



CONSIDERAÇÕES SOBRE O MASCULINO NO CINEMA NEOPOLICIAL: BOGART, MIKAEL BLOMKVIST E CAPITÃO NASCIMENTO¹

Luiza Lusvarghi
Uninove SP

Resumo

O texto investiga um gênero que vai se firmando na América Latina, denominado por muitos como neopolicial ou novela negra, ou *noir*, em que se destacam autores como Dashiell Hammett, cujo livro “O Falcão Maltês” seria adaptado para o cinema por John Huston. Esse conceito, que influenciara produções cinematográficas da época, e continua inspirando autores e diretores tão diversos quanto Polanski, Tarantino, e até o franco-vietnamita Tran Anh Hung. O *tough guy*, o masculino, desempenha papel fundamental e arquetípico naquelas produções, tão essencial para o gênero quanto a *femme fatale*. O objetivo é estabelecer uma comparação entre esse herói durão, personificado por Humphrey Bogart, e outros personagens masculinos em filmes como “Tropa de Elite”, a trilogia Millenium, e “Fugindo do Inferno” (*I come with the rain*).

Palavras-chave

Palavras-chave: literatura negra – neopolicial – neonoir – filme noir – identidade masculina

Introdução

O presente artigo originou-se de uma pesquisa que investigava novos formatos do audiovisual brasileiro, e acabou se desdobrando para discutir um gênero que vai se firmando na América Latina, denominado por muitos críticos como neopolicial ou novela negra, alusão ao termo *noir*, palavra francesa que se refere à produção americana literária da década de 30 e 40, em que se destacam os autores Raymond Chandler e Dashiell Hammett, que influenciou produções cinematográficas da época. O termo *noir*, criado pela crítica francesa, vai ser adotado pelo Brasil, mas o restante da América Latina vai usar o termo negro para se referir a esta vertente. O prefixo neo é aplicado indistintamente, ora a produções cinematográficas, ora a livros.

Em princípio, faz-se necessário estabelecer uma distinção importante. A literatura de suspense moderna, em que emerge a figura do detetive, surge inicialmente na Europa, em obras como a de Conan Doyle, que mereceu diversas adaptações de cinema. A figura do detetive vai se firmar na literatura americana somente nas décadas

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação Audiovisual XI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.



de 30 a 50. A associação com o cinema é imediata, a maioria dos filmes classificados como noir são baseados em novelas. Já a corrente neopolicial latina, que se estende ao cinema, vai tratar dos conflitos urbanos dentro de um contexto social de países em desenvolvimento, com enormes diferenças sociais. A tendência à literatura “negra” ou *noir*, que se verifica na literatura da década de 80, estende-se à produção cinematográfica e televisiva. Algumas características deste movimento podem ser encontradas ainda em alguns países, incluindo os de fala anglófona, com características diversas da latino-americana, mas também distantes do modelo americano consagrado pelo gênero na década de 40 e mesmo no cinema americano atual. A crise de identidade do personagem masculino, um anti-herói por excelência, ou ainda um herói trágico como preferem alguns, é um elemento importante dentro da trama.

Para prosseguir nesta análise, também é fundamental tentar discutir o conceito de *noir*. A categoria usada por Neale para especificar os filmes de detetive, de gangster, e thrillers de suspense é a de Crime contemporâneo. Os mais antigos filmes americanos de detetive incluem “As aventuras de Sherlock Holmes (*The Adventures of Sherlock Holmes or Sign of Four*, J. Stuart Blackton, 1905), “*A Career of crime*” (1900). Para Neale (2003), as discussões sobre os filmes de detetive têm sido dominadas pela questão do *film noir*, e, como resultado, filmes que não se enquadram nesta tendência estilística são ignorados, o que seria um problema. Além disso, a categoria *film noir* está muito associada ao autorismo, e de uma certa forma confere um ar Cult aos filmes menos banais que poderiam ser enquadrados dentro do gênero. De fato, comédia e melodrama são gêneros facilmente identificáveis por consumidores e produtores, mas *film noir*, certamente, é uma expressão criada pela crítica (STAM, 2003), que surge em dois históricos ensaios póstumos à produção analisada. O primeiro é um artigo de Nino Frank, “*Un nouveau genre policier: L’Aventure criminelle*” (1946), que usa pela primeira vez o termo *noir* para se referir a esses filmes, e o segundo é um ensaio de 1955 assinado por Raymond Borde e Étienne Chaumeton, o “*Panorama Du film noir américain 1941-1953*”. Seus realizadores, nos anos 40, não faziam filmes a partir do conceito. Já Lawrence Kasdan em *Body Heat* [*Corpos Ardentes*] (1981), e Brian de Palma, em *Black Dahlia* [*Dália Negra*] (2006), são muito mais conscientes desta influência.

É exatamente a partir desta constatação que Naremore (2008) vai dizer em seu ensaio que o *noir* é sempre um olhar sobre o passado. De alguma forma todas as discussões sobre o *noir* invariavelmente convergem quanto a situar sua origem no



cinema americano, entre a década de 30 e o final dos 50, e na síntese que a literatura deste mesmo período realiza entre as novelas de crime, o expressionismo alemão e o *roman noir* inglês, origem da literatura fantástica, que precede as histórias de detetives (CAMARANI, 2008). O existencialismo para Bazin, também é um referencial importante, enquanto contexto histórico, o que equivale a dizer que ele tende a uma certa crítica social incorporada pela esquerda intelectual do período, caso de Hammet, por exemplo, que entrou na lista dos Hollywood Ten da *House Un-American Activities Committee* (HUAC), a comissão que investigava artistas envolvidos em atividades antiamericanas, supostamente comunistas (BAZIN Apud NAREMORE, 2008). Mas a partir daí as diferenças são consideráveis.

Para Naremore, filmes como “A Dama do Cine Shangai”, de Guilherme de Almeida Prado, vão em busca de uma memória de passado glamoroso, vendida, sobretudo por Hollywood, que representam mais um comentário do *noir* enquanto moda, do que propriamente um conceito ou estilo do gênero. E assim como Jameson (1997), ele argumenta que o adjetivo *noir* desempenha um papel central no vocabulário do pós-modernismo lúdico e comercializado pela indústria cultural, quase se confundindo com ele. Desta forma, dependendo de como essa influência vai ser incorporada, pode se constituir numa nostalgia de um passado que na verdade nunca existiu, daquela forma. Assim, é equivocada reconhecer apressadamente em “*Pulp Fiction*”, de Quentin Tarantino, um filme *noir* simplesmente porque seus personagens são gângsteres, vestidos de preto, e a iluminação do filme em certas situações é rarefeita. Os gângsteres de Tarantino não parecem sofrer de nenhuma angústia ao saltar de um crime para outro, em cenas por vezes engraçadas, e a estética *noir* utilizada por eles soa mais como um comentário, ou ainda uma paródia, do que propriamente uma tentativa de se aproximar do estilo. O filme de Tarantino lembra a dinâmica pop das histórias em quadrinhos.

Já o taxista que Schrader cria para Martin Scorsese em “*Taxi Driver*”, claramente representa esta tendência, ainda que mais do ponto de vista estilístico do que ideológico. O veterano do Vietnã Travis Bickle, brilhantemente interpretado por Roberto de Niro, é certamente o protagonista menos romântico do cinema, e representa contraditoriamente o único personagem com uma visão moral, e ao mesmo tempo um personagem tão reprimido sexualmente quanto o Norman Bates (Anthony Perkins) de Hitchcock em *Psicose* (*Psycho*, 1960).



Se a *femme fatale* dos filmes representa de forma maniqueísta, nos filmes da década de 40, o horror à cultura de massas, o macho perdido entre o papel que lhe era outorgado pela sociedade patriarcal e o mundo moderno é a sua contrapartida natural. A mulher fatal que Barbara Stanwick-Phillys representa em *Double Indemnity* (Pacto de Sangue, 1944, Billy Wilder) aparece sempre em cenas como a do supermercado em que ambos conspiram o assassinato, associada à estandardização da vida moderna, enquanto a mocinha ingênua Lola Dietrickson (Jean Heather), surge vinculada à natureza, as montanhas de Hollywood. Sua estereotipia também a torna mais descartável, sem problemas de remorso. E para ficar com ela, Walter (Freddy McMurray) tem de matar o pai, o personagem que representa a lei, o poder, no caso o marido de Phillys. A nostalgia também é fundamental para entender o *tough guy* destes thrillers, pois este passado, que o personagem do marido de Barbara-Phillys representa, e que tem de ser eliminado, é o símbolo do patriarcalismo. Se Walter hesita em fazê-lo, não é apenas por um sentimento de culpa com relação a uma figura paternal, mas pela ruptura que tal ato representa.

Para Krutnik (2001), os filmes *noir* eram *crime dramas* que representavam as mazelas da sociedade moderna e os conflitos urbanos nas telas, sobretudo pelo modelo dos *tough thrillers*, fieis ao cinismo da literatura *hard boiled* do período. Este segmento geralmente trazia um personagem masculino no papel de um detetive resolvendo um crime através, sobretudo, de seus talentos pessoais, de sua persistência, e de suas habilidades físicas, e não de técnicas científicas de dedução. Este detetive, sempre solitário, geralmente pertencia a uma corporação policial, mas para resolver o crime, ele tinha de romper de alguma forma com ela, quebrar as normas. Esse tipo de conduta seria o cerne do *film noir*. A essência do masculino nesses filmes é o cara durão, que age sempre por conta própria, pois não se pode confiar nas aparências, muito menos na verdade oficial. Para desvendar crimes, delitos, e encontrar a verdade, o sujeito durão e incorruptível terá de romper as regras, reconhecendo em si o mal, ao contrário do modelo americano que se tornou predominante em seriados como *Law and Order* (MITTELL, 2004).

Popularização de Freud

Do ponto de vista psicológico, o *tough guy* tem a ver com a popularização das ideias de Freud e a disseminação da psicanálise (KRUTNIK, 2001). E, como alerta Krutnik (2001), embora os conceitos sobre a psiquê feminina de Freud deixem a desejar



sem dúvida ele foi pioneiro ao estudar a subjetividade masculina através do complexo de Édipo. A temática existencial de Édipo é a necessidade de compreender e aceitar o poder da lei, representada pela castração, ou então simplesmente encarar as devastadoras conseqüências e a punição (KRUTNIK, 2001).

Originários dos *cop shows* do rádio, os seriados policiais americanos modernos, cuja grande matriz está em *Dragnet* (NBC, 1951-2004) sempre representaram a estrita divisão do bem e do mal, em sua luta incansável por um final feliz dentro dos limites da corporação. Nestas histórias, que primam pela defesa da ética e do politicamente correto, a vida pessoal dos personagens é sempre deixada de lado, e a moral é colocada à prova o tempo todo (MITTELL, 2004).

No recente cinema nacional este traço se faz presente a partir do fenômeno “Cidade de Deus”, que engloba um novo patamar após a retomada da produção audiovisual brasileira, e tem como maior referência o filme “Tropa de Elite 2” (2010, José Padilha), ambos curiosamente tachados de mesclar influências narrativas do cinema de entretenimento americano para narrar a realidade brasileira. De forma geral, o policial brasileiro sempre viveu de pequenas participações, tanto nas telenovelas, quanto nas telas do cinema nacional. Tradicionalmente associados à ditadura militar no passado ainda recente, e com frequência associados à corrupção e à brutalidade, os policiais brasileiros vêm ganhando novos espaços no cinema pós-retomada, tanto no cinema quanto na televisão.

Os seriados policiais estão garantindo visibilidade para uma nova abordagem do gênero na televisão brasileira. Em 2005, a HBO estreou “Mandrake” (HBO Latin America, 2005-2008), baseada na obra de Rubens Fonseca, dirigida por José Henrique Fonseca, que teve segunda temporada em 2007. Em 2009, enquanto a Fox Channel lançava novos episódios da primeira temporada da franquia policial brasileira “9 mm São Paulo” (Fox Latin America, 2008-2009), dirigida por Michael Rumel, escrita e produzida por Newton Cannito, Carlos Amorim e Roberto Dávila, a Record Entretenimento anunciava seus planos de transformar em filme a minissérie “A Lei e o Crime (TV Record, 2009), dirigida por Alexandre Avancini, e criada por Marcílio de Moraes. Força-Tarefa (TV Globo, 2009), dirigida por José Alvarenga Jr e escrita por Fernando Bonassi e Marçal Aquino, um seriado sobre um destacamento policial especial, voltado para combater a corrupção dentro da corporação, no Rio de Janeiro, vai ter terceira temporada em 2011, e fez sucesso no México. O último a entrar no ar foi “Na forma da lei” (TV Globo, 2010), criada por Antonio Calmon, que associa longas



cenar de tribunais, semelhantes às das grandes franquias americanas como *CSI* (CBS, 2000-2011), produzida por Jack Bruckheimer, e *Law and Order* (NBC, 2000-2011), criada por Dick Wolf, ao cotidiano violento dos policiais cariocas.

No cinema, além das duas sequências de “Tropa de Elite”, temos ainda a produção “Federal” (2010, Erick de Castro), “400 contra 1” (2010, Caco Souza) e “Assalto ao Banco Central” (2011, Marcos Paulo), dentre outros filmes que passam a lidar com policiais em papéis protagonistas, ainda que em muitos casos com aquele velho olhar romântico sobre o marginal.

Os paladinos da justiça e da ordem, na busca da verdade, entretanto, terão de se insurgir inevitavelmente contra a corporação e o sistema, minados pela corrupção. Na impossibilidade de encarnar o modelo americano do policial incorruptível, atuando em uma sociedade disfuncional, personagens como o capitão Nascimento não conseguem encontrar a verdade sem usar e abusar da violência.

Este masculino imperfeito se encontra ainda em outra grande obra da literatura policial que mescla política e ativismo e acabou nas telas: a trilogia *Millenium*, de Stieg Larsson, onde, além de transformar outro grande mito do gênero, a mulher fatal, em personagem principal – no caso a hacker Lisbeth Salander -, reinventa a figura heróica dos *tough guys* dos thrillers, que surge aqui na pele de um jornalista, o Super Blomkvist. Essa representação não tem necessariamente a ver com uma fidelidade ao conceito, mas com a vocação do registro realista e crítico que sempre caracterizou o gênero na literatura e no cinema.

Nas telas do cinema americano que consagrou o gênero policial de ação, entretanto, o masculino tradicional se reafirma em produções como a franquia “Identidade Bourne”, cujo primeiro filme foi rodado em 2002 por Doug Liman, “O Novato” (2003, Roger Donaldson), “Miami Vice” (2002, Michael Mann). São algumas produções solitárias e realizadas em co-produção, como “*I come with the Rain*”, do franco-vietnamita Tran Anh Hung de “O Cheiro do Papaia Verde”, que ousam ultrapassar esses umbrais – a crítica americana classificou o filme como *neonoir*. Sem falar da recente produção televisiva que mescla política, vampirismo e ação- “*True Blood*” (HBO, 2010-2011), e “*Moonlight*”, em que Mick St. John (Alex O’Loughlin) é um detetive-vampiro que sonha em se tornar mortal, mas é condenado à noite eterna. Um detetive-vampiro é quase um ícone de transgressão do politicamente correto, mas certamente distante do realismo de uma “Cidade Nua” (*Naked City*), de Jules Dassin.



Vamos nos deter em “Fugindo do Inferno” (*I come with rain*, Tran Anh Hung, 2008). O festejado diretor franco-vietnamita Tran Anh Hung, de “O Cheiro da Papaia Verde” (1993), embarca uma trama policial envolvendo gangsterismo e fanatismo religioso. O ex-policia Kline, interpretado por Josh Hartnett, abandona a polícia de Los Angeles por causa de um problema surgido em um de seus casos, em que o alvo era um serial killer que construía esculturas a partir da pele de suas vítimas. O assassino, interpretado por Elias Koteas, é Hasford. Kline, que passa a trabalhar como detetive particular, é contratado por um milionário para encontrar seu filho Shitao em Hong Kong. A trajetória de Kline, este sim o verdadeiro inferno, vai levá-lo às Filipinas, ao encontro com gângsteres e a lidar com certos mitos da religiosidade oriental, e com seus próprios demônios internos.

A uma certa altura, é revelado o grande problema de Kline: em sua busca pela solução do crime, e de tentar entender a motivação do assassino para conseguir deter seus passos e ser capaz de prever suas próximas vítimas, ele se identifica de tal maneira com o assassino que não consegue mais dissociar sua personalidade da identidade do criminoso, que aparentemente passa a matar em função das descobertas de Kline. O assassino busca o reconhecimento pela sua arte, a de matar, e encontra no policial seu maior interlocutor. Por outro lado, o filho do bilionário, que se transformou em uma espécie de xamã, não quer ser salvo. Desta forma, a missão de Kline, que o resgataria, fracassa. Para desvendar o enigma, Kline é obrigado a se despir de sua verdadeira personalidade de tal forma, que não consegue mais voltar a ser ele mesmo. Os únicos ocidentais do filme são curiosamente Koteas e Hartnett, o que contribui para tornar o elo entre os dois ainda mais complexo em termos de ambientação do filme.

Na trilogia Millenium, dirigida no cinema pelo dinamarquês Niels Arden Oplev, Mikael Blomkvist, aparentemente, é o *tough guy*, alter ego de seu autor morto prematuramente, Stieg Larsson, tanto na literatura quanto no cinema. Jornalista, ativista, contra o nazismo, lutando contra a opressão e a exploração da mulher, Lars som se confunde com seu personagem. Sadismo, brutalidade, perversão sexual, características tanto dos filmes noir quanto do filão que mais recente de produções, que para Naremore (2001) vai até mesmo incluir “Chinatown” (1974, Roman Polanski) são recorrentes na trama dos três livros, e representados nos filmes. Mas na verdade, a grande protagonista da saga é a hacker Lisbeth Salander, um misto de detetive particular e *femme fatale* em protótipo punk. Andrógina, vítima de abuso sexual na infância, ela



não inspira a menor piedade, e sim medo. Sabe se defender muito bem, e não hesita em disparar quando necessário.

O super-Blomkvist é sem dúvida o *tough guy*, que ama a todas, mas não consegue entregar a nenhuma, que é feioso e solitário, e que daria a vida para resolver um grande enigma, que a polícia jamais descobriria. Ele é um jornalista investigativo, o modelo perfeito para essa função de detetive que se insurge contra o sistema em busca da verdade. Mas ele nada conseguiria sem Salander, que quebra as regras por ele, que executa a parte suja do negócio, e faz com que ele desvende os enigmas. Blomkvist, que por sua vez está longe de ser um modelo de retidão de caráter, é acima de tudo um paladino da ética e dos valores democráticos. De uma certa forma, a dupla corresponde a um dos modelos de Krutnik, o do *tough guy* que se une à *femme fatale* para desvendar um crime, mas ela vai sem dúvida adquirir o papel proeminente na medida em que a trilogia avança. Ela quer descobrir a verdade, mas não necessariamente julga um problema ficar com o dinheiro de um estelionatário, por exemplo. Blomkvist não concorda, mas também não denuncia. Os três filmes que compõem a trilogia, rodados quase que simultaneamente, utilizam alguns elementos que poderiam ser rotulados facilmente como noir. Salander, interpretada pela sueca Noomi Rapace, é uma cyberpunk, e incorpora muitas das características masculinas da estética noir, mas por outro lado também representa a femme fatale fálica, que, no entanto de apaixona de forma surpreendente. O Super-Blomkvist é, naturalmente, o grande detetive que vai concentrar em atitudes o machão: feioso, inteligente, ele tem uma missão. Sua única tentativa de ter uma família normal sucumbiu à profissão e à paixão por desvendar mistérios. Tem uma relação ambígua com a única filha, uma relação próxima com a irmã. Sua vida amorosa inclui diversas mulheres, pelas quais nunca consegue se apaixonar realmente, além de um relacionamento com a velha amiga e parceira na revista, ou seja, na missão, Erika.

Policial à brasileira

No Brasil, é recente a onda de seriados e filmes policiais com características mais definidas enquanto gênero cinematográfico e televisivo. A referência ao noir levaria facilmente, num primeiro momento, a obras como “A Grande Arte” (1995), de Walter Salles, baseada no romance do consagrado Rubem Fonseca, e seu personagem, o dublê de advogado e detetive Mandrake, que renderia ainda um seriado homônimo, produzido em 2005 pela HBO em parceria com a Conspiração, e dirigido pelo seu



próprio filho, José Henrique Fonseca. Se Salles evitou cuidadosamente qualquer gratuidade ao noir em seu filme, Fonseca, pelo contrário, acentuou essa proposta estética em seu projeto para a televisão. O *Mandrake* de Fonseca, conhecido ainda pela sua afinidade com o tema em obras como o conto “O Romance Negro”, se ajusta em muitas características ao *tough guy* dos filmes do gênero, e entra em cena ao som de Charles Mingus na série, que vem sendo reprisada pela HBO.

Outra associação bastante freqüente se dá com Bellini e a Esfinge, de Paulo Santucci, baseada no romance homônimo de Toni Bellotto, classificada por muitos críticos como *neonoir*, uma expressão também utilizada por parte da crítica americana para comentar o filme “Fugindo do inferno”.

Mas o que seria *neonoir*? A forma mais apropriada seria dizer que corresponde a uma estética que utiliza o noir como comentário para lançar um outro olhar sobre uma realidade já banalizada. O que se aplicaria perfeitamente à chamada trilogia da noite. “Cidade oculta (1986, Chico Botelho) é um filme que faz parte da chamada “trilogia paulistana da noite”, formada ainda por “A dama do Cine Shangai”, (1987, Guilherme de Almeida Prado), ao qual Naremore se refere em seu ensaio, e “Anjos da noite” (1987, Wilson Barros) e se insere em um período da produção paulista onde se buscou a retratação de histórias passadas na noite de São Paulo, com estética e trama próximas ao cinema noir, porém com temáticas e ambientes brasileiros. Deles, apenas o longa-metragem de Chico Botelho pode ser classificado como policial ou de suspense em seu estrito senso. “Cidade Oculta” narra a história de Anjo, interpretado pelo compositor de vanguarda Arrigo Barnabé, um jovem que acabou de sair da prisão após sete anos de cárcere e vai em busca de Japa, seu antigo parceiro de crimes – com quem participou de um assalto no passado –, que agora é chefe de uma organização criminosa. Anjo se apaixona por Shirley Sombra, dançarina de uma boate, e acaba se envolvendo com o corrupto policial Ratão. A fotografia é expressionista como a dos filmes noir, com seu já usual claro e escuro, mas a montagem é formalista, abusando de cortes rápidos e secos, lembrando a chamada estética de videoclipe ou estética MTV. Outra grande referência do filme são as *graphic novels*, o que remete a filmes como “*Sin City*” (2005, Frank Miller, Robert Rodriguez) ou “*Spirit – o filme*” (2009, Frank Miller), por exemplo. Mas sem nenhum dilema moral à vista.

A subversão que Naremore propõe, ao visualizar o noir em *Biklos*, de Scorsese, e ainda *Krutnik*, ao realçar o masculino negro como aquele que não aceita a lei, e tem de



encarar suas tenebrosas conseqüências, podem nos levar a outros caminhos mais tortuosos, como o Kline de Harnett. Ou ainda ao nosso capitão Nascimento.

O personagem de José Padilha, o capitão Nascimento (Wagner Moura) representa a tentativa mais bem-sucedida de transformar o policial da corporação em um herói nacional desde a Retomada. Em “Tropa de Elite 1” ele faz o papel do policial mais temido e odiado do Bope, o batalhão especial da Polícia Militar do Rio de Janeiro, encarnando a moral, a lei e a ordem que se pronuncia sempre de forma truculenta, pois a situação assim o exige. Mas em “Tropa de Elite 2”, mais velho, Nascimento tem de enfrentar a corrupção dentro da própria corporação, que não exclui o Bope. Afastado de seu cargo, é obrigado a conviver com a politicagem e descobre que, mais perigosas do que o tráfico, são as milícias, que possuem o apoio de segmentos expressivos da política nacional, e setores da mídia. Se o inimigo agora é outro, o trajeto terá de ser forçosamente solitário.

Referências bibliográficas

CAMARANI, Ana Luiza Silva e TELAROLLI, Sylvia (2008). “Romance Negro” de Rubem Fonseca: Conto Fantástico Ou Narrativa Policial? *Itinerários*, Araraquara, n. 26, 193-205.

JAMESON, Fredric. Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1997.

KRUTNIK, Frank (2001). *In a lonely street: film noir, genre and masculinity*. New York: Routledge.

MITTELL, Jason (2004), *Genre and Television. From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. New York and London: Routledge.

NAREMORE, James (1998). *More than night. Film Noir in its context*. Berkeley: University of California Press.

NEALE, Steve (ed. 2002). *Genre and contemporary Hollywood*. London: BFI, 2002.