentário]. EUA: MediaTrade.

Scorsese, Martin (Realizador, Produtor) & Wilson, Michael Henry (Realizador, Produtor) (1995) *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies* [Documentário]. Reino Unido, EUA: British Film Institute (BFI).

Sem autor (2002) *Pulp Fiction: The Facts* [Documentário]. Los Angeles: Miramax.

Smith, Steven (Realizador) (2008) *Thou Shalt Not: Sex, Sin and Censorship in Pre-Code Hollywood* [Documentário]. Atlanta: Turner Classic Movies (TCM).

Stone, Oliver (Realizador) (2012) *The Untold History of the United States – Chapter 4: The Cold War: 1945-1950* [Documentário]. Califórnia: Ixtlan Productions & Showtime Networks.

Sweet, Matthew (Realizador) (2009) *The Rules of Film Noir* [Documentário]. Reino Unido: British Broadcasting Corporation (BBC).

The Film Archives (1993) *The 1950s in America: A Social, Political, Economic & Cultural History of the Decade* [Documentário]. EUA: C-Span 2 (Book TV).

## APÊNDICES E ANEXOS (CD)

—