

Além da Tela

Como Hollywood mostrou a família e o lar, do pós-guerra aos anos 1950.



Além da Tela

Como Hollywood mostrou a família e o lar, do pós-guerra aos anos 1950.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

ARQUITETURA E URBANISMO

EESC - USP

Disciplina SAP 5846 – Habitação, metrópoles e modos de vida.

Prof. Dr. Marcelo Tramontano

Monografia

Aluna - Maristela da Silva Janjulio

2º semestre - 2005

Capa- *Written on the Wind* – Mitch e Marylee

Índice

O cinema e a guerra: o discurso,	4
A ideologia da família,	8
O retorno ao lar,	10
O filme noir,	18
O lar no noir,	25
O subúrbio,	29
O melodrama dos anos 1950,	34
O lar no melodrama,	48
Conclusões,	55
Filmes analisados,	60
Bibliografia,	61

O cinema e a guerra: o discurso

“À medida que a realidade histórica muda, o discurso muda, numa tentativa de se adaptar às novas condições”.¹ Como a Segunda Guerra Mundial é mostrada pelo cinema hollywoodiano? “Michael Renov encontra no período da guerra o momento mais extremo, na história do filme americano, para a junção da prescrição de posições ideológicas e a aceitação pelos sujeitos sociais destas posições. A guerra parece um momento disciplinar onde diferentes discursos juntam-se para permitir uma realidade social particular”.²

A guerra é vista, em geral, como um momento de consenso e unidade na vida americana. Novos historiadores, revisionistas, tendem a mostrar o ambiente doméstico da época cheio de opressões e desentendimentos. Para o esforço de guerra tornou-se clara a necessidade de se unir a nação em torno de um ideal, a busca por um futuro de paz e prosperidade: *“... pelo que lutamos: o lar, a formação de famílias saudáveis, o consumo de produtos. Na verdade, como o historiador John Morton Blum coloca, quando perguntados pelas razões pelas quais lutar, os soldados americanos raramente falavam de princípios, ao invés, se referiam a objetos, atividades e produtos cotidianos –*

¹ POLAN, Dana. **Power and Paranoia: History, Narrative and the American Cinema, 1940-1950**. New York: Columbia University Press, 1986, pp.8.

² Ibid., pp.15-16.

alguns lembrados do passado, outros, os anúncios lhes prometiam para o futuro".³

A guerra é sempre mostrada de maneira afirmativa: a importância de sua propaganda é tão marcante que o *Office of War Information* (Escritório de Informações da Guerra) tem em um de seus principais cargos o vice-presidente da Coca-Cola.

"Enquanto o final dos anos trinta evidenciou um crescente descontentamento com a política do New Deal de Roosevelt e com seu intervencionismo, a guerra parece ser um catalisador que minimiza as diferenças, que reescreve a vida social americana nos limites de uma ideologia da unidade e compromisso que um número de discursos (anúncios, rádio, alguns filmes...) são produzidos nitidamente para prescrever: citando um exemplo, o governo, a indústria e os dirigentes sindicais unir-se-ão para pedir aos trabalhadores para honrarem a promessa de não se fazerem greves durante a guerra. Significativamente, Roosevelt tentará se apresentar acima das divisões da política partidária... não quer dizer que... não houve contradições. Mas, muitas instituições da época da guerra apresentarão o compromisso como um objetivo".⁴

³ Ibid., pp.6.

⁴ SCHINDLER, Colin **Hollywood goes to War: Films and American Society, 1939-1952** London: Routledge and Kegan Paul, 1979, pp.9 in POLAN, Dana. **Power and Paranoia: History, Narrative and the American Cinema, 1940-1950**. New York: Columbia University Press, 1986, pp.62.

Este discurso da unidade e do compromisso pode ser percebido claramente na “narrativa da conversão”. Um indivíduo que ainda não assimilou os valores e crenças corretos deve passar por uma mudança radical para se engajar no esforço conjunto da nação. Esta, na verdade, é a questão central em *Casablanca* (1942). O herói, Rick se isolou do mundo por causa de uma mulher que o magoou no passado. Ele é a sua própria causa, quer permanecer distante da guerra. Tornou-se um cínico. Sua trajetória até a conversão envolverá a renúncia à mulher amada, Ilsa e à sua própria segurança. Neste presente, em *Casablanca* não há espaço para um lar. O mais próximo disto é o quarto de hotel onde Ilsa se hospeda com o marido, um refugiado de guerra. Ao contrário, a casa de Rick se parece com um hotel, totalmente impessoal com sua decoração marroquina e as persianas na janela que mais tarde aparecerão em vários filmes *noir*. O filme se utiliza do recurso do *flashback* para mostrar o passado de Rick e Ilsa. Ali, o espaço doméstico mostrado é o local de encontro dos dois, apaixonados e tentando construir seu futuro juntos. Esta domesticidade é assinalada pela imagem de Ilsa colocando flores em um vaso, pela lareira e cortinas na janela (leves e esvoaçantes). Voltando ao presente e à guerra, ouve-se Ilsa dizer que é um mundo muito louco, onde tudo pode acontecer. No final, após sua conversão, Rick dirá que os problemas de três pessoas não contam muito neste mundo louco. Como lembra Polan (1986), os roteiristas não conseguiam se decidir sobre qual final usar (o que

deveria triunfar: o desejo ou o dever?); render-se ou não à propaganda de guerra?



Casablanca- Rick e Ilsa- cenas finais

Outra característica destes filmes é a narração: uma voz, geralmente masculina, inicia a estória, em um sinal de autoridade, como se fosse um documentário, explicando a situação histórica do momento, algumas vezes mostrando até mapas, como é o caso de *Casablanca*.

A ideologia da família

*“... sugere que o mundo da guerra e o mundo familiar não apenas coincidem, mas têm um vínculo ideológico e são parte do mesmo espaço.”⁵ “os próprios interesses devem se render aos interesses do grupo e, inclusive, que encontrar seu lugar pode apenas significar encontrar seu lugar em um conjunto de grupos complementares: os outros veteranos, o sistema militar e a família”.⁶ Esta idéia está presente na conversão de Rick em *Casablanca*. Estes comentários de Polan sobre filmes da época mostram que a ideologia da família, o centro do sonho americano, está ainda mais presente na guerra. Como sugere Bellour: *“A obsessão, inspirada na História (do Oeste, da conquista da mulher e do território), a que o cinema deve obedecer, e reproduzir indefinidamente, como em um tipo de deformação, a cena da qual simula fugir e a qual o constitui... o par, a família”.*⁷*

⁵ POLAN, Dana. **Power and Paranoia: History, Narrative and the American Cinema, 1940-1950**. New York: Columbia University Press, 1986, pp.88.

⁶ Ibid., pp.91.

⁷ BELLOUR, Raymond, **Symboliques** in Bellour,ed. **Le cinéma américain: analyses de film**, (Paris: Flammarion, 1980) in POLAN, Dana. **Power and Paranoia: History, Narrative and the American Cinema, 1940-1950**. New York: Columbia University Press, 1986, pp.26.

Nesta reafirmação da família, o papel da mulher é preponderante. Contrapondo-se ao *front* de guerra, existe o *front* doméstico: cada um tem seu dever.

“Inclusive, muito do discurso de guerra aparecerá não tanto como um comando direto, mas como uma questão de retórica, um questionamento que o indivíduo deve se fazer. Por exemplo, o Manual para a Indústria do Cinema da O.W.I. sugere que ao invés de informar, os filmes podem levantar questões como:.. ‘Você conserva comida, roupas... para ajudar os soldados?’...o momento da guerra especialmente explora a culpa feminina... o discurso de guerra freqüentemente tem como alvo uma imagem anterior de feminilidade... o discurso insistirá na inadequação do antigo modelo feminino :... tal modelo está corrompido pelo narcisismo egoísta.”⁸

Existem duas questões nesta mudança: o antigo modelo feminino requeria artigos supérfluos, que uma economia de guerra não deveria produzir e a vigilância exercida sobre as mulheres cujos maridos estavam lutando. O desejo deveria ser contido: as mulheres deveriam amar seus maridos que estavam no *front*, porém este amor não deveria perturbar o empreendimento da guerra. Esta nova mulher pode ser observada na personagem Ilsa de *Casablanca*: ela usa roupas simples, discretas, não há brilhos, nem decotes. A

⁸ POLAN, Dana. **Power and Paranoia: History, Narrative and the American Cinema, 1940-1950**. New York: Columbia University Press, 1986, pp.79-80.

maquilagem é suave e não há jóias. Existe um contraste com a outra personagem feminina do filme, desprezada por Rick, que se relaciona com os soldados alemães. Suas roupas são extravagantes e a maquilagem pesada. Sua preocupação, os homens.

O trabalho feminino é incentivado, inclusive nas fábricas. Nos filmes, ele não é representado em conflito com as tarefas da casa. Há sempre uma hierarquia entre o dever masculino e o feminino: o homem está lutando pelos ideais americanos e a mulher está no front doméstico dando seu apoio. Elas eram instruídas, inclusive, por manuais para mulheres a não relatar más notícias de nenhum tipo em suas cartas aos homens.

O retorno ao lar

Ao término da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), os Estados Unidos consolidam seu lugar de potência dominante: sua indústria teve um crescimento acelerado no esforço de guerra e seu território não fora atingido: *“... historiadores do imperialismo americano no pós-guerra têm sugerido como as forças militares e comerciais já planejavam tal imperialismo durante a*

guerra. Realmente, as estratégias de guerra eram planejadas não apenas para a vitória, mas para um tipo de vitória do monopólio capitalista".⁹

*"... guerra e paz, uma guerra bem sucedida, uma paz bem sucedida, e uma transição bem sucedida de uma a outra... existe imediatamente como um discurso histórico específico, uma versão do comportamento da sociedade, entre outras. Mesmo no discurso, existe tensão. Algo como a diferença entre a brutalidade da guerra e a recém descoberta alegria de uma vida familiar cheia de bens."*¹⁰ Esta passagem será do consenso em torno da guerra, quando outros assuntos são colocados em segundo plano, ao conflito no pós-guerra.

Sobre a "neurose de guerra", um manual para famílias de veteranos, *When he comes back* (Quando ele voltar) diz: *"Quase todos podem desenvolver uma... psiconeurose se colocado em circunstâncias com as quais não possa lidar... Nos tempos de paz, tais conflitos freqüentemente aparecem conectados aos nossos amores, ódios, e ambições."*¹¹

"De acordo com o discurso do pós-guerra, o problema dos homens neuróticos não é necessariamente somente sua capacidade para a violência mas, também, sua potencial recusa em formar uma família, inscrever-se nos tradicionais modelos de domesticidade e de construção de um lar. Enquanto haverá narrativas do pós-guerra de mulheres sozinhas, freqüentemente estas

⁹ POLAN, Dana. **Power and Paranoia: History, Narrative and the American Cinema, 1940-1950**. New York: Columbia University Press, 1986, pp 41.

¹⁰ Ibid., pp.9.

¹¹ Ibid., pp.247.

narrativas sugerem a imperfeição destas ações sem a participação ou aprovação de um homem".¹²

Esta necessidade da aprovação masculina pode ser vista em *To Each his Own* (Só resta uma lágrima, 1946). Jody é uma mãe solteira que não consegue ficar com seu filho. Ela o acompanha de longe. Consegue vencer na vida, fica muito rica, mas não consegue ser feliz. Durante vários anos expia sua culpa e a redenção só acontece e ela sorri novamente quando reencontra o filho, já adulto e consegue lhe proporcionar uma festa de casamento, algo impensável em tempos de guerra. O filho percebe que ela é sua verdadeira mãe e forma-se mais um par, mais uma família.



Jody com o filho, *To Each his Own*

Mas, haverá a sugestão de que a narrativa masculina também é insuficiente sem a mulher, mas o tipo certo de mulher. “O discurso do pós-

¹² POLAN, Dana. **Power and Paranoia: History, Narrative and the American Cinema, 1940-1950**. New York: Columbia University Press, 1986, pp 248.

*guerra irá promover a feminilidade como uma força espiritual que pode salvar a masculinidade de sua queda em direção à incerteza, ao medo e à neurose*¹³.

A recuperação dos combatentes é tema de *The Men* (Espíritos Indômitos, 1950). Apesar de haver sido realizado algum tempo depois do final da guerra, ele mostra o encontro com a mulher amada como a única possibilidade de felicidade. São mostrados ex-soldados que se tornaram deficientes na batalha. O médico, que faz uma palestra no início do filme, deixa bem claro que a reintegração dos parceiros depende delas. Eles só aceitarão sua condição quando forem aceitos por elas.

Em *The Best Years of Our Lives* (Os melhores anos de nossas vidas, 1946), os veteranos voltam da Guerra e a readaptação é difícil. Eles estão felizes com a volta, mas as pessoas estão melancólicas. O mais velho, Al se sente um estranho em casa, não reconhece mais os filhos, não se lembra de que a mulher não fuma. Eles se acostumaram a viver sem ele, que não tem mais a autoridade nem como sargento do exército, tampouco em sua casa. O outro veterano, Fred, tem pesadelos com o colega piloto que morreu na guerra. Sua mulher não se conforma em vê-lo sem o uniforme e com o novo emprego de balconista que ele tem que aceitar. Ela não se parece com o modelo de mulher que se espera nestes tempos: canta em um clube, é loira, veste-se de

¹³ POLAN, Dana. **Power and Paranoia: History, Narrative and the American Cinema, 1940-1950**. New York: Columbia University Press, 1986, pp. 248.

forma extravagante, é perdulária e não apóia o marido. Quem o salvará será a filha de Al. Ela está ao lado dele quando ele acorda gritando e lhe diz para não ter medo. Aliás, a menção ao medo nos diálogos é uma constante já nestes filmes do pós-guerra e se acentuará nos filmes *noir*. O terceiro veterano, Homer, que perdeu as mãos na guerra, também encontrará a felicidade apenas ao lado da garota “certa”. As mulheres corretas são educadas, discretas, ótimas donas de casa, sempre elegantemente vestidas. Mesmo sendo uma garota solteira que trabalha, a filha de Al nunca é mostrada no hospital, mas sempre executando tarefas domésticas ou cuidando do pai ou de Freddy. Ao final, dois casais se formarão (Freddy e a esposa se separam) e Al e a esposa retomarão o antigo relacionamento. Os homens retomam seus papéis de provedores do lar e sua autoridade. É curioso, os veteranos sorriem muito ao voltar da guerra, mas quando se integram têm a mesma expressão séria e preocupada dos que ficaram. Permanece a dúvida: quais teriam sido os melhores anos de suas vidas?

Outro fator que contribuiu para o conflito no pós-guerra foi o fato dos aliados da véspera, Estados Unidos e União Soviética, estarem em campos opostos. Dois sistemas repartiam claramente o mundo: o capitalismo e o socialismo. O confronto ideológico entre eles, a guerra fria, e o medo que se espalhou por toda a América foi bastante explorado pelo cinema. Em *The Best Years of Our Lives*, no diálogo de Al com seu filho, logo que aquele retorna, o rapaz não se mostra muito interessado nos souvenirs de guerra do pai: ele

fala de Hiroshima, radioatividade e a necessidade de se viver em paz. O pai diz não ter visto nada disto na guerra, apenas batalhas. Naquele momento, a Segunda Guerra Mundial já era passado e uma preocupação muito maior se mostrava, um inimigo muito mais perigoso que os nazistas.



Freddy e Homer, *The Best Years of Our Lives*.

As crianças e os adolescentes, que eram vistas de uma maneira bastante positiva nos filmes de guerra, tornam-se fonte de dúvida e ansiedade. Discute-se muito a delinquência juvenil. *“Enquanto a guerra já mostrava uma preocupação com as crianças que não tinham os pais em casa, o discurso*

*afirmativo da guerra freqüentemente tentou mostrar esta situação não como um problema. Mais especialmente, há todo um grupo de filmes de guerra nos quais crianças e adolescentes ativos usam sua energia no esforço de guerra...*¹⁴ Em *The Best Years of Our Lives*, grande parte das responsabilidades da casa foram assumidas pela filha de Al, que se tornou adulta e trabalha em um hospital. O filho mais novo dá conselhos ao pai e lhe apresenta o futuro.

Mas, nas representações do pós-guerra, muitas vezes não se consegue assimilar esta energia da juventude. Deveria haver um restabelecimento dos papéis desempenhados por ambos os sexos e também pelos filhos.

Havia todo um discurso sobre o papel biológico e social da mulher no lar. Porém, após explorar os domínios masculinos, seria difícil aceitar novamente o antigo papel: “... *de fato, várias pesquisas próximas ao final da guerra mostravam que, em qualquer lugar, de 80% a 90% das mulheres empregadas desejavam assim permanecer após o término do conflito*”.¹⁵

A incerteza do pós-guerra nos Estados Unidos foi acentuada pela morte do Presidente Roosevelt em 1945, pouco antes do final do conflito. Seu sucessor, Truman começa o mandato cercado de dúvidas sobre qual direção seria seguida. Este precisava construir um imagem que se aproximasse da força de Roosevelt. No início ele falhará. Mais tarde, no final da década, a

¹⁴ POLAN, Dana. **Power and Paranoia: History, Narrative and the American Cinema, 1940-1950**. New York: Columbia University Press, 1986, pp 245.

¹⁵ Ibid., pp.9.

incerteza da guerra fria o ajudará a construir uma imagem independente de seu antecessor. “... *Contra o intelectualismo da Costa Leste de Roosevelt, Truman poderá se promover como o homem simples do Meio-Oeste que não se rendeu a todos os perigos de um mundo rico e de cultura superior...Levando muitos americanos à suposição de que o intelectualismo da Costa Leste não estava longe do comunismo.*”¹⁶

“... o investimento dos 1950’s em um governo não centralizado burocrático... que também pode gerar a imagem de uma figura salvadora em alguém como o Mike Hammer de Mickey Spillanes, destruidor de burocracias; do perigoso desejo feminino; da ameaça comunista; do decadente intelecto europeu; e assim por diante.”¹⁷

Este ambiente de incerteza será mostrado no filmes *noir*, onde a ausência de autoridade é uma constante: quando policiais são mostrados, são corruptos ou incompetentes. Em *Dead Reckoning* (A Confissão, 1946), os policiais são completamente manipulados, ora pelos bandidos, ora pelo personagem Rip Murdoch.

Esta ausência de um poder centralizado se refletirá também nos melodramas dos anos 1950, mostrando a família como a instituição mais importante. “Ausentes dos textos estão as figuras masculinas influentes de

¹⁶ Ibid., pp.201.

¹⁷ Ibid., pp.204-205.

*Hollywood - policiais, médicos, executivos, os figurões das corporações - todos substituídos por pais e figuras paternas.*¹⁸

O filme *noir*

*“O clássico filme noir se desenvolveu durante e após a Segunda Guerra Mundial, aproveitando o ambiente do pós-guerra de ansiedade, pessimismo e desconfiança. Estes filmes refletiam as tensões e inseguranças da época e contrabalançavam o otimismo dos musicais e das comédias hollywoodianas. Medo, desconfiança, desolação e paranóia são rapidamente percebidos no noir, refletindo a indiferente época da Guerra Fria, quando a ameaça da aniquilação nuclear estava sempre presente. As perspectivas criminosas, misóginas, duras e vorazes dos anti-heróis nos filmes noir eram uma metáfora dos males da sociedade, com uma forte tendência ao conflito moral.”*¹⁹

Estes filmes são uma imersão no caos e confusão desde os primeiros instantes. As narrativas são complexas, a montagem confusa, a música aumenta o suspense e o pressentimento de algo ruim prestes a acontecer. A

¹⁸ LEIBMAN, Nina C. **Living-room lectures: the fifties family in film and television.** Dallas: University of Texas Press, 1995, pp.31.

¹⁹ <http://www.filmsite.org/filmnoir.html>

fotografia normalmente é em preto e branco. Diálogos ásperos, rápidos e desconcertantes, onde as palavras raiva, medo, fúria e ódio estão sempre presentes. Narração em primeira pessoa em tom confessional e *flashbacks* também são comuns. Geralmente o personagem principal, em uma situação de perigo, narra a história até aquele ponto. Mas, àquela altura do filme, nem ele mesmo sabe qual será o desfecho. Isto é visto em *Gilda* (1946) e *Dead Reckoning*.

*“Por exemplo, o ponto de vista do filme noir freqüentemente coloca o espectador na potencialmente desconfortável posição de sadismo (...) ou de masoquismo (...) ou talvez na ainda mais desconfortável transição entre o sadismo e masoquismo.”*²⁰

Os primeiros *noir* apareceram ainda durante a guerra (*The Maltese Falcon*, 1941), mas apenas no pós-guerra eles passam a intensificar suas experiências narrativas e seu estilo visual sombrio e perturbador.

Como no cinema clássico hollywoodiano, a visão da sociedade no filme *noir* é apresentada através da imagem da família, geralmente mostrada através das personagens femininas, que são basicamente de três tipos: a *femme fatale*, a mulher virtuosa e o tipo casadouro. Estes três tipos de personagens são essenciais na compreensão das mensagens subliminares destes filmes.

²⁰ POLAN, Dana. **Power and Paranoia: History, Narrative and the American Cinema, 1940-1950**. New York: Columbia University Press, 1986, pp 9.

“O filme noir é uma fantasia masculina, como grande parte de nossa arte. Desta maneira, a mulher aqui como em outros lugares é definida por sua sexualidade: a mulher perversa tem acesso a ela e a virgem não... As mulheres são definidas em relação aos homens e o lugar central da sexualidade nesta definição é uma chave para entender a posição da mulher em nossa cultura.”²¹

Rip em *Dead Reckoning*, por exemplo, diz a Coral que gostaria de poder miniaturizar as mulheres, para colocá-las no bolso e tirá-las de lá quando necessário.

A *femme fatale* se recusa a desempenhar o papel que a sociedade espera das mulheres, de esposa e mãe devotada. Ela encara o casamento como uma prisão, sem amor e sem sexo. Apesar disto, em muitos filmes ela aparece casada com um homem rico e poderoso, mais velho e em alguns casos, paralítico. Tanto em *Gilda*, como em *Dead Reckoning*, as personagens, Gilda e Coral, são casadas com homens ricos e mais velhos. Coral havia matado o marido, Gilda o trai. Em muitas casos, os maridos as vêem como uma propriedade sua, não como uma esposa a quem se ama. O marido de Gilda diz que a comprou. Nunca diz que a ama, mas que é louco por ela, uma obsessão.

²¹ PLACE, Janey **Women in Film Noir** in BLASER, J. **No place for a woman: the family in film noir:Endnotes**, Internet: <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/noir>, pp.3.

Geralmente não há filhos nestes casamentos. A própria existência de qualquer criança nos filmes *noir* é muito rara. Em *Dead Reckoning*, aparece uma imagem de uma mulher com um carrinho de bebê, em um bairro residencial tranquilo. Mas, é uma visão fugidia, como algo que não pode se realizar realmente.

A *femme fatale* usa o sexo para obter prazer e para controlar os homens. Ela é o objeto da obsessão do herói. Misteriosa, cínica, predadora, deslumbrante. Longos cabelos loiros ou ruivos, maquilagem pesada, jóias, veste-se de forma sensual mostrando o belo corpo, como Gilda e Coral. Quase sempre está fumando. Ambas foram cantoras, de voz rouca e sensual, em clubes noturnos, antes do casamento, como grande parte destas mulheres.

A *femme fatale* realmente atenta contra os valores tradicionais da família. *“Tentativas de neutralizar o poder da femme fatale destruindo-a no final geralmente não têm sucesso, pois seu poder se estende além da morte... Alguns filmes noir adicionam finais felizes, nos quais uma femme fatale convertida ou uma “boa” mulher se casa com o herói e restabelece o status-quo... tais soluções parecem postiças e inventadas, e não compensam as imagens perturbadoras criadas antes nestes filmes...”*²². Este é o final de Gilda, ela termina casada com o herói, ambos felizes. Mas a imagem que fica é a da mulher manipuladora de homens.

²² HARVEY, Sylvia **Woman's Place: The Absent Family** in BLASER, J. **No place for a woman: the family in film noir: The *Femme Fatale***. Internet: <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/noir>, pp.5.



Gilda

Na maioria dos filmes *noir*, no entanto, a *femme fatale* permanece independente, não se permitindo ser convertida pelo herói ou capturada pela polícia. É o que acontece em *Dead Reckoning*, onde Coral provoca o acidente que acabará matando-a para não ser entregue à polícia.

A mulher virtuosa ou normal aceita seu tradicional papel na família, mas está completamente deslocada no *noir*. Apesar de oferecer uma chance ao herói de escapar da *femme fatale* e do perigoso mundo *noir*, ela mais parece uma miragem. No final, a fórmula de felicidade apresentada pela sociedade parece inatingível, enfadonha e desinteressante. Nas raras ocasiões em que famílias nucleares tradicionais - um lar com filhos – aparecem nos filmes *noir*, parecem tão frágeis e idealizadas que não podem durar.

“No final dos anos 1940 um terceiro tipo de personagem feminino começa a aparecer no filme noir - a mulher casadoura. Ao contrário da femme fatale e da mulher virtuosa, a mulher casadoura ameaça seriamente domesticar o herói. Ela o pressiona a cumprir seu papel aprovado socialmente de marido e ganha-pão – um papel que ele acha restrito, enfadonho e desumano... coincide aproximadamente com uma mudança no próprio herói. Em filmes noir posteriores, o solitário detetive é gradualmente substituído pelo funcionário administrativo ou policial, noivo ou casado... Para estes heróis mais estáveis, casamento e domesticidade não são mais um sonho impossível”.²³

Os três tipos de mulheres aparecerão em todo o ciclo *noir*, porém nos anos 1950 elas se transformarão. A mulher virtuosa se torna cada vez mais frágil e vulnerável. O assustador tipo que deseja se casar torna-se a ameaça ao herói, nas suas tentativas de domesticá-lo. E a *femme fatale* torna-se uma espécie de protetora, que não pretende se casar com o herói.

“O tipo casadouro nestes filmes não é uma mulher má, como as femme fatale dos filmes noir mais antigos – elas freqüentemente representam os ideais da sociedade da esposa perfeita ou namorada. Mas, é precisamente esta perfeição do status quo que as torna perigosas para o herói.”²⁴ Nos

²³ BLASER, J. No place for a woman: the family in film noir: The Marrying Type. Internet: <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/noir>, pp. 1.

²⁴ THOMAS, Deborah Film Noir: How Hollywood Deals with the Deviant Male. CineAction! (1986, Summer) in BLASER, J. No place for a woman: the family in film noir. The Marrying Type, pp.2. Internet: <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/noir>

melodramas dos anos 1950, também será percebida uma depreciação das mulheres, principalmente através de mães e esposas neuróticas e ausentes.

O medo do herói desta vida convencional o leva a procurar apoio nas amizades masculinas. É o que acontece em *Dead Reckoning*: Rip diz a Coral, quando vai entregá-la à polícia que a ama, mas que isto vai passar. Continua, dizendo que amava mais seu amigo Johnny, ex-noivo de Coral, em cuja morte ela está envolvida.

Nos anos 1950, o apoio virá da *femme fatale* protetora. Elas se tornam uma fonte de conforto e proteção.

*“... os filmes noir normalmente quase rejeitam completamente a família. Embora criticando a família e o casamento de maneira evidente, o filme noir não resiste ao desejo de recuperar ou reforçar a família, mesmo que no último minuto”.*²⁵ Esta valorização da família se dá através de um final feliz ou da punição daqueles que não aceitaram seus papéis na sociedade. Mas, estas soluções são ambíguas, parecem sempre forçar a narrativa: estão fora de contexto.

“Deste modo, a maioria dos filmes hollywoodianos produzidos antes e durante o fenômeno do filme noir usam a mulher para comunicar uma mensagem absolutamente pró-família. Eles recompensam mulheres que

²⁵ BLASER, J. **No place for a woman: the family in film noir**. Internet: <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/noir>, Introduction, pp.2.

desempenham seus papéis tradicionais na família nuclear, punem mulheres que se recusam a ficar em seu lugar e convertem ou castigam mulheres que abertamente questionam a validade da família nuclear e o papel do sexo feminino. Acima de tudo, estes filmes, de forma persistente, descrevem as relações familiares tradicionais e o lugar da mulher nestas relações como “natural” ou “normal” – tanto, que mesmo a mais independente das mulheres não pode resistir à família após o final do filme.”

O lar no *noir*

Existe um contraste negativo entre o mundo *noir* e o mundo da família tradicional.

Geralmente, a casa de família no *noir* é uma mansão enorme, sombria. Escadas, corredores labirínticos. Geralmente cheias de bugigangas, enormes retratos, espelhos e aquários. Pouca luz cria muitas sombras, que tornam a imagem ambígua: não se vê o que acontece em determinado espaço e nem mesmo o que o espaço é. Muitas vezes um personagem fala, mas seu rosto está completamente imerso nas sombras (Rip em *Dead Reckoning*). Ouve-se sua voz, mas não se vêem as expressões de seu rosto.

São muitos comuns janelas com venezianas ou com pesadas cortinas, tornando os ambientes ainda mais claustrofóbicos. O trabalho de câmera com o recurso *deep focus* (através do qual todos os objetos em cena ficam dentro do foco da câmera, não importando a distância em que dela estejam); iluminação expressionista, câmera em ângulos distorcidos (normalmente verticais ou diagonais e não horizontais), muitos *closeups* e planos americanos ou médios (o plano médio corta a figura pela cintura e o plano americano, pelos joelhos. São um meio termo entre o plano geral e o close. Sugerem mobilidade e aproximação ao mesmo tempo.)

Há diversos simbolismos para os elementos interiores das casas: portas e escadas significando mistério, fuga, ameaça; as janelas, por exemplo, têm vários significados: morte – assassinato, suicídio ou acidente – e a intrusão do mundo externo. Em *Gilda*, o marido, Balin, ordena a Gilda para fechar a janela que assim a excitação terminará.

Ainda em *Gilda*, os ambientes que são mostrados apenas acentuam a solidão dos personagens. Na sala, vê-se apenas uma enorme escada de mármore com colunas decoradas. O ambiente é bastante iluminado, porém frio. É o ponto de encontro de Balin e Johnny, onde conversam, além do bar, outro ambiente mostrado. Aliás, nestes filmes quase não se vêem as pessoas comendo, apenas bebendo. Mesmo quando saem para jantar, apenas bebem e dançam. O quarto de Gilda é coberto de tecidos, nas janelas, penteadeira e acima da cama. Parece mais um *rendez-vous*, não a representação

característica de um dormitório nos filmes. A penteadeira de Gilda é o móvel mais visto e ela nunca aparece dormindo na cama, apenas conversando sensualmente com o marido. Tem também um grande espelho e um biombo.

Em *Dead Reckoning*, o apartamento de Coral é sofisticado, cheio de sofás, abajures, flores, lareira. Quando Rip está em dúvida sobre o caráter de Coral eles aparecem nesta sala com as cortinas pesadas cerradas, tornado o ambiente claustrofóbico. Depois, quando Rip passa a acreditar na possibilidade de um novo começo para os dois, eles são mostrados na varanda do apartamento, à luz do dia, em um ambiente agradável. Ela aparece tomando seu café da manhã, vestindo uma roupa simples. É a primeira vez que uma refeição é mostrada no filme.



Dead Reckoning, Coral e Rip na varanda.

“... o que a representação do espaço aqui produz não é a estabilidade de um sistema simbólico, onde tudo tem seu valor estabelecido, mas antes uma instabilidade onde cada espaço pode ter múltiplas funções... tal lugar é a casa como um local de reversões da narrativa...”²⁶

“Mas como signo, ‘lar’ é algo não necessariamente limitado a um lugar específico. É uma atitude... Valores do lar podem se estender ao mundo exterior – através da estabilidade de um emprego , a camaradagem dos amigos...mesmo lugares públicos...o ‘lar’ não está fundamentado em nada que assegure sua permanência ou sua invulnerabilidade”.²⁷

O “lar” de Rip (*Dead Reckoning*) é a sua amizade com Johnny, que aparece somente no início do filme. Rip só parece feliz nestes momentos, nem mesmo quando há a possibilidade de felicidade com Coral. Quanto a Johnny (*Gilda*), seu lar é o trabalho no cassino, onde ele encontra não apenas dinheiro, mas reconhecimento e a amizade de Balin.

Em contraste, o mundo da mulher virtuosa e da família “normal” é um local idealizado no campo ou um apartamento bem cuidado, longe das ruas escuras e chuvosas do mundo *noir*. Estas mulheres são fotografadas usando as técnicas do cinema clássico hollywoodiano: iluminação high key (recurso que faz com que a iluminação como um todo fique mais suave e uniforme,

²⁶ POLAN, Dana. **Power and Paranoia: History, Narrative and the American Cinema, 1940-1950**. New York: Columbia University Press, 1986, pp. 253.

²⁷ Ibid., pp.253-254.

conferindo menos sombras e com isso um aspecto mais tranqüilo ao rosto do personagem, utilizado quando se quer transmitir a sensação de alegria ou de algo bom a ser dito pela pessoa), câmera ao nível dos olhos e em espaços abertos.

As cenas externas no mundo *noir*, mais raras, eram realizadas em ruas escuras, asfalto molhado de chuva. Sombras e letreiros de néon completavam o quadro. “... a cidade grande como um local simbolicamente pequeno, a possibilidade constante de ameaças , onde qualquer pessoa que se encontra tem uma relação potencialmente malévola com você.”²⁸

O subúrbio

“Depois de 1945, os veteranos que voltavam, esperavam novas casas disponíveis. Quando a guerra acabou, nota Margareth Marsh, parecia que o subúrbio e a família nuclear e apenas uma pessoa trabalhando tinham sido sempre duas partes de uma mesma idéia.”²⁹

²⁸ POLAN, Dana. **Power and Paranoia: History, Narrative and the American Cinema, 1940-1950.** New York: Columbia University Press, 1986, pp. 197.

²⁹ SILVERSTONE, Roger (editor). **Visions of Suburbia.** U.K.: Routledge, 1997, pp. 121.

*“... os anos 1940 são, por um lado, a promessa de empréstimos intermináveis (empréstimos habitacionais para veteranos) e, por outro lado, a promessa de crédito sem fim – a mágica de possuir, sem a necessidade de pagamento imediato – a instantaneidade do prazer, a renúncia da renúncia.”*³⁰

Durante a guerra, metade dos americanos pagava aluguel por suas casas, que, freqüentemente, não eram de boa qualidade. Havia uma dramática crise de moradias (inclusive pela falta de controle dos aluguéis durante grande parte da guerra). Estes problemas continuam no pós-guerra quando a idéia do subúrbio é oferecida como solução.

Grande número de veteranos americanos se estabeleceu no pós-guerra, muitos compartilhando o desejo de uma vida longe dos apertados quarteirões dos apartamentos de seus pais ou casas urbanas. Apesar de muitas minorias haverem sido deixadas de fora, assalariados foram incorporados à cultura dos subúrbios. No filme *No Down Payment* (A Mulher do Próximo, 1957) um descendente de japoneses, veterano de guerra é proibido de comprar uma casa em um destes subúrbios, mesmo tendo crédito. Neste filme também se discute o crédito, a facilidade de se obter bens, a classificação que as seguradoras dão aos diversos casais.

A construção das auto-estradas, principalmente as interestaduais, incentivaram a construção destas casas periféricas unifamiliares. *“Devido às*

³⁰ POLAN, Dana. **Power and Paranoia: History, Narrative and the American Cinema, 1940-1950.** New York: Columbia University Press, 1986, pp. 297.

linhas de crédito, grandes construtoras como Levitt & Sons respondiam por dois terços da construção de casas em 1949. Moradias suburbanas aumentaram em quase 20 por cento entre 1950 e 1956”³¹.

“Nos anos 1950, a crítica ao subúrbio já se difundiu, descobrindo no fenômeno do subúrbio a causa para todas as doenças e males americanos. Desde o começo, o subúrbio será razão para o conflito nas representações da vida diária; por exemplo, como Sam Nalkaya explica, as Levittowns (que em 1950 proporcionavam moradia para uma em cada duzentas famílias americanas) serão apresentadas por seus construtores como a organização mais racional da vida diária (a mesma cor para oito casas; um salgueiro, três árvores frutíferas, vinte e oito a trinta flores ou arbustos para cada casa), mas será rapidamente percebida por seus habitantes como o cúmulo da autoridade irracional e arbitrária (por exemplo, o manual do proprietário de Levittown permite que a roupa lavada seja dependurada apenas em varais tipo guarda-chuvas) e será rapidamente atacada por toda sorte de subversões estilísticas (cômodos extras, novas cores, novas superfícies, etc.)”³²

A cultura característica dos subúrbios é uma cultura de gêneros, inclusive muitos críticos a têm comparado à feminização da cultura. “A casa suburbana tem sido construída em torno de uma ideologia e uma realidade da

³¹ SILVERSTONE, Roger (editor). **Visions of Suburbia**. U.K.: Routledge, 1997, pp. 121-122.

³² POLAN, Dana. **Power and Paranoia: History, Narrative and the American Cinema, 1940-1950**. New York: Columbia University Press, 1986, pp. 255.

*domesticação da mulher, oprimida pelas insistentes exigências do lar, negado o acesso a variados espaços e tempos, a repetição do público e privado que marca a experiência masculina do subúrbio e que cria para eles a distinção crucial entre trabalho e lazer... dias de semana e finais de semana. Em particular a criação dos subúrbios, apoiada por um esforço conjunto das políticas públicas e imagens da mídia para reconduzir as mulheres ao lar e ao seio da família nuclear burguesa (Spigel, 1992).”*³³

Para compensar a solidão e a distância, o subúrbio dependeu da mídia, rádio e televisão, do telefone, do automóvel que agora contava com as auto-estradas, e o supermercado. Os horários da casa passam a ser ajustados em função da programação de TV (a argumentação da mãe com o garotinho Mike, em *No Down Payment*, para que ele coma seu almoço, só é resolvida com uma negociação para que ele veja um outro programa mais tarde).

O trabalho da dona-de-casa profissionaliza-se com um excesso de livros e artigos em revistas femininas, falando dos prazeres de se cuidar de sua casa e de seus filhos.

Um famoso e profundo estudo de um subúrbio norte americano intitulado “*Crestwood Heights*”, publicado em 1956, descrevia assim a casa de subúrbio: “*Pouco mais que um repositório de uma grande diversidade de artefatos. Contém a tradicional cama, fogão, mesa e cadeiras, naturalmente; mas*

³³ SILVERSTONE, Roger (editor). *Visions of Suburbia*. U.K.: Routledge, 1997, pp. 7.

*também contém, entre outras coisas, freezer e fornos, mix-master, medicamentos, lâmpadas de cabeceira, tapetes, abajures, termostatos, caixa postal, rádio, campainha, televisão, telefones, automóveis, comida de todos os tipos, lápis, livros de endereços e agendas, potes e panelas, ratoeiras, tesouros de família, pinturas, contraceptivos, talões de cheques, canetas tinteiro e as mais recentes proliferações jornalísticas.*³⁴ Ou ainda, a descrição de Lewis Mumford: *“uma multidão de casas uniformes e não identificáveis, alinhadas inflexivelmente a distâncias uniformes, em ruas uniformes...habitadas por pessoas de mesma classe , de mesma renda , de mesma faixa etária, assistindo às mesmas apresentações na TV, comendo as mesmas comidas industrializadas e sem gosto, dos mesmos freezers, obedecendo em todo aspecto interno e externo a um molde comum.*”³⁵

Estes novos habitantes dos subúrbios, que deixavam áreas nas cidades, vizinhanças antigas, variadas eram chamadas a desempenhar um papel num ambiente social pré-fabricado, destinado aos WASPs (brancos, anglo-saxões, protestantes). Segundo sociólogos da época, estas pessoas estavam conscientes deste papel e de que a vida diária era quase um teatro. O estudo mais confiável foi feito em 1955 pelo sociólogo Nelson Foote. Em seu artigo “A Família vivendo um Jogo”, ele afirmava que *“a vida familiar em um subúrbio residencial baseia-se quase totalmente em representação... e que o*

³⁴ SILVERSTONE, Roger (editor). **Visions of Suburbia**. U.K.: Routledge, 1997, pp. 143.

³⁵ Ibid., pp.143.

reconhecimento popular deste fato é apenas parcial”, ele continuava a detalhar como *“o lar pode ser mais convenientemente descrito como um teatro”*. Os membros da família, ele argumentava, eram todos atores.³⁶

Outros sociólogos trataram das relações sociais entre famílias: elas transformaram seus lares em vitrines para os vizinhos, o que era enfatizado pelas revistas e anúncios. Havia vários modelos de decoração, mostrados nas revistas de classe média, manuais do lar e anúncios *“... recomendando maneiras de se criarem cenários glamurosos onde aconteceriam cenas espetaculares... mostravam donas-de-casa visualmente integradas ao cenário doméstico pela cor, forma e tamanho.”*³⁷

Em 1949, um subúrbio de classe alta foi inspirado pelos princípios do desenho cênico, com a participação de pessoas que haviam trabalhado no cinema. Em um nível mais popular, o subúrbio de classe média inspirava-se nas imagens mostradas na televisão.

O melodrama dos anos 1950

³⁶ SILVERSTONE, Roger (editor). **Visions of Suburbia**. U.K.: Routledge, 1997, pp. 220.

³⁷ Ibid., pp.221.

A origem do melodrama está nos romances europeus do século XIX. “no domínio do melodrama tradicional, o plano moral era limitado por uma tensão entre o realismo e a hipérbole...as reações dos personagens a vários acontecimentos eram exageradas ou extremas. O mundo em si é normal, mas os acontecimentos que nele têm lugar , as respostas dos personagens e a interpretação dos atores são ampliados. Personagens que se confrontam com seus ‘sentimentos verdadeiros’...muito do que é expresso no melodrama não é verbal. Emoções tão fortes que não podem ser expressadas em linguagem verbal, mas em gestos, movimentos faciais, posturas e lágrimas. Penetra da superficialidade ao significado latente. O mundo moral do melodrama é circunscrito pela virtude.”³⁸ Brooks e Cawelti argumentam que “o melodrama tomou o lugar da Igreja como fórum da dialética entre o bem e o mal...”

O mundo do melodrama tradicional gira ao redor de um indivíduo e sua luta contra uma sociedade corrupta.

Os filmes dos anos 1930 de John Stahl, como *Magnificent Obsession* (1935) e *Imitation of Life* (1934) – que tiveram *remakes* na década de 1950 por Douglas Sirk – eram os assim chamados “lamentos de mulheres”. Nos anos 1940's estes melodramas maternos foram contrabalançados pela série

³⁸ LEIBMAN, Nina C. **Living-room lectures: the fifties family in film and television.** Dallas: University of Texas Press, 1995, pp.16-17.

estrelada por Mickey Rooney, ainda adolescente - Andy Hardy³⁹. Também nestes filmes, mostra-se uma imagem muito positiva da mãe e ela é o personagem central. Louis B. Mayer, um dos fundadores da MGM e um dos mais poderosos homens de Hollywood de todos os tempos dizia: “...a boa e saudável mãe americana no lar. Generosa. Doce. Sacrifícios. Amor.”⁴⁰

Nos anos 1950, aparece um novo tipo de drama com representações da vida familiar, com excessos estilísticos, predominância da figura do pai e temas controversos. Começaram a ser produzidos em 1954, atingiram o ápice em 1958 e diminuíram à medida que começavam os anos 1960's. Foi sendo alterado enquanto a própria família nuclear se modificava. “O processo de nuclearização da unidade familiar vê-se sucedido pelo seu próprio estilhaçamento, potencializado a partir do final dos anos 1960, quando começam a surgir novos formatos de grupos domésticos... e uma família nuclear renovada, ainda dominante nas estatísticas, mas com um enfraquecimento da autoridade dos pais em benefício de uma maior autonomia de cada um de seus membros...”⁴¹.

O que diferencia estes melodramas familiares dos anos 1950 são as seguintes características:

³⁹ Série de filmes da MGM, conhecida como a mais popular e de maior sucesso já feita nos Estados Unidos. São dezesseis filmes no total. ROSS, Lillian **Filme – Um retrato de Hollywood**. São Paulo: Cia das Letras, 2005 (1952).

⁴⁰ ROSS, Lillian **Filme – Um retrato de Hollywood**. São Paulo: Cia das Letras, 2005 (1952), pp.56.

⁴¹ TRAMONTANO, Marcelo **Paris-São Paulo-Tokyo: novos modos de vida, novos espaços de morar**. Tese de Doutorado. São Paulo: FAUUSP, 1998, pp.196.

A família e seus problemas como tema central; a família é considerada a instituição mais importante da sociedade e como tal é a fonte e a solução de todos os problemas; a importância do pai (ou figura paterna) na solução dos conflitos.

Ao contrário de outros gêneros, que apresentam personagens particulares (o *western*, o *noir*), o melodrama doméstico não apresenta personagens exclusivos. Assim, o fato de mostrar personagens de uma família não faz de um filme um melodrama familiar, mas sim a maneira como são mostrados.

*“O personagem talvez mais importante dos melodramas dos 1950’s é a infeliz, ausente ou inútil mãe. Estas figuras maternas existem tanto nos filmes quanto nos textos de TV, em várias gradações de malevolência e estupidez, e distingue os melodramas dos 1950’s de seus predecessores dos 1930’s e 1940’s, que tipicamente reverenciavam a figura da mãe. Nos filmes dos anos 1950, as mães são retratadas tanto como julgadoras, severas, retraídas e frias... totalmente sem contato com seus filhos e suas necessidades emocionais, fisicamente inalcançável (devido à carreira ou mesmo à morte) ou tão ingênua ao ponto da instabilidade mental.”*⁴²

⁴² LEIBMAN, Nina C. **Living-room lectures: the fifties family in film and television.** Dallas: University of Texas Press, 1995, pp.30.

A mãe de *Written on the Wind* (Palavras ao Vento, 1956) está morta e não há outra figura materna no filme. Em *No Down Payment*, a mãe de Mike, Isabelle está sempre lhe dando ordens e conselhos, mas nunca carinho. Ela nunca sorri. Quem tem uma relação mais calorosa com o filho é o pai, Jerry, um tipo que conta mentiras e vantagens, mas que é apresentado como um bom pai. A outra mãe do filme, Betty só aparece trabalhando na casa e dizendo que vai olhar as crianças. Elas quase nunca aparecem, mas quando são mostradas é o pai, Herman, quem fala com elas. E esta é considerada a família com menos problemas no filme. Uma outra figura feminina, Leola, quer ter um filho, mas teve um, quando solteira, e o abandonou. Isto será uma das causas de sua punição no final do filme.

Um contraponto à ineficiência das mães é a competência dos pais em uma caracterização completamente diferente, por exemplo, dos melodramas familiares dos anos 1940, onde a figura paterna era diminuída ou eliminada. Em *Leave Her to Heaven* (Amar Foi Minha Ruína, 1945), Dick é completamente manipulado por Ellen. Ela conta aos outros que vão se casar, mesmo antes de perguntar a ele. Ele é uma figura apagada e distante, quase só é mostrado escrevendo.

“ Os melodramas familiares dos anos 1950 reverterem as condições – concedendo supremacia narrativa ao patriarca ... o texto mostra o processo de maturação emocional do pai: um pai anteriormente reticente aprende a

*expressar seu amor por seus filhos, toma conta de sua esposa e guia sua família a um paraíso autoritário com ele mesmo como chefe...*⁴³



Dick e Ellen, *Leave Her to heaven*

“Talvez a mensagem fosse a de que as mulheres são importantes unicamente por seus deveres e que a família bem sucedida dependia da logística invisível que as mulheres providenciavam para sua sobrevivência... Ou talvez... a sociedade dos 1950’s requeresse uma subjugação das mulheres em todas as frentes, a fim de firmemente apagar as realizações da Segunda Guerra Mundial...o segundo tema mais importante destes melodramas era a depreciação da maternidade. Enquanto a mídia compartilhava um desprezo pela maternidade, entretanto, ... , o aviltamento da maternidade...era mais malevolente na produção de filmes... Aqui, a pior das mães era culpada por sexualidade extravagante, por ser possessiva, por carreirismo; elas são

⁴³ LEIBMAN, Nina C. **Living-room lectures: the fifties family in film and television.** Dallas: University of Texas Press, 1995, pp.31.

explicitamente más e apropiadamente punidas coma morte, a perda das crianças ou humilhação profunda".⁴⁴

Não apenas as mães eram retratadas desta forma negativa, qualquer mulher, que não se ajustasse completamente ao padrão esperado pela sociedade, geralmente era punida.

No filme *Written on the Wind*, Marylee é castigada por exercer livremente sua sexualidade. Ela é completamente livre e luta para ficar com Mitch. Está sempre vestida de forma sensual, a não ser quando esta à beira do rio, com ou sem Mitch, lembrando a infância de ambos. Ali ela se veste como uma garota. Este é o único local onde ela parece feliz, ali é seu "lar". Ela termina sozinha, agarrada a uma miniatura de uma torre de petróleo – só, com seu dinheiro – abaixo de um retrato do pai na mesma situação. Mesmo ela tendo se redimido, pouco antes do final do filme, seu final é só.



Written on the Wind, Marylee.

⁴⁴ Ibid., pp.254.

As mulheres em *No Down Payment* (A Mulher do Próximo, 1957), mães ou não, também são punidas. Leola por ser desleixada, sensual e por haver abandonado o filho. O marido, Troy, morrerá e ela deixará o subúrbio onde vivem. Jean será estuprada por Troy. Sua punição é causada pelo prazer em ser desejada pelos homens. Apenas Betty, que age como um robô, não será castigada.

Helen, de *The Last Time I Saw Paris* (A Última Vez que Vi Paris, 1954), é uma pessoa cheia de vida, que adora se divertir, algumas vezes sem o marido. Ela é uma mãe negligente, mas ama a filha, Vicky, e é carinhosa com ela. Helen trai o marido, pois acha que ele também está agindo assim. Ela morrerá no final, em um típico desenlace destes filmes: o marido, sem querer, a tranca fora de casa e como está muito frio, ela adoece e morre. Pequenos acontecimentos que, na vida real, não teriam grandes conseqüências, nos melodramas têm um desfecho trágico: a morte de Helen e a culpa que o marido carregará.



Helen, *The Last Time I Saw Paris*.

Em *Giant* (Assim caminha a Humanidade, 1956), Liebman afirma que Leslie é punida por sua independência e energia sexual, simbolizada por sua imagem cavalgando. Ela é uma moça da Costa Leste que se casa com Jordan e vai viver no Texas, onde as mulheres não têm direito nem mesmo a opiniões políticas. Com o passar dos anos, Leslie perde seu sorriso e sua vivacidade e fica mais melancólica. Pode-se dizer que a vida a tornou mais dura, mas não que tenha sido punida. Ela continua independente e em alguns aspectos conseguiu modificar o marido. Na família, ela é o personagem central e a rebeldia dos filhos foi herdada dela.



Jordan e Leslie, *Giant*

Liebman analisou 89 melodramas familiares. 58% tinham o pai como personagem principal, focando seu sucesso ou fracasso nos negócios, o esforço para se dividir entre o trabalho e a vida familiar, problemas com drogas e álcool (Jerry de *No Down Payment*; Kyle de *Written on the Wind*.) e sua luta para assegurar o respeito da família. A mãe é o foco de apenas 21% dos filmes, todos tratando do poder feminino como uma preocupação explícita da narrativa.

As crianças e adolescentes também são retratados de forma diferente dos melodramas anteriores. A juventude é muito mais séria e exprime as normas da sociedade e seus próprios anseios de forma clara. Agora eles aparecem muito mais e não são mais a grande causa de aflição para seus pais, como nas representações da delinquência juvenil no pós-guerra. Nestes melodramas familiares dos anos 1950, os jovens têm sua própria cultura e são um grupo distinto, apesar de ainda dependerem da família.

Em *Giant*, os filhos de Leslie e Jordan se rebelam contra os desejos dos pais quanto à sua educação. O filho contraria o desejo do pai de que administre Reata, a propriedade da família. Torna-se médico e faz um trabalho social junto aos imigrantes mexicanos – casa-se inclusive com uma. A filha mais velha não quer estudar na Suíça, como deseja a mãe, mas sim comprar um pequeno pedaço de terra e começar do nada com o rapaz com quem se casa. São novas idéias, que a sociedade começa a aceitar: os jovens devem decidir seu

próprio futuro. Eles apresentam um mundo moderno a seus pais, decididamente diferente.

No filme *The Last Time I Saw Paris*, Helen é bastante descuidada com a filha. Esta, por sua vez, é uma criança muito responsável – mais que os pais e o avô - e sabe cuidar de si mesma.

As platéias do cinema começavam a se estratificar, o que era demonstrado pela preocupação de jornais e revistas como *Variety* e *The Hollywood Repórter*, que aconselhavam filmes para teens, jovens, adultos, etc. A identificação era a maneira mais fácil de atrair esta audiência estratificada. Nesta época havia, por exemplo, uma multidão de estrelas adolescentes. Hollywood começava uma batalha com a TV, pela audiência, e filmes feitos para as diferentes faixas etárias eram uma das estratégias, o que ainda não acontecia com a programação da TV. “*Estamos competindo com a TV e quando o filme é suficientemente grande e bom, sabemos que podemos lotar os cinemas com as pessoas mais diferentes*”.⁴⁵

Além dos filmes para adolescentes, a indústria dos filmes passou a produzir para jovens adultos. Os temas eram: infidelidade, divórcio, custódia de crianças, abuso de drogas e álcool. O final era incongruente e moralizador. A

⁴⁵ Dore Shary, chefe de produção da MGM em LEIBMAN, Nina C. **Living-room lectures: the fifties family in film and television**. Dallas: University of Texas Press, 1995, pp.78.

voz da razão era um dos personagens com os quais a audiência poderia se identificar.

“Mesmo naqueles filmes que lidavam com problemas ‘reais’, os problemas escolhidos não eram os da vida diária, mas aqueles envolvidos num mundo de sensacionalismo. Os materiais promocionais da indústria de filmes tinham um apelo ao sensacionalismo, ao star quality⁴⁶ e às credenciais do diretor, tudo isto contribuindo para a idéia de que as famílias nos filmes eram representações construídas – ilusões cuidadosamente criadas por artistas talentosos. O filme promovia um senso de distância...”⁴⁷ Segundo um homem de publicidade da MGM, na época: *“Duas coisas vendem ingressos. Primeira, estrelas. Segunda, histórias.”⁴⁸*

A preocupação com os temas sensacionalistas colocou os censores do PCA – *Production Code Administration* em uma situação difícil. Por um lado, a preocupação com a moral e por outro a questão econômica (a indústria do cinema estava em uma situação difícil, perdendo audiência para a TV). O diretor do PCA, Geoffrey Shurlock, assim colocou: *“Nós temos um código*

⁴⁶ Aliás o *star system*, política comandada pelos chefes de estúdio de Hollywood, consistia em um estímulo vigoroso ao estrelismo, determinando como os atores deveriam se comportar, vestir e falar e até mesmo controlando aspectos de sua vida particular, com o intuito de criar uma relação “íntima” e de total admiração entre o público e os intérpretes de cinema, que se tornavam verdadeiros ídolos, atraindo multidões às salas de projeção com sua simples aparição num filme em ROSS, Lillian. **Filme – Um retrato de Hollywood**. São Paulo: Cia das Letras, 2005 (1952), pp.231.

⁴⁷ LEIBMAN, Nina C. **Living-room lectures: the fifties family in film and television**. Dallas: University of Texas Press, 1995, pp.69.

⁴⁸ ROSS, Lillian. **Filme – Um retrato de Hollywood**. São Paulo: Cia das Letras, 2005 (1952), pp.147.

(sistema de código sem classificação) que pretende prover filmes para toda a família. Obviamente, alguns filmes não são para toda a família. Assim, o código curva-se e muda.”⁴⁹

Além da censura oficial, havia o Código de Produção da *Motion Picture Association of América*, que chegava a ser mais rigoroso. Os roteiros dos filmes deveriam ser aprovados por eles e expressões como *damn* (maldição, praga), *hell* (inferno), *Lord* (Deus), *In God's name* (em nome de Deus) não eram aceitas nos filmes. E ainda havia o julgamento final, antes do filme terminado. Assim, a indústria do cinema impunha-se uma auto-censura, na verdade, uma maneira de garantir os lucros, preservando a audiência. A sociedade cooperava instituindo as diversas classificações. O código revisado permitia assuntos polêmicos como sexo (*No Down Payment*, *Written on the Wind*), gravidez na adolescência, infidelidade (*The Last Time I Saw Paris*), delinquência juvenil, abuso de drogas e bebida (*No Down Payment*, *Written on the Wind*), mas desde que houvesse punição para as transgressões. Elas eram mesmo encorajadas tacitamente, para que uma lição moral pudesse ser ensinada.

Quando não se tratavam destes temas sensacionalistas, o código era bem mais conservador. Temas socialmente polêmicos, como o racismo, eram

⁴⁹ LEIBMAN, Nina C. **Living-room lectures: the fifties family in film and television.** Dallas: University of Texas Press, 1995, pp.78.

suavizados ou eliminados. Como em *No Down Payment*, onde é negada a compra de uma casa ao descendente de japoneses, veterano de guerra, que deseja morar em um subúrbio branco. Ele é apresentado totalmente integrado ao modo de vida americano, freqüentando até mesmo a igreja. *Giant* é exceção, mostrando de maneira corajosa a discriminação sofrida por imigrantes mexicanos no Texas.

As reações dos personagens a qualquer acontecimento ou complicação eram lágrimas, acusações, culpa, humilhação e, no final, a reunificação, geralmente promovida por uma personagem masculina.

*“... e a solução está tanto na unificação de duas famílias contrárias, cada qual preenchendo as necessidades da outra, ou na regeneração, pelos membros mais jovens, dos ideais americanos. Estas são soluções definitivas, nas quais os indivíduos culpados são eliminados pela morte (...) ou ostracismo (Marylee, deixada sozinha com seu poço de petróleo) e seu lugar tomado por suas contrapartes mais ajustadas (Mitch e Lucy). Assim, para o filme, uma vida familiar bem sucedida é colocada como objetivo e sua realização normalmente indica a conclusão de uma narrativa na qual indivíduos apartados lutam para encontrar um céu seguro.”*⁵⁰

⁵⁰ LEIBMAN, Nina C. **Living-room lectures: the fifties family in film and television.** Dallas: University of Texas Press, 1995, pp.147.

Algumas mortes que resolvem narrativas: Troy, em *No Down Payment*, causando um grande alívio a todos, Helen em *The Last Time I Saw Paris*, Kyle em *Written on the Wind*. Algumas vezes, tanto o patriarca da família quanto seu herdeiro morrem. Nestes casos, há um outro filho, alguém considerado como tal, ou um neto que levará a família à resolução de seus conflitos no futuro. É o caso de Mitch e Lucy de *Written on the Wind* – ele, considerado um filho pelo patriarca morto e ela, esposa do filho que morre. Em *Giant*, a cena final mostra Jordan e Leslie, um tanto desiludidos com sua vida e a de seus filhos, olhando os netos, ainda duas crianças, com um olhar esperançoso. A cena se torna ainda mais interessante, pois uma criança é loira e a outra, mestiça e são mostradas com a mesma importância, a câmera se dividindo entre as duas. Em *The Last Time I Saw Paris*, é Vicky, a filha de Helen, quem resgatará o pai da infelicidade causada pela morte da mãe.

O lar no melodrama

“É interessante notar a obsessão do texto com o ‘hiper real’ em termos de emoção e narrativa opõe-se a uma escolha de cenários realistas. Tanto os filmes quanto os programas de TV têm uma atenção obsessiva ao detalhe e à

fotografia deep-focus que o revela".⁵¹ Assim, a representação de comida, roupas, mobília e equipamentos da casa, que no filme *noir* são mostradas apenas de relance, nos melodramas dos anos 1950 são vistas em detalhes. *"as casas estão cheias de locais claustrofóbicos, lotadas de bugigangas e quadros, fotografias, a estrutura distorcida por papéis de parede geométricos, luminárias pendentes e tetos baixos. O exagero de adornos e o excesso de formas e mecanismos, que marcam os filmes de Sirk, possibilitam a confusão visual na composição do filme, para espelhar os problemas emocionais dos personagens...Os personagens interagem com seu ambiente de forma destrutiva."*⁵²

Em *Written on the Wind*, de Douglas Sirk, praticamente todos os cômodos da casa são mostrados. Pode-se fazer uma analogia entre o quarto de Marylee, a garota "má" e o de Lucy, a mulher correta. O de Marylee tem cores fortes, cortinas pesadas, fotos, prateleiras de vidro cheia de perfumes e bugigangas, uma cortina dividindo os ambientes. Quase não se vê a cama. Parece um lugar apertado e sufocante, de onde se quer escapar. A própria Marylee é assim, não suporta sua vida. O ambiente de Lucy é suave como ela:

⁵¹ LEIBMAN, Nina C. **Living-room lectures: the fifties family in film and television**. Dallas: University of Texas Press, 1995, pp.38.

⁵² LEIBMAN, Nina C. **Living-room lectures: the fifties family in film and television**. Dallas: University of Texas Press, 1995, pp.38-39

espaçoso, claro, agradável. Rosas brancas em um vaso, no de Marylee, antúrios vermelhos. O pai de Kyle e Marylee aparece apenas no escritório. É um ambiente cheio de livros, mas parecem coleções de enciclopédias, todas iguais, como se tivessem sido compradas para preencher as estantes. Uma mesa grande, com um grande retrato dele atrás. Os móveis são escuros e pesados. As salas - ambientes espaçosos e sofisticados - são mostradas apenas de passagem, os personagens estão sempre entrando, saindo, ou isolados em seus próprios espaços. Destaque para a escada, marcante, que é palco de vários acontecimentos. Vale lembrar que o “lar” para alguns dos personagens não está na casa. Para Marylee é o rio, para Kyle, seu avião. Pilotando-o ele se sente livre e ao mesmo tempo seguro. Outro símbolo no filme é o automóvel. Carros conversíveis, como sinal de liberdade. Marylee possui um vermelho e Kyle, um amarelo, as cores também são sugestivas. Quando se sentem angustiados, eles partem em alta velocidade, livres. Ao final do filme, quando Mitch e Lucy partem, o carro também é conversível – ele usara um carro comum e preto durante o filme todo.

Em *No Down Payment*, os quatro casais vivem no subúrbio de *Sunrise Hills*. O filme começa com um carro chegando por uma auto-estrada, onde se vê o *outdoor* de *Sunrise Hills* e termina com outro partindo, na mesma situação. Poucas imagens representariam melhor o modo de vida americano. O subúrbio é quase um personagem, na maneira e na constância com que se fala dele. Algumas vistas aéreas sugerem um local fechado e exclusivo, como um clube.

As casas são todas iguais, pé direito baixo, grandes garagens na frente. Ruas largas e desertas, coqueiros igualmente distribuídos, sem outras árvores. Internamente, as casas são também iguais: portas de vidro de correr. Parecem aquários, onde tudo se vê e onde se é visto. Pesadas cortinas dão um pouco de privacidade aos ambientes, mas os torna sufocantes. Os cômodos são apertados, apenas a sala é mais espaçosa. Os dormitórios, principalmente, são abafados e angustiantes, com pequenas janelas altas. As cozinhas são pequenas e equipadas, inclusive com máquina de lavar. Não existe área de serviço, nem varais. As casas têm varandas e pequenos jardins, com gramados e espreguiçadeiras. São separadas por cercas brancas. Os móveis são muito parecidos, mas existem detalhes na decoração que diferenciam seus moradores. A casa de Leola e Troy é desorganizada e desleixada, como ela. Suas roupas, seus modos, pequenos detalhes, como as cortinas antigas e as toalhas de mesa a identificam com representações (do cinema e da TV) de pessoas do sul dos Estados Unidos, de onde ela e o marido são. Na casa de Jean e David, percebe-se a sofisticação da moradora, que foi à faculdade e encara aquele subúrbio como um degrau em direção a um lugar que lhe confira mais *status*. A casa é organizada, poucos enfeites, iluminação suave. Livros variados em estantes baixas. Jean veste-se de maneira clássica. A casa de Isabelle e Jerry é fria e impessoal, como ela. Destacam-se a TV e o bar. Este móvel é mostrado apenas na casa de Jerry, que é alcoólatra e na de Leola, que também abusa da bebida. A TV não aparece apenas na casa de Jean. Ela é

mostrada como uma intrusa, mas que ocupa um lugar central. Troy, em uma briga com a mulher, descarrega sua raiva na TV, quebrando-a.



No Down Payment

A casa de Helen, em *The Last Time I Saw Paris*, é a antiga casa do pai. Grande, espaçosa, móveis antigos, livros, quadros. Um ambiente que já foi sofisticado, mas agora está decadente, como o pai de Helen, que está falido. Uma grande escada no centro da sala, onde as pessoas, que estão sempre de passagem, se encontram. Quando eles enriquecem, a casa é redecorada com estofados modernos, ficando mais parecida com uma casa americana (mesmo sendo em Paris). A casa da irmã de Helen, Marion, é mais austera, como a

proprietária, que nunca sorri e está sempre mal humorada. Móveis escuros e lareira.



Helen e o marido, *The Last Time I Saw Paris*

A casa de solteira de Leslie no leste, em *Giant*, é sofisticada, discreta, impecável. Tapetes persas, um grande relógio, lambris de madeira. Tons de bege. O ambiente mais visto é a sala de jantar, com a família calorosa sempre reunida nas refeições. Externamente, tem um frontão neoclássico, num sinal de solidez. A casa da família em Reata, de *Giant*, é um casarão sombrio em estilo gótico. Internamente, tem uma sala enorme, pé direito duplo, colunas com arcos, lustre muito grande, móveis escuros. Uma enorme escadaria, com grandes panos de vidro ao fundo e o símbolo de Reata, leva ao segundo andar. O contraste entre ambas as casas é tão grande quanto a Costa leste e o oeste dos EUA. O primeiro ambiente aconchegante e claro desta casa texana é o quarto destinado aos bebês. Também é a primeira cena de pessoas descontraídas em Reata. Passam-se cerca de vinte anos e a casa tem uma nova decoração, mais moderna, mais leve - estofados claros, portas brancas, carpete no piso, vasos de plantas na sala. A mudança mais notável é no quarto

de Leslie e Jordan. Na primeira fase, havia uma cama de casal, Leslie era uma mulher fogosa (Jordan dizia que as brigas acabavam com ele, porque havia as reconciliações). Agora, mais velhos, eles dormem em camas separadas. A cena é muito interessante, as camas são idênticas, as luminárias também, colocadas em ambos os lados da mesa de cabeceira. Focalizados de longe, os dois, homem e mulher, têm a mesma importância. Leslie conseguiu se impor. Algo bastante raro nos melodramas dos 1950's.

“Nos filmes, o som opera mais para realçar uma imagem do que para substituí-la; a audiência cativa do filme responde simultaneamente às sugestões visuais e auriculares. Isto permite tanto uma sutileza da representação quanto uma ambigüidade relativamente à resolução, já que uma imagem e a música que a acompanha podem se sustentar ou se destruir.”

Na cena em que Marylee dança sozinha em seu quarto, em *Written on the Wind*, a música reforça bastante a tensão. Ela dança freneticamente. Aumentam o ritmo e a intensidade da música, cada vez mais dramática. Seu pai sobe a escada – depois de Marylee e Kyle lhe causarem aborrecimentos naquela noite. É o clímax do filme e sabemos que algo tão grave como uma morte vai acontecer. A música só para com o pai morto ao pé da escada.

A maioria dos filmes desta época era produzida em cores. Filmes descritos como socialmente conscientes (evidenciado por suas estratégias de marketing), com temas como drogas, doença mental, alcoolismo, eram feitos em preto e branco, na época considerado mais “sério” (*No Down Payment*).

Filmes focando sexo e violência, tratados de forma sensacionalista eram fotografados com as cores vibrantes e exageradas do Technicolor (*Written on the Wind*). Há exceções: *Giant*, com sua defesa das causas sociais tem uma deslumbrante fotografia em cores.

Conclusões

De certa forma, as representações da família no *noir* e no melodrama familiar dos anos 1950 são muito diferentes. No *noir*, como família nuclear, ela praticamente não aparece ou é vista de forma tão idealizada que mais parece uma miragem. Ela é mostrada principalmente através das personagens femininas, sendo a mais significativa a *femme fatale*, que atenta contra os valores familiares. Quando ela é castigada ou regenerada, supostamente os valores familiares prevaleceriam. Mas, a artificialidade dos finais moralistas não convence. Como Blaser, J. coloca, o que fica na memória do público é a exuberância e a sensualidade da mulher fatal. Quando nos lembramos de Gilda, vemos seu *strip tease* (quando tira apenas as luvas) e não seu casamento com Johnny e o final feliz.

No melodrama familiar dos anos 1950, apesar das tentativas de se colocar as figuras paternas na resolução das narrativas e do desprestígio da

figura materna, é ela quem mais aparece e é mais lembrada. A câmera a segue. Liebman fala da necessidade de se colocar as mulheres novamente no seu papel e fazê-las esquecer as conquistas da guerra. Convencê-las de que a vida doméstica traria a felicidade.

E o cinema cumpriu seu papel, juntamente com as políticas públicas. Todas as mídias foram uma grande força no reforço desta ideologia do subúrbio.

De certa forma, pode-se colocar a sociedade (classe média dos subúrbios americanos da época) e o cinema hollywoodiano, representado pelos melodramas familiares frente a frente, como em um espelho, mas um espelho que deforma as imagens, pois o reflexo não é perfeito. O cinema mostrou sua versão da sociedade e a sociedade imitou o cinema e suas estrelas em muitos aspectos.

Hollywood tomou alguns temas, polêmicos ou não, à sociedade e os retratou de forma sensacionalista. Pequenos acontecimentos do dia a dia eram transformados em tragédias: atravessar uma rua, expor-se à chuva, subir ou descer uma escada poderiam ser mortal. As reações das personagens eram extremamente exageradas, fossem palavras, gestos ou expressões faciais. A sociedade também imitou Hollywood. Fez de suas casas, palcos de representação, imitando até os sorrisos das estrelas. Estas atitudes eram incentivadas pelos estúdios, criavam uma identificação atores-público e os atraía ao cinema. Como coloca Sevchenko (pp.602-603), “*após a Segunda*

Guerra Mundial, o cinema se tornou uma vitrine por excelência... As casas passam a ser basicamente iguais, as pessoas executam basicamente os mesmos movimentos durante as mesmas rotinas e se parecem elas mesmas muito umas com as outras...”.

A representação dos personagens é bastante esquemática. Determinada pessoa, de determinada classe social, usa certo tipo de roupa, se expressa de certa forma, tem certas atitudes, sua casa segue certo padrão. As pessoas pobres, por exemplo, são sempre mostradas desleixadas, sua casa desarrumada e suja. Têm muitos filhos e o marido é alcoólatra, está desempregado ou ambos. Outro estereótipo é o da *femme fatale* do noir, que aparece no melodrama como uma mulher que exerce sua sexualidade livremente. Existe uma cena em *Gilda*, que se repete em *Written on the Wind* com Marylee, onde elas estão de costas para a câmera, sentadas em uma poltrona em seus quartos. Ambas têm a perna levantada, acabam de colocar a meia e a ajeitam sensualmente. O vestido que Gilda usa quando canta no clube é exatamente igual ao que Marylee usa na festa de Kyle, com as mesmas luvas pretas.

Até que ponto esta representação da sociedade poderia corresponder à realidade? Provavelmente apenas na representação cenográfica dos subúrbios de classe média, que eram também palcos para a representação da vida.

É muito comum que o “lar” dos personagens não seja a sua casa – casa que muitas vezes é um lugar sufocante, frio, entediante. O lar pode significar

mesmo a América, quando se está fora. Tanto no final de *The Last Time I Saw Paris*, quanto no de *Gilda*, os personagens estão de partida para os EUA e dizem: “*Vamos para casa*”.

As relações familiares vão de inexistentes a frias e violentas. A felicidade em família é impossível. Dizia Douglas Sirk, diretor de vários melodramas familiares dos anos 1950, que, com certeza, ele acreditava na felicidade, pelo simples fato de que ela poderia ser destruída.

Mesmo com as resoluções da narrativa, às vezes com finais felizes, o tom dos filmes é de tensão e melancolia. Algo em comum com o filme *noir*.

Alguns símbolos são recorrentes nestes filmes: escadas, ponto de encontro entre as pessoas (Ellen e o marido se beijam pela primeira vez, em *The Last Time I Saw Paris*, na escada da casa), de morte (o pai de *Written on the Wind*; Ellen perde seu bebê em *Leave Her to Heaven*).

Os espelhos aparecem frequentemente. Geralmente, para mostrar o que as pessoas são na realidade, o que eles mesmos não conseguem ver: Rip (*Dead Reckoning*) é mostrado através do espelho, preso pelos gângsteres; Jody (*To Each his Own*) conversa seriamente com o filho adulto, pela primeira vez, através do espelho; em *Written on the Wind*, os espelhos aparecem até no tampo da mesa de jantar e na mesinha de cabeceira. Quando Lucy é atacada pelo marido, ela cai e sua imagem é vista no espelho – cena recorrente nos filmes de Sirk.



Ellen, *Leave Her to Heaven*

Nestes filmes, como lembra Polan (pp.281), “o medo está deslocado de um evento pontual com uma só causa estranha por trás para um sentimento mais difuso do mundo habitual como uma ameaça...”. Ele se refere às narrativas dos anos 1940, mas pode ser aplicado àquelas dos 1950's. A própria palavra medo é ouvida praticamente em todos os filmes analisados, sem se referir a uma situação específica, mas como algo que permeia a existência.

Filmes analisados

- ***Casablanca*** (1942)
- ***Leave Her to Heaven*** (Amar Foi Minha Ruína, 1945)
- ***The Best Years of Our Lives*** (Os melhores anos de nossas vidas, 1946)
- ***Dead Reckoning*** (A Confissão, 1946)
- ***Gilda*** (1946)
- ***To Each his Own*** (Só resta uma lágrima, 1946)
- ***The Men*** (Espíritos Indômitos, 1950)
- ***The Last Time I Saw Paris*** (A Última vez que vi Paris, 1954)
- ***Giant*** (Assim caminha a Humanidade, 1956)
- ***Written on the Wind*** (Palavras ao Vento, 1956)
- ***No Down Payment*** (A Mulher do Próximo, 1957)

Bibliografia

BLASER, J. **No place for a woman: the family in film noir**. Internet: <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/noir>

BODY-GENDROT, S. **Uma vida privada francesa segundo o modelo americano**. In Prost, A: Vincent, G. (org.). *História da vida privada V.5: Da Primeira Guerra aos nossos dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

DANKS, Adrian **“The Far Side of Paradise” Douglas Sirk’s There’s Always Tomorrow**. Internet: <http://www.sensesofcinema.com>
JUSTICE, Chris **The Lady from Shangai**. Internet: <http://www.sensesofcinema.com>

LEIBMAN, Nina C. **Living-room lectures: the fifties family in film and television**.
Dallas: University of Texas Press, 1995.

LYONS, Greg **The Moral Women in Film Noir**. Internet: <http://www.web.cocc.edu>

MURRAY, Gabrielle **The Last Place in the World...A review of *Far from Heaven***. Internet: <http://www.sensesofcinema.com>

NAME, Leonardo **Apontamentos sobre a relação entre cinema e cidade**. Internet: <http://www.vitruvius.com.br>

POLAN, Dana **Power and Paranoia: History, Narrative and the American Cinema, 1940-1950**. New York: Columbia University Press, 1986.

ROSS, Lillian **Filme – Um retrato de Hollywood**. São Paulo: Cia das Letras, 2005 (1952).

ROUTT, William D. **For Criticism (Again): Movie Love in the Fifties**, by James Harvey. Internet: <http://www.sensesofcinema.com>

SEVCENKO, N. **A capital irradiante: técnicas, ritmos e ritos do Rio**. In SEVCENKO, N. (org.) *História da Vida Privada no Brasil*. V.3: República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

SILVERSTONE, Roger (editor). **Visions of Suburbia**. U.K.: Routledge, 1997, pp. 220.

TRAMONTANO, Marcelo **Paris-São Paulo-Tokyo: novos modos de vida, novos espaços de morar**. Tese de Doutorado. São Paulo: FAUUSP, 1998.

Internet: <http://www.filmsite.org/filmnoir.html> (Artigo sobre filme *noir*)