

Paixão e redenção. *Double Indemnity* (Pagos a dobrar), de James M. Cain e Billy Wilder

Passion and redemption. *Double Indemnity*, by James M. Cain and Billy Wilder

Maria José Figueiredo

CLEPUL, FLL / CIDH, Universidade Aberta
mjosefigueiredo@gmail.com

Palavras-chave: *Double Indemnity*, James M. Cain, Billy Wilder, comparação, filme *noir*, redenção.
Keywords: *Double Indemnity*, James M. Cain, Billy Wilder, comparison, film *noir*, redemption.

Em 1943, o escritor americano James M. Cain (1892-1977) publica uma coletânea de três contos longos intitulada *Three of a Kind*. Um desses contos era *Double Indemnity*, que vira a luz em 1936 sob a forma de serial, e que um jovem executivo da Paramount Pictures deu a conhecer a Billy Wilder (1906-2002), realizador austríaco radicado nos Estados Unidos. Este apreciou o lado decadente da narrativa, e deu os passos necessários para a transformar num filme (que teria o mesmo título e sairia em 1944). O primeiro deles consistia em escrever um guião. Com efeito, Billy Wilder, que é o autor do guião de todos os seus filmes – e de alguns que não são seus –, sempre em parceria, considerava-se antes de mais um escritor, que só tinha passado para trás da câmara para evitar que lhe estragassem os textos¹ (nomeadamente os diálogos²). Wilder pensou em contratar o próprio autor para com ele escrever o guião, mas James M. Cain estava a trabalhar noutra estúdio e não podia acumular, pelo que a equipa de produção sugeriu ao realizador outro escritor de livros policiais, Raymond Chandler (1888-1959), que teria ouvido para o linguajar da Califórnia, o cenário dramático da narrativa. Era a primeira vez que Chandler trabalhava para cinema – era a primeira vez que escrevia em colaboração com outra pessoa – e a relação entre os dois foi quase explosiva. A verdade, porém, é que, se Wilder (aleadamente) ensinou Chandler a

¹ Chandler, 2002, p. 324.

² Veja-se a reação de Wilder à introdução de uma simples expressão coloquial (“Oh, well”) no diálogo do guião de *One, Two, Three* (filme de 1961) pelo ator Horst Buchholz (Chandler, 2002, p. 240).

escrever um guião, Chandler – que era, reconhecidamente, um mestre do diálogo – mostrou a Wilder que, ao contrário do que o realizador teimava em afirmar, os diálogos escritos por James M. Cain não funcionavam no ecrã³.

Double Indemnity, aparentemente baseada num caso real, é uma história acerca desse fantástico passatempo americano que consiste em (tentar) enganar as companhias de seguros (Phillips, 2010, p. 55). Walter é um agente de seguros com bastante experiência no ramo, que se desloca a casa de um cliente para lhe propor a renovação de uma apólice de seguro automóvel. O cliente não se encontra em casa mas a mulher, Phyllis, manda-o entrar e, depois de o ouvir falar do seguro automóvel, pergunta-lhe se ele também trata de seguros contra acidentes pessoais. Dias depois, Walter faz uma segunda visita de trabalho à residência do cliente, onde uma vez mais vai encontrar apenas Phyllis, e, após espernear durante uma tarde, mas em vão, dá com ela início a um plano conjunto para, depois de o marido fazer um seguro de vida, o matarem e dividirem o dinheiro da apólice. O plano é levado à prática, e Walter concebe um esquema ardiloso para matarem os dois o marido de Phyllis e fazerem crer que ele, ainda por cima, morrera por cair de um comboio, o que lhes permitiria beneficiar da cláusula de dupla indemnização que dá título ao livro e ao filme. Porém, antes de Phyllis chegar a receber o dinheiro, uma sequência de eventos conduz à descoberta do crime e à morte de ambos.

A história de James Cain é razoavelmente respeitada por Billy Wilder e Raymond Chandler; mas, para além de refazer os diálogos, o guião do filme procede a uma reorganização das cenas, acrescenta uma série de elementos, reforça outros e introduz alterações que, na opinião de todos⁴, a tornam mais interessante. Vou analisar algumas destas alterações e as respetivas des/vantagens narrativas e dramáticas.

A primeira cena do filme é original e introduz logo o estilo *noir*⁵: o filme é a preto e branco, a cena é filmada à noite, o carro que percorre as ruas pouco movimentadas de Los Angeles a grande velocidade passa sinais vermelhos e por pouco não choca com outro, e o homem que dele vemos sair avança penosamente para a porta de vidro de um edifício embrulhado numa gabardina, protegendo

³ É o próprio James M. Cain quem refere este facto, num livro-entrevista de 1986: para resolver a teima com Chandler, Billy Wilder chamou três atores e pediu-lhes que lessem dramaticamente os diálogos do livro, ficando surpreendido ao verificar que efetivamente não funcionavam. Raymond Chandler terá observado a James M. Cain: “That dialogue of yours is to the eye [Esse teu diálogo é para ser lido]” (Brunette & Peary, 1986, p. 127).

⁴ Incluindo o próprio Cain, que afirmava que *Double Indemnity* era o único filme feito a partir de uma história sua que continha elementos de que ele tinha pena de não se ter lembrado (Brunette & Peary, 1986, p. 125).

⁵ Designação que, naturalmente, apareceu depois, pelo lápis dos críticos franceses, e sobre a qual Wilder dirá que não estava preocupado em fazer um determinado tipo de filmes, mas apenas em fazer filmes bons, e já agora que agradassem ao público (Porfírio, 2002). Noutra entrevista, refere que, na altura, não havia propriamente filmes do mesmo estilo que o tivessem influenciado, mas que haveria uma influência subconsciente: *M*, de Fritz Lang, um filme expressionista de 1931 (Allyn & Wilder, 1978, p. 122).

o braço esquerdo com a outra mão⁶. Levado para o 12º andar pelo operador do elevador, Walter Neff entra na sede da companhia de seguros, instala-se no seu gabinete, senta-se à secretária e prepara-se para ditar a sua história sob a forma de um memorando dirigindo a Barton Keyes, o Diretor do Departamento de Reclamações da seguradora e seu chefe direto. Quando lhe vemos um primeiro plano do rosto, Walter transpira profusamente e tem o semblante carregado; já antes víramos que não mexia o braço esquerdo e que tinha uma marca de bala nesse ombro.

Além de estabelecer, logo de princípio, um contacto direto entre o espetador e o protagonista, esta cena permite a Billy Wilder proporcionar ao público, mesmo antes dar início à narrativa, a percepção de que a história a que vai assistir é trágica; tragicidade que é ainda aumentada pela primeira frase que Walter diz, depois de dar as suas coordenadas: “Prezado Keyes, calculo que chamarás a isto uma confissão, quando a ouvires”, a que se seguirá uma declaração explosiva: “Fui eu que matei Dietrichson” (o marido de Phyllis). Só depois desta confissão se inicia a descrição, em *flash-back*, dos acontecimentos que conduziram àquela situação.

A narrativa de James Cain tem um carácter muito menos ominoso. É verdade que também é feita em *flash-back* e que o narrador, Walter Huff⁷, se refere à casa onde conhecerá Phyllis como a “Casa da Morte” (Cain, 2002, p. 1); mas a descrição que faz da sua primeira abordagem à mesma é a de uma inofensiva visita de um agente de seguros que pretende garantir a renovação da apólice por parte de um cliente. Walter é um comercial experimentado, que conhece todos os truques da profissão, incluindo o da esposa que pretende dividir a comissão com o vendedor; o que ele não conhecia era o “truque” que Phyllis vai propor-lhe, e que ele pressente, sem querer dar-lhe nome, na pergunta aparentemente natural que ela lhe lança: “Também trata de seguros contra acidentes pessoais?” (Cain, 2002, p. 5). Uma pergunta que se segue imediatamente à primeira percepção de que tem diante de si uma beldade à qual lhe será difícil resistir. Estes dois elementos despertam o faro do leitor para um certo mau cheiro, mas deixam-no ainda muito longe da tragédia que se prepara.

Qual das duas aberturas é mais interessante? A de James Cain é uma entrada relativamente suave no drama, e nada nela leva o leitor pensar que vai confrontar-se com um crime. A de Billy Wilder, pelo contrário, é brutal, e não só coloca o espetador desde logo no seio da tragédia, como também lhe apresenta a moral da história. De facto, não sendo ainda o final da narrativa, a situação de Walter mostra imediatamente que ele foi, de uma maneira ou de outra, punido; desta forma, mesmo que, à medida que o relato se for desenvolvendo, o espetador tenha a sensação de que o par de assassinos foi bem sucedido, nunca deixará de ter em mente que aquele é um crime que não vai compensar.

⁶ Tudo isto sobre o pano de fundo da música tensa de Miklos Rosza, que acentua o guincho dos pneus no asfalto.

⁷ Billy Wilder e Raymond Chandler alteraram os apelidos de algumas personagens de James Cain, mantendo-lhes os nomes próprios.

Uma segunda diferença significativa entre as narrativas de James Cain e Billy Wilder reside nos elementos que constituem o processo de redenção e nas personagens que para ele contribuem. Com efeito, James Cain oferece-nos um universo quase maniqueísta, muito típico do género, com uma mulher que é a fonte de todo o mal e outra mulher que é a fonte de todo o bem, acompanhando-o por um movimento de autodescoberta e transformação por parte de Walter; enquanto a narrativa de Billy Wilder retira peso à transformação psicológica do protagonista narrador e proporciona a Phyllis um gesto absolutamente insólito de remissão. Vejamos como.

Toda a primeira parte da história de James Cain se ocupa da relação de Walter com Phyllis, e do homicídio motivado pela paixão e pela cobiça. Porém, concluído o crime e entregue o caso à companhia de seguros, as emoções de Walter sofrem uma viragem de 180 °, e a mulher que o seduzira começa a inspirar-lhe uma repugnância intensa, de tal maneira que, diz ele, chegou ao ponto de se sentir mal disposto só de lhe ouvir a voz (Cain, 2002, p. 97). Nesta altura, surge em cena com toda a intensidade a segunda personagem feminina do livro, a mulher redentora: Lola, a enteada de Phyllis.

Walter conhecera a rapariga da primeira vez que fora lá a casa com o pai presente. Nessa noite, dera boleia a Lola para a cidade, e prometera não revelar ao pai, nem a Phyllis, que a jovem ia encontrar-se com o namorado, Nino, um rapaz que ela tinha sido proibida de ver. Fora a primeira brecha na relação de lealdade entre Walter e Phyllis, numa altura em que as coisas estavam ainda num clima de grande harmonia entre os dois.

Agora, cometido o crime e sentindo-se ele diante de Phyllis como um coelho diante de uma cascavel (Cain, 2002, p. 84), Lola aparece-lhe com toda pureza e a inocência de uma jovem sofrida, com quem Walter vai saindo para jantar com uma frequência cada vez maior, com quem conversa com enorme à vontade e por quem percebe subitamente, para sua grande surpresa, que se apaixonou⁸. Naturalmente que o facto de lhe ter matado o pai é um óbice de peso à possibilidade de vir a casar-se com ela; mas Walter sente uma paz tão grande na sua presença, que chega a convencer-se de que será capaz de lhe esconder esse «pormenor» durante toda a vida.

A verdade é que, para poder ter Lola para si, Walter percebe que terá de matar Phyllis, a única pessoa que sabe que ele é o assassino; mas, ao perpetrar essa tentativa, é ele próprio vítima da mesma ideia por parte de Phyllis, que dispara sobre ele no escuro, no alto duma ravina, e só por pouco não o mata. E subitamente, num desenlace insólito, Walter percebe que as suspeitas da autoria do ataque de que foi alvo caem diretamente sobre Lola; e não só da autoria deste ataque, mas da autoria do homicídio do próprio pai, de conluio com o namorado. E percebe também que, a não ser que ele confesse tudo, a rapariga vai ser duramente

⁸ Numa curta passagem de um romantismo brusco e levemente irónico, muito típico deste género literário, James Cain põe Walter a fazer contas sobre a diferença de idades entre ele e Lola: “E de repente, sentei-me bruscamente na cama e acendi a luz. Tinha percebido o que aquilo [as contas] queria dizer. Estava apaixonado por ela” (Cain, 2002, p. p. 96).

interrogada pela polícia, com a possibilidade de sofrer sevícias, para a obrigarem a confessar os dois crimes. Essa possibilidade perturba-o terrivelmente, de tal maneira que, numa altura em que nenhuma suspeita recai sobre ele, e quando, pelo contrário, se lhe abre a possibilidade de sair ileso de tudo aquilo a troco de ver a rapariga condenada, Walter confessa toda a verdade.

James Cain dá-nos assim uma personagem moralmente volúvel, mas capaz de um gesto altruísta e redentor. Dá-nos um homem que estava disposto a matar a mulher que o tinha seduzido pela paixão, mas que se mostra disposto a ser condenado por homicídio para proteger a rapariga com quem tinha sonhado partilhar a vida. E, como recompensa deste gesto galante, presenteia-nos ainda com uma cena em que Lola, convencida de que foi Nino que atacou Walter, lhe agradece por este não levar o namorado a tribunal, ao mesmo tempo que permanece na ignorância – não sabemos por quanto tempo, mas pelo menos até Walter desaparecer – de que foi ele que lhe matou o pai.

A narrativa de Billy Wilder é um pouco mais complexa.

Em primeiro lugar, a aproximação de Walter a Lola é tudo menos linear. Depois daquela primeira noite em que Walter promete não revelar a Phyllis que a rapariga foi encontrar-se com o namorado, criando assim uma certa cumplicidade entre os dois, Lola irá ter com ele para lhe transmitir uma série de suspeitas que tem em relação à madrastra; e a motivação que Billy Wilder nos apresenta para Walter se manter perto dela é o desejo de evitar que a jovem revele essas suspeitas e ponha em causa a segurança, tanto de Phyllis como do próprio Walter. É manifesto que Walter e Lola se sentem bem na companhia um do outro, mas o nosso agente de seguros nunca chega a dar expressão verbal a um sentimento amoroso, cuja existência não é portanto confirmada. Aliás, a única vez em que se discute a possibilidade de Walter se importar com a opinião que Lola tem dele é quando Phyllis o acusa venenosamente de estar a tomar decisões motivado pela preocupação de que a rapariga não descubra o seu envolvimento no caso. Por outro lado, Billy Wilder não lhe concede grande espaço romântico, porque a Lola do filme nunca nega que continua apaixonada pelo namorado – mesmo quando se convence de que este tem uma relação amorosa com a madrastra – e que Walter é para ela principalmente um ombro onde pode chorar as suas dores com confiado abandono.

Mas a grande diferença entre Cain e Wilder reside no desenlace. Na noite em que Walter decide matar Phyllis – tendo como única razão expressa para o fazer a possibilidade de sair de tudo aquilo incriminando Nino, quer da morte de Phyllis, quer da morte do marido desta –, Phyllis toma uma decisão simétrica. O encontro entre os dois, que mais parece um duelo, dá-se cara a cara, na casa que é agora só de Phyllis, e é ela que sofre uma profunda e surpreendente transformação: depois de lhe dar um tiro pelas costas, acertando-lhe apenas no ombro, fica a olhar para ele e, sem que nenhuma força exterior a impeça, mostra-se incapaz de lhe dar um segundo tiro, que o mate definitivamente. E é assim que, numa reviravolta que nada fazia prever, esta mulher, que, nas suas próprias palavras, nunca o amou, nem a ele nem a ninguém, e é podre até à medula, subitamente se rende sem que ela própria perceba porquê, deixa que Walter a desarme, e não lhe pede misericórdia, mas apenas que ele a abrace. E Walter, sem conceder a si

próprio nem ao espetador tempo para perceber exatamente o que está a passar-se, recusa-se a acreditar no arrependimento de Phyllis, deixa-se abraçar por ela e mata-a com dois tiros à queima-roupa.

Depois disto, porém, ele próprio tem o seu momento redentor. De facto, a ida àquela casa fora planeada ao pormenor, de maneira que Nino lá aparecesse com Phyllis já morta, e a polícia logo a seguir, ficando o jovem com aquele crime – e portanto também o assassinato do marido de Phyllis – às costas. Quando o vê aparecer, porém, Walter manda-o embora, após o que regressa ao escritório, momento em que termina o *flash-back* e o filme retoma a cena inicial. Não fica claro por que razão Walter decidiu não criar um enorme problema ao rapaz: se por gostar de Lola e querer vê-la feliz; se – como prefiro pensar – porque o imprevisível gesto altruísta de Phyllis o levou a rever a sua decisão inicial; ou por um puro e simples sentido de justiça, como defende o realizador (Allyn & Wilder, 1978, p. 120). O certo é que, na sequência dessa decisão, passará o resto da noite a gravar o memorando que começa com: “Prezado Keyes, calculo que chamarás a isto uma confissão, quando a ouvires. Fui eu que matei Dietrichson”.

Uma vez mais, qual dos dois tratamentos do processo de redenção é mais interessante? Eu talvez prefira o de Billy Wilder, que retira peso funcional à personagem angélica de Lola, e vai descobrir sementes de altruísmo naquelas duas personagens manchadas por atos provocados por paixões doentias, estendendo a salvação a ambas. Desta maneira, o espetador tem mais hipóteses de se identificar com Walter e Phyllis: colocados perante uma tentação – cada um a sua –, caíram nela aparatosamente, como pode acontecer a qualquer um; mas, tal como acontece com muitos seres humanos, esse facto não os tornou irremediavelmente incapazes de decisões abnegadas, que, na aritmética final, contrariam o peso da sua malevolência inicial.

Outro elemento em que Billy Wilder se distanciou razoavelmente da narrativa de James Cain foi no desenvolvimento da personagem de Barton Keyes, talvez uma das mais enternecedoras do seu leque de personagens trágico-cómicas⁹.

Keyes, o homem a cuja secretária vão parar as reclamações de indemnização por acidentes, e uma de cujas funções é distinguir os desastres que foram reais daqueles que foram forjados, é implacável na deteção de tentativas de fraude; mas a maneira como lida com os clientes, com Walter e com o mundo em geral é a de um rezingão cheio de energia, inteligente, experiente, apaixonado pelo seu trabalho e, lá bem no fundo, com um sentido de humor que lhe sai pelos

⁹ Veja-se a notável cena em que Keyes contraria Norton, o proprietário da companhia de seguros, que argumenta que o marido de Phyllis se suicidou – e que portanto a seguradora nada tem a pagar à viúva –, enumerando-lhe as estatísticas do suicídio por tipo, método, sexo, raça, idade, etc. etc. Esta é uma das passagens em que Wilder e Chandler substituem para sua desvantagem um elemento do diálogo de James Cain. No filme: “Keyes – Se estudar as estatísticas sobre suicídio, talvez aprenda alguma coisa sobre o negócio dos seguros. Norton – Sr. Keyes, eu cresci no ramo dos seguros. Keyes – Sim, mas na receção”. No livro: “Keyes – Se estudar as estatísticas sobre suicídio, talvez aprenda alguma coisa sobre o negócio dos seguros. Norton – Eu cresci no ramo dos seguros, Keyes. Keyes – O senhor cresceu em colégios privados, em Groton e Harvard” (Cain, 2002, p. 70).

poros. Keyes leva o seu trabalho muito a sério, mas fá-lo com uma inocência, uma honestidade e um amor ao dinheiro do patrão que são quase infantis, e que lhe permitem manter-se acima da torpeza humana com que lida diariamente. O desenvolvimento desta personagem permite a Billy Wilder colocar, no olho do remoinho de falsidade e traição criado por Phyllis, e para onde Walter se deixou arrastar, uma pureza e uma vivacidade que concedem ao espetador um oásis de descontração em quase todas as cenas em que ele participa; e que lhe permitem olhar para o Diretor do Departamento de Reclamações com a mesma cordialidade com que o olha Sam Garlopis, o motorista que pegou fogo ao próprio camião depois de o segurar e que, descoberto por Keyes, lhe sai do gabinete sem o camião e com menos 2600 dólares no bolso, mas agradecido pelo tratamento humanamente truculento de que foi alvo.

Wilder também desenvolve a relação de tipo pai-filho que Keyes e Walter mantinham entre si¹⁰ – criando mesmo uma situação em que Keyes propõe a Walter passar de vendedor a seu colaborador pessoal, um cargo que, como lhe explica, exige de um homem que seja íntegro e tenha miolos, mas que Walter (já em processo de planear a morte de Dietrichson) recusa. E, sendo Keyes o encarregado, por inerência de funções, de investigar a morte do marido de Phyllis, a fraude de Walter passa a constituir (para além de tudo o resto) uma deslealdade, já não tanto para com a empresa, mas para com o seu chefe direto e, mais do que isso, uma espécie de facada nas costas do próprio pai. Nenhum destes matizes escapa a qualquer das duas personagens, evidentemente. Prova disso é, de um lado, o sorriso com que Walter olha o chefe, a terna descrição que dele faz quando Keyes é apresentado ao espetador¹¹ e principalmente o facto de lhe dirigir a sua confissão; e, do outro lado, o comentário de Keyes quando Walter lhe observa que ele não fora capaz de descobrir o assassino porque este estava perto demais, do outro lado da secretária: “Estavas mais perto do que isso, Walter”.

Finalmente, Keyes será o leme do desenvolvimento da ação na segunda parte da narrativa, ou seja, a partir do momento em que a morte do marido de Phyllis passa para as mãos da seguradora e se levantam as suspeitas de crime. Nesta fase, James Cain concede-lhe bastante importância – afinal, ele é o cão de caça da Companhia –, mas faz assentar as suspeitas de Keyes apenas num palpite; e, embora ele acabe por perceber, desde muito cedo, como foi o crime cometido, continua sem ter uma razão objetiva para desconfiar de que se tratou de um crime.

Pelo contrário, Wilder dá-lhe essa razão. Assim, no filme, Walter suspira de profundo alívio quando, inicialmente, Keyes declara que a seguradora não terá outro remédio senão pagar a indemnização, pois é impossível que o homem se tenha suicidado; e entra em pânico quando o mesmo Keyes lhe aparece em casa com uma pergunta crucial: se o homem tinha um seguro contra acidentes pessoais

¹⁰ E que estava sugerida, mas não mais do que isso, como o próprio autor reconhece, na narrativa de James Cain (Brunette & Peary, 1986, p. 126).

¹¹ “Nunca me enganaste com as tuas cenas. Sempre soube que, por baixo da cinza do charuto que te manchava o colete, tinhas um coração do tamanho duma casa”.

e partiu uma perna, porque foi que não pediu uma indenização nessa altura¹²? Só mais tarde é que Keyes percebe o mecanismo do crime.

Em termos imediatos, esta opção narrativa de Wilder é provavelmente mais eficaz, proporcionando ao espetador uma sucessão mais sincopada de emoções que a de James Cain ao leitor. No entanto, esta pergunta de Keyes, combinada com a cena de abertura do filme, tornam manifesto que Walter não escapou; ora, como em qualquer policial em que o criminoso é revelado à partida, o público está por esta altura – mesmo que involuntariamente – do lado do assassino, e o *suspense* consiste em saber se este, Walter, consegue escapar. Deste modo, a narrativa de James Cain, dando a impressão de que a investigação já progrediu mais sem que a verdade tenha sido descoberta, é dramaticamente mais eficaz, pois deixa claramente em aberto a possibilidade de Walter e Phyllis serem bem sucedidos.

De qualquer modo, a personagem de Barton Keyes que Billy Wilder nos oferece está a anos-luz da de James Cain, e enriquece muito significativamente o leque humano da história.

Termino com uma breve referência à conclusão, para a qual Billy Wilder e Raymond Chandler encontraram uma solução brilhante, também ela inteiramente original, em que Keyes exprime, a um tempo, o profundo afeto que sente por Walter e o seu impecável e implacável amor à verdade e sentido de justiça.

Falando de *Double Indemnity*, o aspeto com que James Cain se mostrava mais insatisfeito era precisamente o final da sua história, que dá ao leitor a impressão de não ter sido pensado, de tão forçado – e quase ridículo – que é. E aparentemente não foi mesmo, porque o escritor confessa que terminou a narrativa à pressa porque precisava de dinheiro¹³. O final também não foi fácil para Billy Wilder, que começou por escrever – e filmar – uma cena intensamente dramática, em que Walter, condenado à pena capital, é executado na câmara de gás na prisão de St. Quentin; porém, acaba por concluir que essa cena seria excessiva (Phillips, 2010, pp. 68-69), ficando-se pela muito mais eloquente despedida final de Walter a Keyes à porta do elevador do 12º andar da companhia de seguros, com Walter estendido no chão, “acabado”, como Keyes lhe tinha dito dois minutos antes, incapaz de dar mais um passo. Uma despedida em que, depois de o avisar de que a ambulância e a polícia – chamadas por ele próprio – estão a chegar, Keyes lhe acende o fósforo que Walter já não consegue acender para fumar um último cigarro, pagando-lhe assim o gesto de amizade e deferência que Walter tivera com ele durante todo o filme.

James Cain escreveu uma história interessante e algo complexa sobre a volúpia de um homem fraco e a ambição de uma mulher sem escrúpulos. Billy Wilder simplificou-a e fez dela um filme memorável sobre a fragilidade do ser

¹² Com efeito, o marido de Phyllis “cai” do comboio que o levava a um jantar de curso, e optara pelo comboio – para gaudir dos dois assassinos, que queriam a todo o custo receber a dupla indenização – porque tinha partido uma perna poucos dias antes, estando por isso impedido de conduzir.

¹³ Cain comenta mesmo que não escreveu o final vezes suficientes: “O final de um romance tem de ser escrito uma vez e outra e outra. [...] A pessoa fica farta daquelas vinte páginas finais” (Brunette & Peary, 1986, pp. 125-126).

humano perante a tentação e a sua capacidade de remontar dos abismos mais negros – como *noir* é o gênero que utilizou.

Referências bibliográficas

- Allyn, J. & Wilder, B. (1978). *Double Indemnity*: a policy that paid off. *Literature/Film Quarterly*, 6 (2), 116-124.
- Brunette, P. & Peary, G. (1986). James M. Cain: tough guy. In P. M. Gilligan (Org.), *Backstory: Interviews with Screenwriters of Hollywood's Golden Age* (pp. 110-135). Berkeley: University of California Press.
- Cain, J. M. (2002). *Double Indemnity*. London: Orion Books.
- Chandler, Ch. (2002). *Nobody's Perfect. Billy Wilder. A Personal Biography*. New York: Simon & Schuster.
- Phillips, G. D. (2010). *Some Like It Wilder*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Porfirio, R. (2002). Interview with Billy Wilder. In R. Porfirio, et al. (Eds.), *Film Noir Reader* (pp. 101-119). New York: Limelight Editions.

Resumo

Em 1943, James M. Cain publica uma coletânea de três contos longos intitulada *Three of a Kind*. Um desses contos era *Double Indemnity*, com base no qual Billy Wilder escreveu e realizou um filme com o mesmo título (*Pagos a Dobrar*, em português), que sairia em 1944. O guião, escrito em colaboração com Raymond Chandler, introduz algumas diferenças na história de Cain. Este ensaio analisa algumas dessas diferenças – a cena inicial, muito mais carregada no filme que no livro, os elementos redentores das personagens, que variam significativamente, o desenvolvimento de uma personagem, Barton Keyes, relativamente secundária no livro, mas que adquire enorme protagonismo no filme, e o final, que no livro é quase ridículo e no filme quase sublime –, discutindo brevemente as suas des/vantagens narrativas e dramáticas.

Astract

In 1943, James M. Cain brings to light a collection of three stories, titled *Three of a Kind*. One of the three was *Double Indemnity*, from which Billy Wilder wrote and directed a film with the same title, presented in 1944. The script, written with Raymond Chandler, introduces some changes in Cain's narrative. This essay ponders about a few of those variances – such as the first scene, much tenser in the film than in the book, the redemptive elements of the characters, which vary significantly, the development of one character, Barton Keyes, comparatively secondary in the book and immensely relevant in the film, and the ending, which is almost ridiculous in the book and almost sublime in the film –, briefly discussing their narrative and dramatic dis/advantages.