

## 7 **FILM NOIR**

*Fernando Mascarello*

*Hable con ella, cuénteselo!*  
Pedro Almodóvar

**F**ã inapelável de *noir*, o coração bate mais forte sempre que deparo com um texto (são tantos!) que pretende demonstrar que o *film noir* não existe. O último foi um capítulo do livro do americano Steve Neale, *Genre and Hollywood* (2000), utilíssimo apanhado da história e teoria dos gêneros cinematográficos praticados nos Estados Unidos. O capítulo, o mais longo dedicado a um único gênero na obra (pp. 151-177), sem causar surpresas, traz como título “Film noir”, mas dedica-se a provar que, “enquanto fenômeno individual, o *noir* ... nunca existiu” (p. 173). Ponto de vista semelhante é o do francês Marc Vernet. No ensaio intitulado “Film noir on the edge of doom” (1993), afirma seu espanto “de que [o termo] tenha sobrevivido e tenha sido regularmente resgatado e renovado por sucessivas gerações” (p. 25). E o mesmo com a feminista Elizabeth Cowie. No artigo “Film noir and women” (1993), ela observa que “o *noir* como gênero é em certo sentido uma fantasia: um objeto nunca dado em sua forma pura ou completa” (p. 121). A lista de autores e títulos é imensa, e não desejo esgotá-la.

Maior que esse rol de céticos, apenas o dos convertidos: os divulgadores, os enciclopedistas e os estudiosos seduzidos pelo *noir*, responsáveis pela transformação do gênero, nas últimas décadas, em um fenômeno cinefílico e

acadêmico de vendas nas salas alternativas, livrarias e videotecas americanas.<sup>1</sup> É graças a eles que hoje, indagando a qualquer cinéfilo, este prontamente nos oferecerá sua definição de *noir*: “Sim, claro, aqueles policiais dos anos 1940 de luz expressionista, narrados em *off*, com uma loira fatal e um detetive durão ou um trouxa, cheios de violência e erotismo etc.” E assim teremos, em mãos, um conceito de *noir*, em que pesem suas lacunas e imprecisões.

O que coloca a questão na ordem do dia: mas o *noir* existe? Essa tensão entre acadêmico e cinefílico, entre razão e sedução, constitui um dos aspectos mais fascinantes da manifestação social do *noir*. Uma conciliação é possível? Para responder à indagação (espero também conciliar-me, racionalizar-me como seduzido pelo gênero), examino a seguir um punhado de elementos cruciais: a gênese e o percurso do termo *noir*, os traços definidores do “gênero” e os argumentos favoráveis e contrários a sua existência. Concluindo ao final (cinefilicamente?) que, sim, ele existe, e sugerindo alguns sentidos desse desejo por *noir*.

## A história de um termo

Início reconhecendo: o *noir*, como objeto artístico, é “o gênero que nunca existiu”. Nisso, há uma verdade. Durante sua ocorrência original, localizável em algum ponto entre o princípio dos anos 1940 e meados dos 1950 (quem saberá? Que generosa controvérsia é o *noir*!), nem indústria, nem crítica, nem público jamais utilizaram o termo, em terras americanas, em referência ao *corpus* hoje cultuado como *film noir*. Tal como *O homem do neo-noir* de Joel Coen (2001), o termo *não estava lá*.

Foram os franceses os seus criadores, e não os americanos (em se tratando de *noir*, “confusão é condição”). Corria o pós-guerra. Privados de cinema hollywoodiano durante a ocupação, os franceses viram-se diante de uma nova leva de filmes que incluía *Relíquia macabra* (John Huston, 1941), *Laura* (Otto Preminger, 1944), *Até a vista, querida* (Edward Dmytryk, 1943), *Pacto de sangue* (Billy Wilder, 1944) e *Um retrato de mulher* (Fritz Lang, 1944). E logo depois outra, composta por *Alma torturada* (Frank Tuttle, 1942), *Assassinos* (Robert

Siodmak, 1946), *A dama do lago* (Robert Montgomery, 1947), *Gilda* (Charles Vidor, 1946) e *À beira do abismo* (Howard Hawks, 1946).

Então, em 1946, o crítico e cineasta Nino Frank cunhou o rótulo *noir*, em alusão à “Série Noire” – coleção editada na França contendo obras da literatura *hard-boiled*<sup>2</sup> (base para a maioria desses filmes). Frank e seus colegas Jean-Pierre Chartier (também em 1946) e Henri-François Rey (em 1948) frouxamente (e de forma contraditória) o empregaram para manifestar sua admiração diante dessas obras de tons escurecidos, temática e fotograficamente, surpreendentes em sua representação crítica e fatalista da sociedade americana e na subversão à unidade e estabilidade típicas do classicismo de Hollywood. Por fim, em 1955, depois de uma década de uso impreciso e confuso do termo, aparecia o livro *Panorama du film noir américain*, dos críticos Raymonde Borde e Etienne Chaumeton, um esforço de sistematização da categoria que, outra vez, porém, caracterizava-se pelo impressionismo e pela contradição.

É preciso reconhecer, portanto, que o *noir* como gênero nunca existiu: sua criação foi retrospectiva. Eis um ponto pacífico: trata-se de uma “categoria crítica” (Neale 2000, p. 153), e com certidão de nascimento lavrada no estrangeiro, *a posteriori*. Como se isso não bastasse, sua construção deu-se em duas etapas: à francesa, sucedeu a americana. Esta se inaugurou somente ao final dos anos 1960, com o capítulo “Black cinema” (no título, uma frustrada tentativa de tradução do termo francês) do livro *Hollywood in the forties*, de Charles Higham e Joel Greenberg, de 1968. E teve seqüência em uma série de textos acadêmicos e cinefílicos dos anos 1970, que passaram a aparecer em profusão ao longo das décadas de 1980 e 1990.

A introdução do conceito de *noir* nos Estados Unidos foi paralela à assimilação americana da política dos autores desenvolvida pelos *Cahiers du Cinéma* e guardou com ela diversas semelhanças. Orgulhosa do elogio europeu a Hollywood, a crítica local acolheu o termo com generosidade. Contudo, ao contrário da política dos autores, isso resultaria em severos problemas teórico-críticos, em virtude da falta de precisão e consistência da categoria francesa do *noir*. Por outro lado, tal como o ocorrido com a noção de autor, o conceito imediatamente ultrapassou os limites da crítica e da academia, popularizando-se no meio cinefílico e tornando-se objeto de culto.

Preparava-se desse modo a ambiência para o *revival noir* que irromperia em meados dos anos 1970. Em resposta à recepção crítica e

1. Alguns exemplos mais conhecidos: o estudo precursor de Borde e Chaumeton (1955); Silver e Ward (orgs.) (1979); Hirsch (1981); Muller (1998); no Brasil, o preciso e generoso livro de Gomes de Mattos (2000).

2. Literatura policial americana sobre detetives durões.

cinéfilica ao termo, os grandes estúdios dele se apropriaram para produzir filmes como *Chinatown* (Roman Polanski, 1974), *Um lance no escuro* (Arthur Penn, 1975) e *Taxi driver* (Martin Scorsese, 1976), aos quais se seguiram, uma vez consolidado genericamente esse “neo-noir”, outros como *Corpos ardentes* (Lawrence Kasdan, 1981), *Blade runner* (Ridley Scott, 1982), *Veludo azul* (David Lynch, 1986), *O mistério da viúva negra* (Bob Rafelson, 1987), *Jogo perverso* (Kathryn Bigelow, 1990), *Los Angeles: Cidade proibida* (Curtis Hanson, 1997), *Estrada perdida* (David Lynch, 1997) e o já citado *O homem que não estava lá* – para nomear apenas os de maior destaque. (No Brasil, *A dama do cine Shangai* e *Perfume de gardênia*, de Guilherme de Almeida Prado, 1987 e 1992; *Tolerância*, de Carlos Gerbase, 2000; e *Bellini e a esfinge*, de Roberto Santucci Filho, 2001.)

E agora? Um paradoxo dos mais irônicos se oferece: se o *noir* não existiu, como explicar o aparecimento de um neo-*noir*? Ou, posto de forma mais abrangente: que contradição é essa, a opor críticos ferrenhos da categoria genérica do *noir* a um conjunto de evidências teóricas (o debate acadêmico), cinéfilicas (a legião de fãs) e industriais (o neo-*noir*), indicativas de sua relevância como fenômeno histórico do cinema hollywoodiano?

Apreciemos os dois grupos de argumentos adversários: se o *film noir* existe, como defini-lo? Ou, se não existe, que percalços impugnariam a categoria do *noir*?

## Definindo o *noir*

A definição cinéfilica antes apresentada (policia expressionista da década de 1940, loira fatal etc.) resulta de um lento processo de construção e posterior popularização da categoria genérica do *noir*, implementado ao longo de pelo menos 30 anos. Uma das maiores inconsistências dessa criação retrospectiva é o seu caráter tautológico, sempre utilizado como argumento pelos céticos. Ela se assentou em dois esforços paralelos e em permanente retroalimentação: a determinação do *corpus* fílmico que teria constituído o *noir* e a abstração, baseada nesse cânone, dos aspectos definidores do gênero. Verificou-se uma paulatina ampliação do *corpus*, cuja regra operacional era a pretensa adequação dos filmes aos elementos postulados como definidores do *noir*, os quais eram então revistos (em geral, alargados) na medida do crescimento numérico do cânone. Tautologia da melhor qualidade.

O cânone cresceu resoluto (Neale 2000, pp. 155-156): dos sete filmes citados por Frank, Chartier e Rey, passou-se a 22 em Borde e Chaumeton (84 incluindo o que seria uma “periferia do *noir*”, hoje incorporada quase que integralmente ao *corpus*), e a 248 na terceira edição (1992) de *Film noir: An encyclopedic reference to the american style* – a obra de referência publicada por Alain Silver e Elizabeth Ward.

Do processo de abstração com base no *corpus*, as características supostamente definidoras do gênero foram depuradas: um conjunto de especificidades narrativas, temáticas e estilísticas. O elemento central é o tema do crime, entendido pelos comentadores como campo simbólico para a problematização do mal-estar americano do pós-guerra (resultado da crise econômica e da inevitável necessidade de reordenamento social ao fim do esforço militar). Segundo esses autores, o *noir* prestou-se à denúncia da corrupção dos valores éticos *cimentadores* do corpo social, bem como da brutalidade e hipocrisia das relações entre indivíduos, classes e instituições. Foi veículo, além disso, para a tematização (embora velada) das emergentes desconfiças entre o masculino e o feminino, causadas pela desestabilização dos papéis sexuais durante a guerra. Metaforicamente, o crime *noir* seria o destino de uma individualidade psíquica e socialmente desajustada, e, ao mesmo tempo, representaria a própria rede de poder ocasionadora de tal desestruturação. A caracterização eticamente ambivalente da quase totalidade dos personagens *noir*, o tom pessimista e fatalista, e a atmosfera cruel, paranóica e claustrofóbica dos filmes, seriam todos manifestação desse esquema metafórico de representação do crime como espaço simbólico para a problematização do pós-guerra.

Já do ponto de vista narrativo e estilístico, é possível afirmar (*grosso modo*) que as fontes do *noir* na literatura policial e no Expressionismo cinematográfico alemão contribuíram, respectivamente, com boa parte dos elementos cruciais. Entre os elementos narrativos, cumpre destacar a complexidade das tramas e o uso do *flashback* (concorrendo para desorientar o espectador), além da narração em *over* do protagonista masculino. Estilisticamente, sobressaem a iluminação *low-key* (com profusão de sombras), o emprego de lentes grande-angulares (deformadoras da perspectiva) e o corte do *big close-up* para o plano geral em *plongée* (este, o enquadramento *noir* por excelência).<sup>3</sup> E ainda a série de motivos iconográficos

3. Sobre o “estilo *noir*”, ver especialmente Place e Peterson (1974).

como espelhos, janelas (o quadro dentro do quadro), escadas, relógios etc. – além, é claro, da ambientação na cidade à noite (noite americana, em geral), em ruas escuras e desertas. Num levantamento estatístico, possivelmente mais da metade dos *noirs* traria no título original menção a essa iconografia – *night, city, street, dark, lonely, mirror, window* – ou aos motivos temáticos – *killings, kiss, death, panic, fear, cry* etc.

## **Gênero e sexualidade**

“Definido” (de modo esquemático) o *noir*, gostaria de deter-me sobre um de seus aspectos constitutivos de maior interesse teórico-crítico: a problematização dos gêneros e da sexualidade (para a ele retornar no final). Para muitos, o *noir* se caracteriza por “um tratamento distintivo do desejo sexual e dos relacionamentos sexuais, um conjunto distintivo de personagens-tipo masculinos e femininos e um repertório distintivo de traços, ideais, aspectos e formas de comportamento masculinos e femininos” (Neale 2000, p. 160). Os proponentes do *noir* afirmam ter sido ele veículo para a representação de um dos elementos centrais da “cultura da desconfiança” do pós-guerra: a intensa rivalidade entre o masculino e o feminino. Esta resultava, por um lado, da modificação dos papéis sexuais em decorrência da mobilização militar e, por outro, da disputa pelo mercado de trabalho entre os contingentes retornados do *front* e a mão-de-obra feminina treinada para substituí-los durante o conflito. O que produzia, em conjunto, uma verdadeira crise identitária masculina ou, como quer Richard Dyer, “uma ansiedade com relação à existência e definição da masculinidade e da normalidade” (1978, p. 91). De acordo com esse autor, o tema é “raramente expresso de forma direta, podendo, no entanto, ser considerado constitutivo da ‘problemática’ do *noir*, aquele conjunto de temas e questões de que os filmes procuram dar conta sem porém nunca realmente articulá-los”.

É nesse contexto que deve ser entendida a figura *noir* mítica da mulher fatal. Um dos temas mais recorrentes da história da arte, no *noir*, a *femme fatale* metaforiza, do ponto de vista masculino, a independentização alcançada pela mulher no momento histórico do pós-guerra. Ao operar a transformação dela em sedutora malévola e passível de punição, o *noir* procura reforçar a masculinidade ameaçada e restabelecer simbolicamente o equilíbrio perdido. Mas, ao mesmo tempo, como observa Deborah Thomas, também a mulher

“redentora” presente no *noir* é retratada como ameaçadora, por simbolizar as tentações e os perigos da domesticação do herói. De modo que, no *noir*, “as mulheres (...) podem representar não apenas os perigos vislumbrados na rejeição à ‘normalidade’, como a opressão identificada na adesão a esta” (Thomas 1992, p. 64).

Por outro lado, alguns autores sustentam que o revigoramento *noir* do masculino é implementado também pela transgressão da construção clássica do próprio herói. Para Frank Krutnik (1991, pp. xiii e 7-91), no *Western* ou no filme de ação-aventura, o herói funciona como uma figura idealizada de identificação narcisista, promotora da ideologia da onipotência e invulnerabilidade masculinas. Já o herói (ou anti-herói) *noir*, mesmo no caso do detetive durão, constitui uma inversão desse ego ideal, por suas notórias características de ambigüidade, derrotismo, isolamento e egocentrismo. Nesse sentido, a freqüente exacerbação da masculinidade dos personagens *noirs* pode ser considerada uma marca daquilo que justamente se faz ausente. O resultado é que o *film noir* reconhece e enfrenta a crise de confiança na masculinidade, mas sempre associando-a às formas como o masculino é arregimentado pelo patriarcado, reclamando a exploração de novas fronteiras para o redimensionamento da identidade do homem. Ou, conforme sugere Florence Jacobowitz, o *noir* é “um gênero onde a masculinidade compulsória é apresentada como um pesadelo” (1992, p. 153).

## **Desconstruindo o noir**

Mas retornemos à contenda que opõe céticos e seduzidos. Para os céticos, o pecado original do *noir* foi seu modo de invenção francês (e seu mecanismo de construção tautológico). A história do termo, de acordo com eles, consistiu numa “sucessão de clichês e definições precárias”, num “mero acúmulo enciclopédico de características e de filmes”. O resultado foi um caos *definicional*, repleto de lacunas históricas, estéticas e teóricas. E a verdade é que estão corretos: a maioria de seus argumentos não exige grande esforço para comprovar-se.

Entre as acusações mais recorrentes está a impossibilidade de encontrar a totalidade das características definidoras do *noir* num único filme. A essa se agrega outra, provavelmente mais grave: algumas das obras quintessenciais do cânone (assim como muitas outras mais periféricas) não exibem vários (os

mais diversos) dos traços considerados fundamentais. Para ficar nuns poucos exemplos (Neale 2000): *Relíquia macabra*, *À beira do abismo*, *Um retrato de mulher* e *Laura* não contêm um corte sequer de *big close-up* para plano geral em *plongée* (para não dizer que todos esses filmes são claramente “não expressionistas”). Já *Um retrato de mulher* e *Alma torturada* foram baseados em obras não pertencentes à ficção das histórias de detetives durões. *Correntes ocultas* (Vincente Minnelli, 1946), *Sonha, meu amor* (Douglas Sirk, 1948) e *Fogueira de paixão* (Curtis Bernhardt, 1947) – sistematicamente alinhados como integrantes do cânone – centram seu foco narrativo em personagens femininos. E assim vamos.

Um segundo argumento diz respeito ao estatuto do *noir*. Pelas mais variadas razões, o *noir* não seria um gênero. A principal dessas razões seria a de que o *noir* acolhe uma multiplicidade de gêneros: policiais, *thrillers*, filmes de espionagem, melodramas e até mesmo *Westerns*. Também esse pleito é de fácil constatação. Como demonstra Krutnik (1991, p. 17), muitos dos próprios defensores do *noir* se apressam em admitir o fato, buscando novos estatutos para a categoria: para Raymond Durnat, por exemplo, o *noir* seria uma “atmosfera”; para Paul Schrader, um “tom”; Janey Place e Robert Porfirio vêem-no como um “movimento”; e Jon Tuska como um “estilo” e uma “perspectiva quanto à existência humana e à sociedade”.

Uma terceira denúncia produz estragos ainda maiores: a de que inúmeros filmes hollywoodianos dos anos 1940 também exibiam, em grupo ou individualmente, diversas das características supostamente definidoras do *noir*. Um exemplo entre muitos é o uso do *flashback*, que comparece em obras tão díspares como *As aventuras de Mark Twain* (Irving Rapper, 1944), *Como era verde o meu vale* (John Ford, 1941) e *A malvada* (Joseph Mankiewicz, 1950) (Neale 2000, p. 168). Outro é o tratamento da questão dos gêneros e da sexualidade: os filmes góticos do período costumavam retratar precisamente as mesmas suspeitas e ansiedades com relação ao sexo oposto, porém, do ponto de vista feminino – sendo que, paradoxalmente, como já foi referido, alguns deles (mas apenas alguns!), como *Correntes ocultas* e *Sonha, meu amor*, são habitualmente incluídos no rol do *noir* (*ibid.*, p. 164).

Portanto, o *noir* é um beco sem saída, que Neale resume bem: para ele, “a aplicação sistemática de muitos dos critérios que [os proponentes] apresentam como definitivos tende a exigir tanto a exclusão ou marginalização de filmes e gêneros geralmente considerados centrais, como a inclusão de filmes e gêneros geralmente considerados marginais”. E conclui

que “o conceito de *noir* procura homogeneizar um conjunto de fenômenos distintos e heterogêneos”, estando, por isso, “fadado à incoerência” (2000, pp. 153-154).

## Desejando o noir

À luz da fria razão, esses autores estão corretos: o *noir* é uma categoria falaciosa, e nisso podemos estar de acordo. Mas o que não conseguirão negar, jamais, é sua múltipla produtividade: teórica, crítica, cinefílica, industrial. Em última instância, sua argumentação terá sempre de curvar-se à realidade (social, concreta) da existência do *noir*. Ou do que poderíamos designar, seguindo Krutnik (1991, p. 24), como o “fenômeno *noir*”. Ou seja, o *noir* não é gênero, nem tom, nem estilo. É um fenômeno, e acima de tudo social (espectatorial). A maior prova de que existe? A fascinação que produz, o desejo que desperta: a “mística *noir*”.

Essa realidade parece ser presentida por muitos dos céticos, que deixam trair o seu próprio fascínio. Por exemplo: na dúbia abertura de seu ensaio, Vernet, antes de arremeter contra o *noir*, não se contém:

[O *noir*] é um objeto de beleza porque Humphrey Bogart e Lauren Bacall estão lá [...] porque é estranho [...] porque nada se pode fazer a não ser amá-lo [...] porque é uma crítica severa do capitalismo selvagem [...] porque há sempre um filme desconhecido para ser acrescentado à lista [...] e porque um livro pode ser feito de todas essas razões. (Vernet 1993, p. 1)

Que fascínio é esse que acomete não só a multidão de seduzidos, mas os próprios desconstrutores do *noir*? Cowie (1993) procura entendê-lo em termos de “fantasia”. Reconhecendo a tenacidade do uso crítico do termo *noir*, bem como a imensa devoção de seus aficionados, afirma serem sugestivas de “um desejo pela categoria enquanto tal, uma necessidade de que ela exista para que se ‘tenha’ um conjunto de filmes reunido” (p. 121). E sugere: “O que se deve tentar explicar é a persistente fascinação com [a] fantasia depois de tão longo tempo decorrido desde o momento histórico que supostamente a justifica” (p. 123).

Vernet analisa as razões dos que primeiro “reuniram” esse conjunto de filmes, os franceses do pós-guerra. Lembrando a forte influência exercida pelo

antiamericanismo do Partido Comunista sobre a intelectualidade francesa do período, ele aponta o papel de “terceira via” do *noir*, por ter podido constituir-se no “objeto de amor daqueles que desejavam odiar os Estados Unidos, mas amar o seu cinema”, ou, de outra perspectiva, ter permitido “amar os Estados Unidos e ao mesmo tempo criticá-los, ou, mais exatamente, criticá-los de modo a poder amá-los” (Vernet 1993, p. 6).

Passados 50 anos, as razões francesas permanecem relevantes? Sim, possivelmente. O caráter marginal, “independente”, de parte da produção neo-*noir* parece apontar nessa direção (embora as muitas diferenças de contexto). Mas quero crer que a causa maior da sedução exercida pelo *noir* deva ser buscada em sua problematização da continuada crise do masculino na contemporaneidade. Um claro indicativo disso é a centralidade do tema nos “estudos *noir*” acadêmicos anglo-americanos. Outro é a crescente autoconsciência do neo-*noir* com respeito ao assunto, que culmina em dois exemplos quase didáticos: a recente paródia ao *noir*, *O escorpião de jade* (Woody Allen, 2001) e *O homem que não estava lá* (Joel Coen, 2001), o *noir* arquetípico *a posteriori*.

Tanto a manifestação acadêmica (os estudos sobre a sexualidade *noir*) como a cinematográfica (a autoconsciência neo-*noir* sobre o tema) são ainda mais contundentes se contrastadas com o caráter velado, sub-reptício, da tematização do masculino enfraquecido na filmografia *noir* original e em sua recepção à época (conforme observei, a problematização da crise da masculinidade no *noir* era sutil, subterrânea). Nesse sentido, o “homem que não estava lá” (como tema) parece agora estar aqui, manifesto: à luz do dia. O que levanta, então, o que aparenta ser a questão central do desejo contemporâneo por *noir*: o homem que não estava lá (como identidade redimensionada) já estará em vias de estar por aqui?

Uma resposta possível podemos buscar nas explicações de Timothy Corrigan para o atual fenômeno do filme *cult* (que se sobrepõe ao do *noir*). Para esse autor, o *cult* tem um apelo excêntrico e marginal, que o faz ser “adotado” pelo espectador. Essa adoção tem como base uma intensa necessidade de transformação do público em privado, com vistas à construção de espaços privativos, facilitadores da encenação (experimentação) de novas subjetividades (Corrigan 1992, pp. 80-81). Se for esse o caso com o *noir*, então, poderíamos afirmar: sim, “o homem (como identidade redimensionada) já está aqui”. Mas, sendo privado, reluta ainda em se mostrar público...

## Referências bibliográficas

- BORDE, R. e CHAUMETON, E. (1955). *Panorama du film noir américain*. Paris: Minuit.
- CHARTIER, J.P. (1946). “Les américains aussi font des films ‘noirs’”. *La Revue du Cinéma*, 1, 2.
- CORRIGAN, T. (1992). “Film and the culture of cult”. In: *A cinema without walls: Movies and culture after Vietnam*. Londres: Routledge.
- COWIE, E. (1993). “Film noir and women”. In: COPJEC, J. (org.). *Shades of noir*. Londres: Verso.
- DYER, R. (1978). “Resistance through charisma: Rita Hayworth and Gilda”. In: KAPLAN, E.A. (org.). *Women and film noir*. Londres: BFI.
- FRANK, N. (1946). “Un nouveau genre ‘policier’, l’aventure criminelle”. *L’Écran Français*, 61.
- GOMES DE MATTOS, A.C. (2000). *O outro lado da noite: Filme noir*. Rio de Janeiro: Rocco.
- HIGHAM, C. e GREENBERG, J. (1968). “Black cinema”. In: *Hollywood in the forties*. Nova York: A.S. Barnes.
- HIRSCH, F. (1981). *Film noir: The dark side of Hollywood*. Nova York: Da Capo.
- JACOBOWITZ, F. (1992). “The man’s melodrama”. In: CAMERON, I. (org.). *The movie book of film noir*. Londres: Studio Vista.
- KRUTNIK, F. (1991). *In a lonely street: Film noir, genre, masculinity*. Londres: Routledge.
- MULLER, E. (1998). *Dark city: The lost world of film noir*. Nova York: St. Martin’s Press.
- NEALE, S. (2000). *Genre and Hollywood*. Londres: Routledge.
- PLACE, J. e PETERSON, L. (1974). “Some visual motifs of film noir”. *Film Comment*, 10, 1.
- REY, H.F. (1948). “Demonstration par l’absurde: Les films noirs”. *L’Écran Français*, 157.
- SILVER, A. e WARD, E. (orgs.) (1979). *Film noir: An encyclopedic reference to the american style*. Woodstock: The Overlook Press.