

ALEXANDRE ROSSATO AUGUSTI

**CINEMA NOIR: AS MARCAS DA MORTE E DO HEDONISMO NA ATUALIZAÇÃO  
DO GÊNERO**

Tese apresentada como requisito para  
obtenção do grau de Doutor, pelo Programa  
de Pós-Graduação em Comunicação Social  
da Pontifícia Universidade Católica do Rio  
Grande do Sul.

Orientador: Dra. Cristiane Freitas Gutfreind/PUCRS

Porto Alegre

2013

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A923c Augusti, Alexandre Rossato

Cinema *noir*: as marcas da morte e do hedonismo na atualização do gênero / Alexandre Rossato Augusti. – Porto Alegre, 2013.

287 f.

Tese (Doutorado) – Fac. de Comunicação Social, PUCRS.

Orientador: Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind.

1. Comunicação Social. 2. Cinema *Noir* – Crítica e Interpretação. 3. Hedonismo. 4. Morte. 5. *Femme Fatale*.  
I. Gutfreind, Cristiane Freitas. II. Título.

CDD 791.435

**Bibliotecária Responsável: Dênira Remedi – CRB 10/1779**

ALEXANDRE ROSSATO AUGUSTI

**CINEMA NOIR: AS MARCAS DA MORTE E DO HEDONISMO NA ATUALIZAÇÃO  
DO GÊNERO**

Tese apresentada como requisito para  
obtenção do grau de Doutor, pelo Programa  
de Pós-Graduação em Comunicação Social  
da Pontifícia Universidade Católica do Rio  
Grande do Sul.

Aprovada em: 15 de janeiro de 2013.

**BANCA EXAMINADORA:**

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind – PUCRS

Prof. Dr. Samuel José Holanda de Paiva – UFSCar

Prof. Dr<sup>a</sup> Miriam de Souza Rossini – UFRGS

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Paula Regina Puhl – FEEVALE

Prof. Dr. João Guilherme Barone Reis e Silva – PUCRS

Porto Alegre

2013

Dedico esta tese a Deus, responsável  
pela grande força interior que me  
permitiu seguir sempre, e aos meus  
pais, José e Irema, e minha tia Maria,  
que sempre foram apoiadores de  
minhas escolhas e incentivaram  
o meu progresso.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço especialmente a Deus, por toda inspiração, confiança e coragem necessárias em todo o período do doutorado.

Àqueles que sempre acreditaram e confiaram em mim. Dentre estes, estão meus pais, familiares e amigos.

À Cristiane, minha orientadora, por apostar em minha capacidade e concordar em ser minha orientadora, papel que exerceu com impressionante dedicação e competência. Sem sua ajuda, não teria sido possível realizar este trabalho.

À minha antiga orientadora, Prof<sup>a</sup> Beatriz Dornelles, que com amizade e respeito apoiou minha decisão de modificar o objeto de estudo da tese e me auxiliou com os novos direcionamentos do doutorado.

Ao meu orientador durante o período de estágio sanduíche na Università degli Studi di Salerno, Prof. Luigi Frezza, pela acolhida, ajuda e interesse em meu trabalho.

À minha amiga Michele, pelo grande auxílio com indicações de livros e demais referências a respeito da morte, sem as quais meu trabalho nessa direção teria sido muito mais árduo.

Aos colegas da Unipampa, que, principalmente à época de ingresso no doutorado, apoiaram-me com profissionalismo e amizade. Destacam-se as amigas Michele, Mara, Joselini e Cárlida.

Aos meus alunos da Unipampa, pelo interesse no aprimoramento docente e em minha pesquisa.

Aos secretários do PPGCOM, pela dedicação e competência. De modo especial, agradeço à Lúcia, sempre muito atenciosa e eficiente.

Àqueles que omiti, por esquecimento ou incompreensão, mas que também fizeram parte desta trajetória e contribuíram para o desenvolvimento de minha tese.

À PUCRS, pela qualidade do ensino que pude receber e pela concessão de uma bolsa de estudos em parte de meu doutorado.

Por fim, agradeço à Capes por também conceder uma bolsa de estudos durante parte de meu doutorado e pela oportunidade do estágio sanduíche.

*Film noir* é muito mais do que filmes de crimes repletos de sexo e violência [...]. (SILVER; URSINI, 2004, p. 15)

## RESUMO

Encontra-se uma rica oferta de possibilidades de estudo a respeito do cinema *noir*, considerando-se inclusive a escassez de pesquisas no país a seu respeito. Dessa forma, este estudo propõe compreender a contextualização do cinema *noir*, considerando a possibilidade de atualização do gênero e tendo por base sua constituição, por um lado amparada pela morte, a violência e o crime e, por outro, pelo hedonismo e a figura da *femme fatale*. Pretende-se verificar ainda como se contextualiza o cinema chamado *neonoir* e apontar, a partir das orientações teóricas (utilizando-se autores como James Ellroy; Carlos Heredero e Antônio Santamarina; Alain Silver e James Ursini; Luiz Nazário; e Marcia Ortegosa) e de análise propostas, as possibilidades de se considerar o cinema *neonoir* como continuidade do cinema *noir* clássico. A partir do suporte metodológico da análise fílmica, com base principalmente em Aumont e Marie (2004), e Vanoye e Goliot-Lété (1994), propõe-se a análise dos filmes *Relíquia macabra* (*The maltese falcon* – John Huston, 1941), *Gilda* (Charles Vidor, 1946), *Chinatown* (Roman Polanski, 1974) e *Estrada perdida* (*Lost highway* – David Lynch, 1997). Dentre as principais conclusões, indica-se que o *noir* pode tanto ser considerado contemporaneamente através do que se convencionou chamar *neonoir* – ao se levar em conta uma riqueza de elementos *noir* rearranjados em filmes atualizados de acordo com a tecnologia, a cultura, a política, e que mesmo assim podem pertencer a outros gêneros –, como através de uma disseminação menos classificável, em que alguns elementos são percebidos em filmes diversos, que eventualmente não são identificados como *neonoir*.

**Palavras-chave:** *Noir*. *Neonoir*. Morte. Hedonismo. *Femme Fatale*.

## ABSTRACT

It is a rich supply of possibilities for study on noir film, even considering the lack of research in the country about it. Thus, this study aims to understand the context of noir film, considering to update the genre and based on its constitution, on the one hand supported by death, violence and crime, and secondly, hedonism and the femme fatale. It is intended as a further check up to contextualizes the film called neonoir point, as of theoretical orientations (using authors like James Ellroy; Heredero Carlos and Antonio Santamarina; Alain Silver and James Ursini; Luiz Nazario; and Marcia Ortegososa) and analysis of proposals, the possibilities of considering the continuity of noir film, as a classic noir film. From the methodological support of film analysis, based mainly on Aumont and Marie (2004), and Vanoye and Goliot-Lété (1994) proposed that the analysis of the movies *The maltese falcon* (John Huston, 1941), *Gilda* (Charles Vidor, 1946), *Chinatown* (Roman Polanski, 1974) and *Lost highway* (David Lynch, 1997). Among the key findings, indicates that noir can be considered both contemporaneously through what is usually called neonoir - when taking into account a wealth of information on rearranged noir movies upgraded according to technology, culture, politics, and that still may belong to other genres - such as through a spread less classifiable, in which some elements are realized in several movies, which are not identified as neonoir.

**Keywords:** Noir. Neonoir. Death. Hedonism. Femme Fatale.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1:	Samuel Spade, personagem interpretada por Humphrey Bogart, com Brigid O'Shaughnessy, interpretada por Mary Astor. ( <i>Relíquia macabra</i> – John Huston, 1941).....	23
Figura 2:	Gilda, interpretada por Rita Hayworth. ( <i>Gilda</i> – Charles Vidor, 1946).....	23
Figura 3:	JJ. Gittes, interpretada por Jack Nicholson, e Evelyn Mulwray, interpretada por Faye Dunaway. ( <i>Chinatown</i> – Roman Polanski, 1974).....	24
Figura 4:	Pete Dayton, interpretada por Balthazar Getty, e Alice Wakefield, interpretada por Patricia Arquette. ( <i>Estrada perdida</i> – David Lynch, 1997).....	24
Figura 5:	A morte anunciada de Archer – um assassino não revelado e o cenário típico <i>noir</i> .....	160
Figura 6:	A morte fria e evidente no filme <i>noir</i> , porém não tão chocante quanto aquela apresentada na fotografia colorida dos filmes mais modernos e inspirados no gênero.....	161
Figura 7:	Sam parece dominar a Srt <sup>a</sup> O'Shaughnessy após beijá-la quase violentamente, mas é a <i>femme fatale</i> quem vence, já que o detetive cedeu às suas investidas.....	166
Figura 8:	Como vingança, Will chuta violentamente o rosto de Sam e ele finalmente desmaia.....	174

Figura 9:	Will é dominado pelo Sr. Gutman e Mr. Cairo ao investir contra o detetive.....	178
Figura 10:	Gilda, agora sozinha, demonstra claramente sua raiva por ter reencontrado Johnny.....	191
Figura 11:	Gilda provoca Johnny ao dançar com outro homem.....	194
Figura 12:	Johnny ainda observa Gilda com malícia após ela ter estourado o vidro com o violão, pois sabe que foi a insinuação de que ela ainda gosta dele que provocou tal explosão de raiva.....	199
Figura 13:	O horror da morte em meio à festa de Carnaval.....	201
Figura 14:	Idem a figura 13.....	202
Figura 15:	O casal inicia um perigoso jogo com fortes insinuações sexuais.....	203
Figura 16:	Gilda, embriagada, simula um striptease.....	205
Figura 17:	A <i>femme fatale</i> pede ajuda para que abram o zíper de seu vestido.....	205
Figura 18:	Mundson é morto por sua própria amiga, a bengala, que o apunhala pelas costas, em uma metáfora com sentido recorrente para o cinema <i>noir</i> : ser traído pelos próprios amigos.....	207
Figura 19:	O cadáver de Mulwray: a morte e a água correspondem a dois elementos preponderantes nessa narrativa.....	211

Figura 20:	A violência acentuada pela proximidade da câmera e pela cor.....	212
Figura 21:	A cena invoca perigo (percebe-se o parabrisa em parte fragmentado por um tiro), aproximando a morte do hedonismo (o detetive está visivelmente interessado pela atraente Evelyn).....	217
Figura 22:	Novamente a proximidade do hedonismo com a violência: enquanto o beijo remete à busca pelo prazer, a cicatriz com muito sangue não deixa o espectador desviar do perigo evidente dessa relação.....	218
Figura 23:	A tensão e angústia, típicas do <i>noir</i> , estão presentes mesmo imediatamente após a relação sexual, já que o peso do passado remete Evelyn à figura abusiva do pai.....	220
Figura 24:	A desordem do ambiente e a ideia de um assassinato remetem à violência do <i>noir</i> , ao mesmo tempo em que a cinta-liga da prostituta morta e sua perna bastante à mostra reportam ao sexo.....	221
Figura 25:	O cadáver de Evelyn, revelando o forte impacto do tiro que a atingiu.....	225
Figura 26:	O efeito claro-escuro.....	228
Figura 27:	A prova da frustração do casal: a mão com aliança de Renee consolando (e humilhando) o marido sexualmente fraco.....	231
Figura 28:	O homem misterioso como a personificação da morte, sempre presente e onisciente.....	234

Figura 29:	A duplicidade do espelho remete às múltiplas faces assumidas pela <i>femme fatale</i> .....	235
Figura 30:	A morte muito chocante e o olhar para a câmera: a aproximação do encontro com o amor e do encontro com a morte.....	236
Figura 31:	A <i>femme fatale</i> flerta perigosamente com Pete, mesmo com o Sr. Eddy entre ambos. Entretanto, nota-se o último em primeiro plano mas fora de foco, obviamente excluído do interesse dos jovens.....	239
Figura 32:	Pete é ameaçado pelo Sr Eddy, cuja arma imponente é uma estratégia fálica de fazer valer sua pretensa virilidade, provavelmente não tão impressionante quanto o medo que sua posição impõe.....	241
Figura 33:	Pete, após golpear Andy, olhando com ciúmes e raiva para Alice, que aparece de calcinhas e soutien (indicativo de que transara com Andy), e a projeção na parede de Alice sendo penetrada.....	243
Figura 34:	O cadáver, apresentado de forma ridícula.....	244
Figura 35:	O sangue farto, somado à morte chocante, garante a angústia da cena, sem que o humor ou mesmo as fortes referências sexuais prevaleçam por muito tempo.....	244
Figura 36:	O casal transa iluminado pelos faróis do carro roubado. O reflexo do carro sugere a duplicidade dos espelhos e remete à duplicidade das personagens. Logo, Pete será substituído por Fred.....	246

Figura 37:	O poste com as placas cruzadas em forma de cruz como anúncio da morte de Archer.....	250
Figura 38:	Um dos planos que possibilita ver um cadáver nu, imagem já permitida nesse período.....	251
Figura 39:	A Srt <sup>a</sup> O'Shaugnessy se insinua para o detetive, a fim de se esquivar e não responder sobre o falcão maltês.....	253
Figura 40:	A atitude ousada da <i>femme fatale</i> contemporânea.....	254
Figura 41:	Gilda recusa o beijo do homem que usa para provocar ciúmes em Johnny.....	255
Figura 42:	Os corpos nus e o cigarro como evidência do sexo já consumado.....	256
Figura 43:	O <i>big close</i> reforçando a sensualidade e o segredo da relação de Alice e Pete.....	257
Figura 44:	Johnny, com um sorriso malicioso, garante sua virilidade ao empunhar imediatamente o fogo.....	258

## QUADRO

Quadro 1: Etapas da análise e principais elementos norteadores do método analítico.....	97
---	----

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>16</b>
<b>2</b>	<b>O CINEMA <i>NOIR</i>.....</b>	<b>25</b>
2.1	OS PRINCIPAIS ELEMENTOS DO CINEMA <i>NOIR</i> .....	41
2.1.1	O espelhismo e o olhar voyerista do universo <i>noir</i> .....	56
2.2	<i>NOIR</i> : UM GÊNERO CINEMATOGRAFICO?.....	62
2.3	AS ORIGENS DO CINEMA <i>NOIR</i> .....	66
2.3.1	Obras literárias sobre bandidos e crime influenciam o cinema <i>noir</i> .....	66
2.3.2	O contributo da psicanálise para a complexidade das personagens.....	70
2.3.3	O expressionismo alemão e a distorção do espaço cênico.....	72
2.4	O ENCERRAMENTO E O LEGADO DO CINEMA <i>NOIR</i> .....	80
<b>3</b>	<b>METODOLOGIA.....</b>	<b>84</b>
3.1	PRINCIPAIS PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS.....	84
3.1.1	Considerações sobre mecanismos de análise.....	93
3.2	TIPOLOGIAS PARA ANÁLISE.....	97
3.2.1	A morte, a violência e o crime.....	99
3.2.1.1	O crime e a violência conferem o tom da morte ao cinema <i>noir</i> .....	112
3.2.1.2	O contexto social e o cenário urbano ambientam a morte.....	117
3.2.1.3	A intriga como resultado da ambiguidade das personagens.....	121
3.2.2	O hedonismo e a <i>femme fatale</i> .....	123
3.2.2.1	A beleza da <i>femme fatale</i> instaura a sedução e a vitimização do homem.....	144

<b>4</b>	<b>ANÁLISE DAS OBRAS NORTEADORAS.....</b>	<b>155</b>
4.1	<i>RELÍQUIA MACABRA: MORTE E SEDUÇÃO INAUGURAM OS PRIMÓRDIOS DA NARRATIVA NOIR.....</i>	156
4.1.1	Descrição e interpretação de <i>Relíquia macabra.....</i>	159
4.2	<i>GILDA: O APELO ERÓTICO COMO ELEMENTO DECISIVO PARA A MANIPULAÇÃO.....</i>	183
4.2.1	Descrição e interpretação de <i>Gilda.....</i>	185
4.3	<i>CHINATOWN: UMA ABORDAGEM CONTEMPORÂNEA FIEL AO NOIR CLÁSSICO.....</i>	207
4.3.1	Descrição e interpretação de <i>Chinatown.....</i>	209
4.4	<i>ESTRADA PERDIDA: A ATUALIZAÇÃO DO NOIR EM UMA NOVA CONCEPÇÃO CINEMATOGRAFICA.....</i>	226
4.4.1	Descrição e interpretação de <i>Estrada perdida.....</i>	228
4.5	<i>O NOIR CLÁSSICO E SUA RENOVACÃO: AS MARCAS DA MORTE E DO HEDONISMO EM PERÍODOS DISTINTOS.....</i>	248
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>262</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>270</b>
	<b>FILMOGRAFIA.....</b>	<b>275</b>
	<b>GLOSSÁRIO.....</b>	<b>282</b>
	<b>ANEXO.....</b>	<b>283</b>



## 1 INTRODUÇÃO

O cinema *noir* tem seu princípio no período em que ocorre a passagem do cinema mudo para o sonoro, trabalhando assim com os acréscimos que uma evolução da linguagem apresentaria. Seu desenvolvimento também coincide com a era de ouro do chamado Hollywood clássico, entendida entre as décadas de 30 e 40. Justamente nesse período, estavam em destaque os filmes de gângsteres (já presentes desde a década de 20), confundindo então o *noir* com esse tipo de cinema, inclusive porque as personagens dos gângsteres assumem enfático papel no gênero<sup>1</sup> *noir*, ainda que se configurem alterações em sua abordagem. Mas, apesar do cinema *noir* apresentar complexa delimitação, traz propriedades que o isolam de outros gêneros cinematográficos, oferecendo-lhe um contorno particular. Adiante, a contextualização social e histórica do gênero esclarece quanto a essa afirmação. É a partir da contextualização do cinema *noir* clássico e do que se convenciou chamar de cinema *neonoir*, que se pretende responder com esse trabalho, através do suporte metodológico da análise fílmica, se é possível considerar uma abordagem *noir* contemporânea.

*Noir* é um termo advindo da expressão “novela escura”, que começou a ser utilizada na França, no século XIX, delimitando as obras de escritores que produziam literatura com características de mistério, atmosferas mais sombrias e que também faziam referências a sonhos. Já o termo *film noir* foi atribuído por franceses para aludir a alguns filmes policiais americanos da década de 1940 até o final da década de 50. Decorrente dessa noção, geralmente se compreende o *neonoir* a partir de refilmagens que iniciaram após a década de 60, servindo também para a atualização do gênero. Ressalta-se que sempre houve desencontros quanto à classificação do *noir*, permitindo-se pensá-lo como estética, estilo, movimento ou gênero, por exemplo.

Os críticos franceses usaram a palavra *noir*, inspirando-se na Série Noire, criada por Marcel Duhamel em 1945 para a editora Galimard, devido à semelhança entre aquele tipo de filme e os romances policiais da famosa coleção de capa preta da editora, esclarece Mattos (2001), acrescentando que esses filmes eram comercializados e exibidos da mesma forma que os demais, compreendidos como

---

<sup>1</sup> Adianta-se que se fará referência ao *noir* como um gênero, como será possível compreender a partir da discussão proposta adiante.

pertencentes ao gênero drama criminal. “Não procediam de uma forma de produção original – não eram ‘cinema de arte’ de qualquer espécie – nem suas equipes criativas constituíam um grupo ou escola dentro de Hollywood.” (MATTOS, 2001, p. 12).

Mattos defende o crítico francês Nino Frank como o primeiro a empregar o termo *film noir* (do francês, filme preto) no artigo *Un nouveau genre “policier”: l’aventure criminelle*, publicado em outubro de 1946 na revista semanal *Écran Français*. Conforme o autor, ao discutir os filmes *Relíquia macabra*, *Laura* (Otto Preminger, 1944), *Pacto de sangue* (*Double indemnity* – Billy Wilder, 1944) e *Até a vista, querida* (*Murder, my sweet* – Edward Dmytryk, 1944)<sup>2</sup>, o crítico (Frank) percebeu que faziam parte do gênero denominado policial que deveria, naquele momento, ser denominado de aventuras criminais ou de psicologia criminal. “Estes filmes ‘noirs’ não têm mais nada em comum com as fitas policiais do tipo habitual... Nestas narrativas claramente psicológicas, a ação – violenta ou movimentada – importa menos do que os rostos, os comportamentos, as palavras, isto é, a verdade dos personagens, esta ‘terceira dimensão’[...]” (FRANK apud MATTOS, 2001, p. 12).

Os filmes *noir* eram filmados em preto e branco, valorizando esse contraste de cor. Além disso, têm forte ligação com a cinematografia do expressionismo alemão, em que se recorriam à distorção do espaço cênico, à performance, aos recursos da maquiagem – muitas vezes exagerada, se relacionada aos padrões normalmente considerados hoje – e da fotografia, por exemplo.

No que diz respeito à iluminação fantástica e às suas raízes no expressionismo alemão, Jullier e Marie (2009) defendem que a iluminação “por baixo” indica, se não o sobrenatural, pelo menos a suspensão da realidade, pois está associada ao teatro. Explicam que essa iluminação lança mais sombra do que luz no quadro, sendo a sombra geralmente associada à ameaça. Pode-se optar, por exemplo, pela utilização de uma luz de baixo, que projetaria uma sombra alta. Como o sol ilumina de cima para baixo, a inversão desse sentido é forçosamente percebida como antinatural, daí a iluminação fantástica ou a ideia que se tem do sobrenatural, acrescentam os autores.

---

<sup>2</sup> Esclarece-se que se fará referência a cada filme pelo título como é conhecido no Brasil, seguido do título e ano de lançamento originais, além do diretor. Nas ocasiões em que consta apenas um título (sempre o original, no caso), isso ocorre porque a obra não foi lançada no Brasil ou por ter conservado seu título original quando lançada no Brasil.

Os filmes que caracterizavam o *noir* propiciavam a abordagem de temas sombrios, com ênfase no suspense, e traziam assim personagens assustadores. São referências de temática e linguagem como essas que sustentam as bases do *noir*, tão diretamente relacionadas ao expressionismo alemão. Conforme se fragilizavam os limites da realidade, a perspectiva expressionista se aproximava da subjetividade advinda da psicologia. Essa característica representava no *noir* e ainda representa, no que se convencionou chamar de *neonoir*, um elemento de sustentação do enredo dessas obras cinematográficas.

No que diz respeito à proposta de pesquisa, destaca-se que, apesar de existirem algumas pesquisas no Brasil sobre o cinema *noir*, não foi encontrada nenhuma em mecanismos de busca<sup>3</sup> com o mesmo enfoque proposto para a tese. Os trabalhos que tratam temas mais próximos não oferecem as mesmas perspectivas de abordagem. A tese de Bertrand de Souza Lira, intitulada “Luz e Sombra: uma interpretação de suas significações imaginárias nas imagens do cinema expressionista alemão e do cinema noir americano” (UFRN, 2008) propõe uma abordagem da luz e da sombra e de suas significações imaginárias nas imagens do cinema expressionista alemão e do cinema *noir* americano, considerando que essas experiências estéticas se traduzem em uma contrastante fotografia em claro-escuro carregada de simbolismo. A dissertação de Anderson Luiz de Moura Freire, intitulada “L.A. Confidential: noir for the nineties” (UFMG, 2002) realiza uma análise do conto *LA Confidential*, de James Ellroy, e sua adaptação para o cinema, como representantes do *noir* contemporâneo, identificando como ambos utilizam os traços clássicos do *noir*. A pesquisa desenvolvida na dissertação de Marcia Ortigosa, “Desconstrução no cinema noir: entre o espelho e o congelamento das imagens” (USP, 2002), constituiu posteriormente um livro, “Cinema *noir*: espelho e fotografia”, que foi aqui utilizado enquanto referência. A dissertação de Liliane Ruth Heynemann, cujo título é “Do indício da letra à evidencia da imagem: o roman noir na Hollywood clássica” (UFRJ, 1993) estuda as adaptações de romances policiais para o cinema da Hollywood clássica, que marcou o momento inaugural do gênero *noir* na tela. Sobre o cinema *noir*, considerando de forma mais específica a *femme fatale*, há ainda a dissertação de Naira Rosana Dias da Silva, “Representação do elemento narrativo mulher fatal: construção das personagens Zahara e Juan no filme

---

<sup>3</sup> Foi consultado o banco de teses e de dissertações da Capes como mecanismo de busca especializado.

Má educação, do cineasta espanhol Pedro Almodóvar” (UFG, 2008), em que a autora aborda o elemento *femme fatale* em duas personagens do filme de Almodóvar, considerando a histórica existência da *femme fatale* no cinema *noir*, que inspirou Almodóvar na realização de *Má Educação*. Julga-se, portanto, a proposta de tese pertinente, podendo somar contributos à pesquisa sobre cinema no país, atenuando a carência de estudos dirigidos ao gênero em questão.

É pertinente esclarecer que a proposta de trabalhar o hedonismo no cinema nasce também das influências decorrentes da pesquisa realizada na dissertação do autor, intitulada “Jornalismo e comportamento: os valores presentes no discurso da revista *Veja*” (UFRGS, 2005), em que foram analisadas reportagens da revista com o objetivo de responder como *Veja* constrói comportamentos contemporâneos e institui sentidos sobre os valores que os norteiam. Para isso, foram mapeados os principais valores representados nas matérias, identificando as marcas discursivas desses valores e como elas constroem um efeito de paráfrase ao longo de textos diversos. Entre as conclusões, ganha destaque o fato de que *saúde* está presente em 77,27% do corpus, enquanto os valores *prazer*, *beleza* e *inteligência* aparecem em 54,54% do total. Concluiu-se que os valores dominantes no discurso de *Veja* são os que defendem um indivíduo saudável, belo, inteligente e que viva com prazer. Prazer e beleza constituem, de acordo com o esquema de análise proposto, valores pertencentes ao hedonismo.

Esse panorama contemporâneo de valorização hedonista, que pode ser percebido no mínimo em âmbito ocidental, ampara muito as narrativas construídas na atualização do *noir*. E a identificação da *femme fatale* como elemento essencial para a constituição do gênero desde o cinema *noir* clássico, possibilitou considerar o hedonismo como tipologia para a análise.

A opção pelo cinema parte do gosto pessoal do autor, que apesar de ter dirigido estudos acadêmicos para a área apenas após o ingresso no doutorado, sempre acompanhou o cinema enquanto arte, manifestando já há algum tempo interesse em desenvolver também academicamente reflexões a respeito. A oportunidade de orientar trabalhos de pesquisa com foco em cinema parte, então, do que foi aprendido durante o doutorado e do que foi desenvolvido através da construção da tese.

Dentre as complexidades possíveis de serem observadas através do estudo proposto, o interesse primordial do trabalho orienta a proposição da seguinte

pergunta para constituir o problema de pesquisa: a partir da contextualização do cinema *noir* clássico e do que se convencionou chamar de cinema *neonoir*, pode-se considerar uma abordagem *noir* contemporânea?

A partir da proposição de análise dos filmes *noir Relíquia macabra* e *Gilda*, e dos filmes *Chinatown* e *Estrada perdida*<sup>4</sup>, considerados *neonoir*, constitui-se o objetivo primordial de compreender a contextualização do cinema *noir*, considerando a possibilidade de atualização do gênero e tendo por base sua constituição, por um lado amparada pela **morte, a violência e o crime** e, por outro, pelo **hedonismo e a figura da *femme fatale***, sendo estas as tipologias para a análise. A partir desse recorte, busca-se especificamente:

- a) Analisar como as abordagens relacionadas à morte, à violência e ao crime, além daquelas concernentes ao hedonismo e a *femme fatale* se apresentam em cada época.
- b) Verificar como se contextualiza o cinema chamado *neonoir*.
- c) Apontar, a partir das orientações teóricas e de análise propostas, as possibilidades de se considerar o cinema *neonoir* como continuidade do cinema *noir* clássico.

Conforme Jullier e Marie (2009, p. 65), “Não existe nenhuma regra para saber se um filme pertence a determinado gênero. O melhor é compará-lo a um protótipo, ou seja, a um filme do qual todo mundo concorde em dizer que constitui um modelo indiscutível do gênero e buscar em que medida o filme em questão se parece com ele.” (JULLIER, MARIE, 2009, p. 65). *Relíquia macabra* e *Gilda* são, quase que inequivocamente, considerados dois fortes exemplos de filmes *noir* clássicos por diversos dos autores aqui utilizados. Ao passo que o primeiro título é frequentemente citado como um dos pioneiros do filme *noir*, permitindo avaliar os primórdios da abordagem desse gênero, o segundo pertence ao período de maior desenvolvimento do cinema *noir*, possibilitando avaliá-lo em todo seu esplendor.

---

<sup>4</sup> Salienta-se que, após a introdução, são apresentadas quatro imagens, que assim como todas as demais que ilustram o trabalho, foram retiradas dos quatro filmes que constituem o corpus da pesquisa.

*Gilda*, inclusive, valoriza a perspectiva de abordagem do hedonismo reservada para a análise, já que representa um marco do erotismo no cinema. *Chinatown* é um dos filmes apontados por alguns dos autores utilizados nesse trabalho – destacam-se Silver e Ursini (2004), além de Bergan (2009) – como um dos melhores exemplos de filmes *neonoir*, trazendo forte ligação com os filmes clássicos do gênero, inclusive apresentando estrutura igualmente complexa à de *Relíquia macabra* (Confere com informação verbal)<sup>5</sup>; e *Estrada perdida* também é indicado por Zizek (2009) como exemplo consistente de filme *neonoir*, oferecendo ainda uma particularidade a respeito da *femme fatale* dessa narrativa, como se evidenciará adiante, o que enriquece as considerações da pesquisa. Sobre o último título, destaca-se ainda trazer elementos atualizados em relação a *Chinatown* para que se percebam melhor as modificações apresentadas ao longo da história cinematográfica.

Dessa forma, a escolha para análise dos filmes indicados, enquanto filmes representativos do *noir* clássico e do que se convencionou chamar de *neonoir*, deve-se ao fato de serem considerados filmes emblemáticos para o gênero, o que se julgou relevante já que não há consenso quanto a filmes e mesmo datas que delimitam o *noir* clássico ou contemporâneo.

Salienta-se, no que diz respeito a todos os filmes considerados para estabelecer relações com os quatro títulos indicados para nortear a análise, que essa amostragem não é exaustiva e que, por uma questão de coerência e conveniência, devido às opções do trabalho e aos consequentes elementos analisados, foram feitas essas escolhas. Entretanto, os filmes apontados não determinam que outros títulos não possam representar a continuidade do gênero ou estabelecerem relação tão ou até mais adequada do que algum ou alguns dos aqui indicados. O objetivo da análise é lançar luz, não esgotar a problemática, pelo contrário, instigá-la, sugerindo inclusive outras possibilidades de estudo, como, por exemplo, a busca de entendimento sobre as definições de gênero na contemporaneidade.

O trabalho está organizado em 5 capítulos. Depois desta breve introdução, que corresponde ao primeiro, o capítulo 2 se refere especificamente ao cinema *noir*, apontando: os principais elementos que o compõem; as reflexões que permitem

---

<sup>5</sup> Tal semelhança entre as estruturas das duas obras é defendida pelo Prof. Dr. João Guilherme Barone Reis e Silva, membro das bancas de qualificação e defesa desta tese, na ocasião da qualificação do trabalho, em 10 de junho de 2011.

considerá-lo enquanto gênero cinematográfico; suas origens, amparadas principalmente na literatura, na psicanálise e no expressionismo alemão; e as principais causas de seu encerramento, além de parte de seu legado. Os principais autores utilizados foram James Ellroy; Carlos Heredero e Antônio Santamarina; Alain Silver e James Ursini; Luiz Nazário; e Marcia Ortegosa.

No capítulo 3 são apresentadas as estratégias metodológicas. É proposta a análise fílmica, que objetiva oferecer maior atenção à narrativa e às personagens. A construção do capítulo é amparada inicialmente nas orientações dos autores Jacques Aumont e Michel Marie (2004), e Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994). Foi apresentado o referencial sobre o método analítico e, a partir dessa orientação, foram indicadas as tipologias para análise, que sustentadas por um referencial teórico a seu respeito, somam as contribuições de diversos outros autores.

No capítulo 4, é realizada a análise das obras *Relíquia macabra*, *Gilda*, *Chinatown* e *Estrada perdida*, em que se considera cada obra isoladamente e, após, propõe-se um cruzamento entre elementos diversos dessas obras e que permitem melhor avaliar possibilidades de atualização do cinema *noir* a partir das tipologias indicadas para a análise. Nesse momento, ainda são recuperados alguns autores para que se estabeleçam melhor as analogias com algumas orientações dos referenciais teórico e metodológico.

Por fim, são realizadas as considerações finais do trabalho, em que se apontam as conclusões decorrentes da pesquisa e são reiteradas as principais constatações relacionadas ao objeto de análise. Sugerem-se, ainda, outras possibilidades de estudo decorrentes do trabalho em questão, que não tem caráter exaustivo, mas também objetiva instigar a reflexão a respeito da temática.



Figura 1: Samuel Spade, personagem interpretada por Humphrey Bogart, com Brigid O'Shaughnessy, interpretada por Mary Astor. (*Relíquia macabra* – John Huston, 1941)



Figura 2: Gilda, interpretada por Rita Hayworth. (*Gilda* – Charles Vidor, 1946)





Figura 3: J.J. Gittes, interpretada por Jack Nicholson, e Evelyn Mulwray, interpretada por Faye Dunaway. (*Chinatown* – Roman Polanski, 1974)



Figura 4: Pete Dayton, interpretada por Balthazar Getty, com Alice Wakefield, interpretada por Patricia Arquette. (*Estrada perdida* – David Lynch, 1997)

## 2 O CINEMA NOIR

Sobre o surgimento do cinema *noir*, não há um consenso que permita delimitar sem controvérsias uma determinada data para seu início, o mesmo ocorrendo com seu encerramento. Os filmes *noir* podem ter se originado ainda na década de 1930, sofrendo influências advindas da crise de 1929, mas apresentam uma melhor caracterização na década de 40. Para Paubel (2010), o filme *noir* como gênero definido começou no início dos anos 40, com filmes que lidavam com o lado sinistro de uma psicologia idêntica entre perseguidores e criminosos. Conforme o autor, o primeiro filme genuinamente *noir* pode ter sido *Quem matou Vicki?* (*Wake up screaming*, 1941), de H. Bruce Humberstone, baseado em uma novela de Steve Fisher e estrelando Victor Mature, Betty Grable e Laird Cregar. Os elementos verdadeiramente *noir* residem no sadismo pesado da personagem de Cregar, um policial obsessivo e homicida que atormenta os dois suspeitos (Mature e Grable) pelo assassinato de uma atriz, explica Paubel. Conforme o crítico, esse filme foi considerado como filme *noir* padrão, já que as personagens parecem perdidas ou feridas psicologicamente e cercadas por armadilhas que são mais imaginárias do que reais, com a lei e a justiça sempre excedendo seus limites no sentido de destruí-las. Apesar disso, *Relíquia macabra*, também conhecido como *O falcão maltês*, é mais frequentemente citado como um dos pioneiros do filme *noir*.

Esse cinema (*noir*) traz vestígios de uma estética afinada com um negro contexto social, que procurava um caminho estilisticamente criativo para expressar os estilhaços que viviam a sociedade americana na década de 30 até os fins dos anos 1960. (ORTEGOSA, 2010, p. 38 – parênteses meus).

O gênero carrega, portanto, "a ambiguidade de ser reflexo do social, do que a sociedade quer ocultar, quer censurar ou perseguir e que o cinema *noir* virá apontar de modo sublinhado, obtuso e até perverso em sua estética subjetiva do real." (ORTEGOSA, 2010, p. 38 – destaque da autora). O *noir* aparece, então, "[...] como produto de uma ambiguidade: ora trabalha com os elementos da decupagem clássica geradora de identificação especular e do ilusionismo nos envolvendo na ficção; ora nos leva para a construção do discurso. (ORTEGOSA, 2010, p. 38)

Alguns diretores do gênero *noir*, a exemplo de Fritz Lang, Robert Siodmak, Billy Wilder e Robert Wiene emigraram da Europa para os Estados Unidos, responsabilizando-se pelas influências do cinema expressionista alemão. Welles

também recebeu essa influência, inclusive por ter vivido na Europa. (ORTEGOSA, 2010)

Conforme Silver e Ursini (2004, p. 9 – destaque dos autores), durante o seu período clássico, os filmes *noir* eram ridicularizados pelos grandes críticos.

De facto o escalão superior dos principais estúdios – Paramount, Twentieth Century-Fox, MGM e Warner Bros. – geralmente relegavam os seus <filmes de crimes> para a série B e exibiam-nos nas segundas partes das sessões duplas. Os outros grandes estúdios – RKO, Universal, United Artists e Columbia – assim como empresas menores como a Producers Releasing Corporation (PRC), rejeitavam-nos descaradamente.

A classificação do *noir* enquanto gênero inferior também está relacionada à sua percepção distinta por países diversos. Hitchcock (apud TRUFFAUT, 1974) já comentava que o *thriller* – que comunga de muitas características do *noir* e pode se comparar ao mesmo no que diz respeito a essa avaliação de qualidade – era tomado como um gênero inferior na Europa, ao mesmo tempo em que era bastante considerado na Inglaterra. Já nos EUA, comenta que as obras de aventuras – que inspiraram o *noir*, assim como diversos thrillers – eram consideradas como de segunda classe.

O *terceiro homem* (*The third man* – Carol Reed, 1949) é um filme oficialmente britânico, com atores americanos (Welles e Cotten) e uma italiana (Alida Valli), à época em Hollywood. Foi ainda filmado em Viena, caracterizando-se por uma multiplicidade de influências diversas, exemplificando bem uma produção com influências fora dos EUA. Uma Viena bombardeada do pós-guerra ambienta perfeitamente o cenário *noir*, privilegiando a noite e as ruas destruídas e com lixo. A neblina, os nevoeiros e sombras acentuam essa atmosfera tensa. *Rififi* (*Du rififi chez les hommes* – Jules Dassin, 1955), que é francês, e *Cão danado* (*Nora inu* - Akira Kurosawa, 1949), que é japonês, também são exemplos de que os filmes *noir* não se limitam aos EUA.

Hitchcock é considerado por muitos o mestre do suspense, que, conforme Truffaut (1974), pode-se definir como a maior valorização possível do material narrativo de um filme. Truffaut defende que Hitchcock é o único cineasta que pode tornar perceptíveis os pensamentos de uma ou várias personagens sem a ajuda do diálogo, podendo filmar sem recorrer ao diálogo explicativo sentimentos diversos,

como suspeita, inveja e desejo. Nesse sentido, sua contribuição para o *noir* é também especialmente valorizada.

Em *Interlúdio* (*Notorius* – Alfred Hitchcock, 1946), têm-se a câmara cobrindo todo o hall da recepção e enquadrando, ao final do percurso, a chave do cadeado na mão de Ingrid Bergman. Conforme Hitchcock: “Essa é a linguagem da câmara que substitue o diálogo. Em *Notorius* o enorme movimento de câmara diz exatamente: aqui temos uma grande recepção que ocorre nesta casa, mas há um drama e ninguém suspeitava, e esse drama reside em um único evento, em um pequeno objeto: essa chave.” (HITCHCOCK apud TRUFFAUT, 1974, p. 97 – tradução e destaque meus).

*A sombra de uma dúvida* (*Shadow of a doubt* – Alfred Hitchcock, 1943) é, como *Psicose* (*Psycho* – Alfred Hitchcock, 1960), um dos raros filmes de Hitchcock em que a personagem principal (tio Charlie, interpretado por Joseph Cotten) é má, mas atrai muita simpatia do público, como defende Truffaut, talvez pela personagem jamais ser mostrada assinando as viúvas das quais se aproximava, explica. É um claro indicativo da ambiguidade do *noir* também nesse sentido, no caso do primeiro filme. A aproximação aqui traçada não trata, restritamente, da ambiguidade que sugere uma mescla bem *versus* mal na constituição de uma mesma personagem, mas também da sensação causada no público decorrente dessa característica da personagem, associada às demais opções realizadas no filme e que dizem respeito aos direcionamentos que guiam o público.

Em *Quando fala o coração* (*Spellbound* – Hitchcock, 1945) a personagem Dr<sup>a</sup> Constance Petersen (Ingrid Bergman) é psicanalista, como outras personagens. Há vários analistas em um hospital onde ocorre grande parte da trama. O diálogo é todo permeado pela subjetividade dos métodos psicanalistas. O filme apresenta diversas sequências oníricas. Há uma cena em que a Dr<sup>a</sup> Petersen fecha os olhos quando o suposto Dr. Edwardes (na realidade John Ballantyne, interpretado por Gregory Peck) parece se declarar para ela e a imagem do rosto da Dr<sup>a</sup> Petersen vai desaparecendo enquanto uma porta aparece entre seus olhos como se o espectador entrasse em sua mente. Logo, outras portas vão aparecendo cada vez que a anterior é aberta. A última porta (distante, considerando-se profundidade de campo) apresenta uma forte luz branca, que dá lugar ao beijo entre o casal, numa representação de encontro com a felicidade. Entretanto as cenas de sonho aparecem com nitidez, diferentemente do que em geral ocorre. “Quando chegamos às sequências oníricas,

minha intenção era romper totalmente com a tradição dos sonhos no cinema, que são quase sempre nebulosos e confusos, com a tela que agita, etc.” (HITCHCOCK apud TRUFFAUT, 1974, p. 138 – tradução minha). Ao optar pela colaboração de Salvador Dalí para criar essas cenas, Hitchcock desejava sonhos muito visuais e com características nítidas, em uma imagem até mais clara que a do filme (HITCHCOCK apud TRUFFAUT, 1974). “Queria a colaboração de Dalí devido à nitidez de sua arquitetura, as sombras largas, o infinito das distâncias, as linhas convergentes em perspectiva... os rostos sem forma...” (HITCHCOCK apud TRUFFAUT, 1974, p. 138 – tradução minha e reticências do autor). Truffaut concorda, ao mencionar que se esperaria algo completamente louco e delirante de um filme de Hitchcock com abordagem psicanalítica, mas que *Quando fala o coração* é um de seus filmes mais racionais.

*Quando desceram as trevas* (*Ministry of fear* – Fritz Lang, 1944), também trabalha com referências bastante evidentes da importância do inconsciente para a orientação das personagens. Logo que deixa um sanatório, Stephen Neale (Ray Milland) se envolve em uma história de espionagem com assassinato em uma Inglaterra destruída pela Segunda Guerra Mundial. Enquanto ainda aparecem os créditos do filme, um relógio de pêndulo que parece hipnotizar faz a abertura da narrativa. Adiante, há ainda uma cena em que se realiza uma sessão espírita. O desmaio e um plano fora de foco que mostra o retorno à consciência do protagonista (Stephen Neale) representam mais artifícios da narrativa *noir* que ambientam uma trama de confusão e instabilidade.

No que diz respeito ao já citado *Interlúdio*, para Truffaut o filme é a quinta essência de Hitchcock. O último afirma que, ao contrário do que se espera de um filme de espionagem – em que existem muitos elementos de violência –, no caso de *Interlúdio* se evitou essa ênfase. O método de assassinato é quase normal, no sentido de parecer com o que sucede realmente, na vida, defende. A personagem de Ingrid Bergman é envenenada lentamente. Aqui temos um exemplo de morte quase sem violência. Ao final, percebe-se, ainda, que tal morte não ocorre. De qualquer forma, todos os elementos, inclusive toda expectativa, suspense e mistério relacionados ou não à morte são muito bem trabalhados em uma atmosfera *noir*.

Outra característica de *Interlúdio*, como destaca Hitchcock, é a associação do amor ao dever. O policial Devlin (Cary Grant) é apaixonado por Alicia Huberman (Ingrid Bergman), mas se vê obrigado pelo dever a aproximá-la do grupo de nazistas

que deve investigar. Assim, instalam-se de forma dinâmica, fortemente sustentada pelo suspense e o medo decorrentes, dramas psicológicos ao estilo *noir*. Provavelmente Alicia não seja uma *femme fatale*, ao menos no sentido mais comumente apresentado na definição de tal mulher, mas ela representa a perdição para Alex Sebastian (Claude Rains) – o nazista que auxilia Devlin a investigar – que se apaixona por ela e, devido ao envolvimento com a espiã, acaba vítima de seus cúmplices.

Em *Pacto de sangue*, por exemplo, a morte é percebida de forma mais ameaçadora. Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck) planeja a morte do marido, Mr. Dietrichson (Edward G. Robinson) de forma fria e calculista, pensando o crime passo a passo e envolvendo o vendedor de seguros Walter Neff (Fred MacMurray) de modo a comprometê-lo a fazer exatamente o que ela deseja. James Cain lançou *Double Indemnity* (*Dupla indenização*) como série de revista, esperando vendê-la para o cinema, já que o seu primeiro romance, *The postman always rings twice* (*O destino bate à porta*), havia sido um bestseller em 1934. Mas o relatório do Hays Office não permitiu a publicação. Apenas em 1936 uma coleção de três dos trabalhos de Cain foram publicados com o título *Three of a kind*. Após o sucesso, Billy Wilder se mostrou interessado pelo livro. A Paramount comprou *Double Indemnity* para Wilder, que contratou Raymond Chandler para fazer o roteiro da história de Cain. Chandler era um americano com muitas manias, além de ser alcoólatra, que vivera mal, escrevendo histórias de detetive. Após alguns desentendimentos, escreveu o roteiro juntamente com o próprio Wilder, tarefa não menos difícil devido à incompatibilidade de gênios e por Chandler desprezar o romance de Cain de um modo geral. Em meio às dificuldades também para escalar os atores, Barbara Stanwyck estava muito assustada em assumir o papel, em um filme de morte a sangue frio.<sup>6</sup>

A primeira novela de James Cain se chamou *The postman always rings*, tornando-se bestseller em 1934, o que levou a MGM a comprar os direitos para filmar a história, imoral para a época. Os protagonistas do filme *O destino bate à porta* (*The Postman Always Rings Twice* - Tay Garnett, 1946), Lana Turner (que interpreta Cora Smith) e John Garfield (que interpreta Frank Chambers), casal que no filme planejou o assassinato do marido da personagem de Lana, ainda teriam de

---

<sup>6</sup> De acordo com Friedrich (1988).

acordo com alguns boatos tido um relacionamento fora das telas. Mas histórias assim eram facilmente inventadas para promover os filmes. Na tela, entretanto, sabe-se que protagonizaram algumas das cenas mais eróticas já filmadas, como aquela em que Lana está de maiô branco em Laguna Beach.<sup>7</sup>

Nesse filme, tem-se a narração em primeira pessoa de Frank, que em seu primeiro encontro com a *femme fatale*, observa o seu batom que cai. A cena mostra sombras no chão que simulam grades até serem percebidas as pernas de Cora, que adentra à lanchonete onde ele está. Ele já fora enfeitiçado desde o início e os sinais de que sucumbirá à mulher aparecem logo. Assim como as sombras que simulam grades, o hambúrguer que ele deveria cuidar queima e, logo mais, ele próprio queima a placa que dizia MAN WANTED para ficar como ajudante da lanchonete onde trabalha Cora. O hambúrguer queimado, assim como o fogo na placa que o representa, evidencia que seu destino junto a ela vai desgraçá-lo.

No que diz respeito às personagens Guy e Bruno, de *Pacto sinistro* (*Strangers on a train* – Alfred Hitchcock, 1951), Hitchcock (apud TRUFFAUT, 1974) afirma que poderiam, a exemplo das duas personagens principais de *A sombra de uma dúvida*, levar o mesmo nome (Charlie), já que se trata de uma mesma personagem dividida em duas. Bruno mata a mulher de Guy, mas para este, defende Hitchcock, é como se ele mesmo a tivesse matado. Bruno é um psicopata, explica o autor. Conforme sugere a patologia, ele assume diversos “papéis”, o que intensifica a característica ambígua do *noir*.

Em *Pacto sinistro*, Guy inconscientemente deseja matar Miriam para se casar com Ann, filha de um senador. Bruno propõe a troca de assassinatos (ele mataria Miriam enquanto Guy deveria matar o pai de Bruno, que, atormentado pelo complexo de Édipo, odeia seu pai) e mata Miriam, funcionando assim como uma sombra de Bruno, em dois sentidos metafóricos: em um deles, porque representa seu lado mal e dá vazão a seu desejo reprimido; no outro, porque Bruno o persegue (como uma sombra) constantemente a fim de que cumpra a sua parte no “acordo”.<sup>8</sup>

Toda ambiguidade do *noir* ganha força nessa trama ardilosa, que funciona como uma armadilha da qual Guy e também Bruno parecem não poder fugir. Bruno de seu destino fatalista e Guy no mínimo de sua tentativa de fugir do Mal. O recurso expressionista/*noir* também se manifesta constantemente nas aparições de Bruno,

---

<sup>7</sup> De acordo com Friedrich (1988).

<sup>8</sup> De acordo com Mattos (2001).

quase sempre camuflado nas sombras, ao passo em que Guy aparece mais em ambientes bem iluminados.<sup>9</sup>

A respeito da abordagem sexual em seus filmes, Hitchcock (apud TRUFFAUT, 1974) destaca que o suspense é tudo ao se tratarem essas questões. Sendo demasiado evidente, não haveria suspense, garante o diretor, que também defende a eleição de atrizes loiras e sofisticadas, sustentando a ideia de que são necessárias verdadeiras damas, que na cama se tornariam prostitutas. Para Truffaut, o material dos filmes de Hitchcock é sustentado por três elementos: a angústia, o sexo e a morte. Assim, observamos os dois elementos chaves do *noir*: a morte, ligada ao crime e à violência; e o sexo, que orienta o aspecto hedonista do gênero, fortemente amparado pelo papel da *femme fatale*. A angústia é característica do suspense, que já aparece desde os filmes expressionistas alemães, precursores do *noir*.

Entretanto, foi a riqueza e a complexidade do gênero que valorizaram essas obras como cinema *noir*. Esses filmes se tornaram uma das principais influências nas duas gerações seguintes de cineastas, incluindo nomes como Roman Polanski, Francis Ford Coppola, François Truffaut, Martin Scorsese, Claude Chabrol, Lawrence Kasdan, Luc Besson, Quentin Tarantino, Takeshi Kitano, David Fincher, Bertrand Tavernier, Stephen Frears, Spike Lee, Bryan Singer e Neil Jordan. Como base em autores como esses, o chamado *neonoir* se manteve intacto durante mais de três décadas (SILVER; URSINI, 2004).

Conforme Silver e Ursini, que mencionam Todd Erickson, criador do termo *neonoir*, essas produções tiveram início com filmes como *Chinatown*, de Roman Polanski, *A conversação* (*The conversation*, 1974), de Francis Ford Coppola; *Taxi driver* (1976), de Martin Scorsese; e *Corpos ardentes* (*Body heat*, 1981), de Lawrence Kasdan. Defendem que continua até hoje com filmes como *Mona Lisa* (1986), de Neil Jordan; *Cães de aluguel* (*Reservoir dogs*, 1992); e *Pulp fiction – Tempo de violência* (*Pulp fiction*, 1994), de Quentin Tarantino; *Seven – Os sete crimes capitais* (*Seven*, 1995), de David Fincher; *Os suspeitos* (*The usual suspects*, 1995), de Bryan Singer; e *Os imorais* (*The grifters*, 1990) e *Coisas belas e sujas* (*Dirty pretty things*, 2003), de Stephen Frears.

---

<sup>9</sup> De acordo com Mattos (2001).



De acordo com Silver e Ursini, o termo *film noir* começou a aparecer nas críticas de cinema francesas quase imediatamente após o fim da Segunda Guerra, quando foi notado um escurecimento não só do ambiente como do próprio tema. Sob a ocupação nazista, a França havia sido privada dos filmes americanos durante quase cinco anos.

Conforme Ortegosa (2010, p. 37 – destaque meu), o período que compreende a década de 1940 até os fins de 1960 representa um dos momentos de maior destaque na história do cinema americano, com o nascimento da estética *noir*.

Centrado nas raízes da linguagem cinematográfica americana, que tenta ocultar os mecanismos de produção do discurso através da decupagem clássica, ao mesmo tempo, o cinema *noir* adota alguns procedimentos estéticos e narrativos que tentam quebrar a ilusão dessa linguagem. A construção de sentido em filmes que adotam procedimentos reflexivos é mais complexa, em virtude de envolver dois modelos analíticos: a observação da ficção num primeiro momento e em seguida um olhar crítico através da metaficção, ou seja, da construção dessa própria ficção.

Entretanto, levo em conta que o gênero ao final dos anos 50 já apresentava algumas influências que deturpavam certas qualificações suas, preferindo ficar com a data de 1958 como limite para considerar as produções especificamente *noir*. Mais adiante, ao apresentar argumentos para justificar o encerramento da produção *noir*, tal escolha se mostrará mais clara.

Dessa forma, para delimitar um período que apresente de forma mais consistente as características do cinema *noir*, opto pelas décadas de 40 e 50, mais especificamente dos anos 1941 a 1958, que alguns autores, a exemplo de Heredero e Santamarina (1996) e de Silver e Ursini, defendem como o período clássico do *noir*.

Evidentemente, diversas obras anteriores e mesmo posteriores a esse período apresentam elementos muito bem trabalhados e que lhes permitem não serem desmerecidas enquanto filmes *noir*, mesmo que não compartilhem de todos os recursos necessários para configurarem como produções desse gênero em toda sua essência. Entretanto, com base nos eventos e produções culturais (incluindo filmes, com forte contribuição do cinema de gângsteres) da década de 30, o movimento ganha consistência na década seguinte para, ainda na década de 50, já sentir relativo enfraquecimento.

De 1941 a 1945, a série *noir* não constituía ainda um gênero com regras e modelo estabelecidos. Poucos títulos deram início ao que se definiu mais adiante como um novo tipo de produção. Com base em uma literatura que apresentava certo êxito, o trabalho se resumia em adaptar tais temas a uma outra linguagem. Como precursores, os primeiros realizadores foram prudentes e economizaram recursos. *Relíquia macabra* apresenta poucas personagens, muitas cenas de interiores e não inclui inovações técnicas. O protagonista foi interpretado por Humphrey Bogart, cujo futuro de sucesso nas produções *noir* não era sequer almejado, estando naquele momento fadado ao fim de carreira. Como diretor, John Huston fazia seu primeiro filme. Esse período acrescenta poucas produções *noir*, como *The Shanghai gesture* (Josef Von Sternberg, 1941), *Alma torturada* (*This gun for hire* – Frank Tuttle, 1942) e *A chave de vidro* (*The glass key* – Stuart Heisler, 1942). É coerente supor que o caráter de denúncia social dos filmes *noir* não tivesse espaço em um período tão delicado. Mesmo o protagonista do filme *noir* apresenta a ambivalência bem e mal, a corrupção da justiça é sempre desvelada e o interesse pelo dinheiro também. Borde e Chaumeton (1958) são taxativos ao defenderem que tais abordagens não têm lugar nesse contexto de guerra em que os soldados americanos deviam defender certo tipo de ordem e valores. (BORDE; CHAUMETON, 1958).

Em 1946, o filme *noir* corresponde a um dos gêneros mais produtivos do mercado americano. As produções ganham muito em qualidade, perdendo certa identificação com a literatura, inclusive pela censura menos rígida, o que é sabiamente explorado pelo poder de sugestão das imagens no que diz respeito, principalmente, às insinuações sexuais, ponto muito bem trabalhado em *A dama de Shanghai* (*The lady from Shanghai* – Orson Welles, 1947), por exemplo, que introduziu fortemente o erotismo e o onirismo. *Laura*, em que Laura Hunt é interpretada por Gene Tierney, por outro lado, ainda na fase inicial do *noir* traz para o cinema o mito da assassina loira, com a sedução e perigo tão característicos da *femme fatale*. *Gilda*, por sua vez, apresenta seu erotismo tão acentuado com a figura de Rita Hayworth, e que supera nessa produção inclusive a violência tão comum no *noir*. (BORDE; CHAUMETON, 1958).

Borde e Chaumeton garantem a qualidade das produções *noir* a partir de 1946 ao valorizar o aspecto da técnica, já que os estúdios americanos do período eram os melhores do mundo, oferecendo a qualquer fotógrafo ou diretor o que nenhum profissional europeu dispunha. Para os autores, a renovação dos atores

também representou um aspecto importante, já que o desejo de abordagem realista perderia seu efeito de choque ao trazer figuras muito conhecidas e que dessem a impressão de já visto. Ainda assim, mencionam que às estrelas eram orientados os papéis principais, devido evidentemente ao apelo comercial. No princípio, o filme *noir* tendia às condições ideais no que tange a esse aspecto: “[...] uma arte sem vedetes, em que o intérprete seria utilizado em um só filme.” (BORDE; CHAUMETON, 1958, p. 57 – tradução minha).

Inclusive a direção teve alterações (BORDE; CHAUMETON, 1958): William Wyler, King Vidor, John Ford e Frank Capra, por exemplo, vão cedendo lugar a nomes antes limitados ao comercial, emigrados ou novos diretores, a exemplo de Orson Welles, Robert Montgomery, Billy Wilder, Robert Siodmak, Robert Rossen e Delmer Daves.

As técnicas de iluminação fraca, câmera fora de centro e planos sombreados e claustrofóbicos chegaram aos Estados Unidos com cineastas imigrantes, como Fritz Lang (*Quando desceram as trevas*), Robert Siodmack (*Phantom lady*, 1944), Jacques Tourneur (*Fuga do passado – Out of the past*, 1947), Otto Preminger (*Anjo ou demônio? – Fallen Angel*, 1945), Billy Wilder (*Pacto de sangue*) e Edgar Ulmer (*Curva do destino – Detour*, 1945), que lançaram grandes marcos do gênero. Apesar de o estilo ter nascido na Europa, os temas pertenciam às cidades americanas, e a inspiração buscava histórias de crimes de James M. Cain, Raymond Chandler, Dashiell Hammett e Cornell Woolrich.<sup>10</sup>

Em um primeiro momento, a influência do filme *noir* americano foi quase nula. Em seguida, os produtores descobriram que a fórmula era rentável. Na França, por outro lado, o filme *noir* conheceu de imediato esse potencial. A Inglaterra, por sua vez, serviu de palco para as abordagens de mortes refinadas, crueldades premeditadas e sadismo exacerbado. Desenvolve-se assim uma autêntica série *noir* britânica a partir de 1946. Nos anos 1954 e 1955 o cinema francês se caracterizou pela produção *noir*. Mas conforme Borde e Chaumeton, *Rififi* é o único filme autêntico da série *noir* francesa. É o ponto final de um estilo e, pela qualidade do relato, pode ser comparado ao título *O segredo das jóias* (*The asphalt jungle* – John Huston, 1950), uma das obras mestres do *noir* americano. (BORDE; CHAUMETON, 1958).

---

<sup>10</sup> De acordo com Bergan (2009).

Conforme Borde e Chaumeton, durante a guerra, o realismo cinematográfico ganha espaço principalmente com os filmes de guerra, mas as produções *noir* apresentam claras orientações desse panorama. Na América, inclusive, os autores garantem, há mais liberdade para trabalhar temas que na Europa poderiam não ser bem recebidos devido à influência mais direta da guerra. O movimento neorrealista do cinema italiano<sup>11</sup> também teve significativa influência nos filmes *noir* do pós-Guerra, como *Roma, cidade aberta* (*Roma, città aperta* – Roberto Rossellini, 1945), *Libertação* (*Paisà* – Roberto Rossellini, 1946) e *Ladrões de bicicleta* (*Ladri di biciclette* – Vittorio de Sica, 1948), auxiliando num eixo que aproxima o *noir* do documentário.

A tese tem o objetivo primordial de analisar o cinema *noir* de acordo com suas características mais notórias, o que geralmente o delimita às produções norte-americanas. No que diz respeito às referências ao cinema italiano, salienta-se terem espaço devido ao estágio sanduíche, realizado pelo autor no primeiro semestre de 2012, na Università degli Studi di Salerno (Itália), sob orientação do Prof. Dr. Luigi Frezza, que realiza pesquisas sobre gêneros cinematográficos. As observações sobre o cinema *noir* e *neonoir* italiano trazem algumas de suas especificidades, o que imediatamente possibilita estabelecer relações com o cinema norte-americano, permitindo avaliar o gênero de forma mais ampla.

O cinema italiano dos anos 50 a 70 foi muito ousado, sendo, conforme Frezza (2012), fortemente portador de uma modernidade da linguagem, por isso se apresentam mais cenas de sexo, como em *Aquele caso maldito* (*Un maledetto imbroglio* – Pietro Germi, 1959), *O batom* (*Il rossetto* – Damiano Damiani, 1960), *Milano calibre 9* (Fernando di Leo – 1972) e *La donna della domenica* (Luigi Comencini – 1975). Todos esses títulos podem ser considerados bons exemplos do *noir* italiano, apesar de Frezza afirmar que o verdadeiro filme *noir* italiano é *Aquele caso maldito*. Ele também defende que o filme *Processo Allá città* (Luigi Zampa - 1952) é um grande *noir*. Ressalta-se que, com exceção do último título, todos os demais não correspondem ao período defendido neste trabalho para delimitar o *noir* clássico, considerando-se, então, a especificidade do *noir* italiano também em relação ao período.

---

<sup>11</sup> De acordo com Silver e Ursini (2004).

Frezza defende que podemos falar de *neonoir* italiano apenas a partir dos anos 90. Cita três filmes, que são segundo ele filmes de autores, e que poderiam ser classificados como *neonoir*: *Ligações criminosas (Romanzo criminale* – Michele Placido, 2005); *Vallanzasca: gli angeli del mare* (Michele Placido – 2010); e *A desconhecida (La sconosciuta* – Giuseppe Tornatore, 2006).

Nos anos 70, a sociedade italiana muda, momento em que o *noir* passa a apresentar uma ação em que existem pequenas margens de sofrimento em um mundo em que não há mais emoção, surgindo assim o *pós-noir*: é o *docnoir*, explica Frezza. Já o legítimo *neonoir* italiano corresponde aos três filmes indicados que foram realizados após o ano 2000, garante.

De acordo com Frezza (2012), até os anos 70 se pode falar sobre gêneros nos filmes italianos. Depois, estariam acabados os filmes de gêneros, não significando que não existam filmes singulares, mas já não têm grandes características como antes. Em 2000, surgem filmes de autor e não mais de gêneros, defende Frezza, o que corrobora a ideia de que tais filmes “*neonoir*” representam de certa forma uma atualização do *noir*, mas não podem ser classificados como pertencentes a qualquer outro gênero.

Os filmes de autor podem ser evidenciados como um tipo de produção cinematográfica em que o diretor é considerado o elemento criativo mais relevante na realização do filme. Já a palavra gênero é utilizada no cinema principalmente para classificar o estilo de uma obra, possibilitando caracterizar e distinguir grupos de filmes que tenham elementos em comum (MOINE apud OLIVEIRA, 2011; OLIVEIRA, 2011). Nesse sentido, podem-se organizar as obras de acordo com a expectativa do público, o que auxilia os realizadores na redução dos riscos comerciais (LANGFORD apud OLIVEIRA, 2011). Os gêneros diferenciam as obras, orientando o público de acordo com aquilo que busca. (LANGFORD apud OLIVEIRA, 2011). No que se refere aos estudiosos de cinema, servem também como classificação, o que lança luz sobre sua produção, possibilitando avaliar melhor os filmes de acordo com as condições dessa produção (LANGFORD apud OLIVEIRA, 2011). Cada vez mais a ideia de gênero cinematográfico aponta para a hibridização dos filmes, através do cruzamento desses gêneros. No subcapítulo que adiante propõe comprovar o *noir* enquanto gênero cinematográfico será possível avaliar outras ideias sobre essa discussão.

*Aquele caso maldito* é filmado em preto e branco e apresenta mentiras e simulações. Os mistérios, ambiguidades e intrigas são típicos do *noir* americano, assim como as muitas sombras nos ambientes fechados. Há um homossexual envolvido em um crime. Mas os sinais de que é homossexual são claros e não meramente sugeridos, como na maioria dos filmes *noir* americanos que abordam a temática. Inclusive, em *Aquele caso maldito* tal personagem teme muito que os jornais possam revelar que ele é homossexual. Suas roupas, gestual e comportamento são bastante explícitos. Também não gosta da fumaça do cigarro dos outros, algo que geralmente não incomodava os homens no período.

Segundo Frezza (2012), esse filme tem grande julgamento moral. Também defende que a personagem Assuntina Jacovacci (interpretada por Claudia Cardinale), que é a namorada do assassino (Diomedede Lanciani, interpretado por Nino Castelnuovo) que tanto protege, é *femme fatale*, porém não má.

O *batom* é um filme em preto e branco, com muitas cenas noturnas, ambientado também em bares, com bebidas e cigarros enriquecendo o cenário *noir*. O suspense e a expectativa são constantes e giram em torno de uma adolescente que é apaixonada por um homem que viu saindo do apartamento de uma prostituta assassinada uma semana depois. Como a menina diz a ele que o viu, ele a corteja a fim de provocar simpatia e convencê-la de que ele é inocente, impedindo-a de contar o fato à polícia. Obviamente o curso da história não favorece a nenhuma das partes e ele acaba por tentar matá-la, até ambos serem confrontados pela polícia.

*Milano calibro 9* é, segundo Frezza, um filme *noir* que traz características específicas do *noir* italiano, como a linguagem mais moderna. Aparecem mulheres nuas, com seios bem visíveis ou dançando em bares apenas com roupas íntimas. São mostradas cenas de sexo e não apenas insinuação disso. O corpo das mulheres é mostrado nu, embora discretamente, com exceção dos seios, que aparecem claramente.

Podem-se observar ainda o ritmo mais acelerado, a música mais dinâmica e a violência mais acentuada, com cenas de surras pesadas, inclusive em mulheres. O sangue, que agora aparece vermelho, impacta mais. Também já há ganhos em relação à tecnologia, com efeitos mais reais em algumas cenas, como explosões, por exemplo.

Os elementos tradicionais do *noir* americano são constantes, como a *femme fatale*, a câmera subjetiva e o cenário. O apartamento da mulher por quem Ugo

(interpretado por Gastone Moschin – *Milano calibre 9*) é apaixonado tem decoração em preto e branco, evidenciando o contraste, característico do *noir*.

*La Donna della domenica* traz Marcello Mastroianni como o detetive Salvatore Santamaria. O filme, com muitas perseguições e suspense, apresenta cenas de nudez e diversos ambientes que remetem à claustrofobia do *noir*. O detetive seca o suor do corpo girando em frente ao ventilador na delegacia. Quase todos dão sinais de que sentem muito calor. Traz ainda *flashback* e apresenta um casal de gays com demonstrações explícitas de carinho, como aparecerem de mãos dadas. Os sinais fálicos são muito evidentes: ocorre uma morte devido à vítima ter sido atingida pela escultura de um enorme pênis. Salvatore e a personagem Anna Carla Dosio (Jacqueline Bisset) visitam a fábrica das esculturas de pênis para investigar o crime e os operários se insinuam claramente para ela com esculturas de grandes pênis.

Os filmes *noir* americanos tinham normalmente orçamento baixo, mesmo os que se classificavam enquanto produções classe A, o que facilitava sua aceitação por parte dos estúdios para realizá-los (MATTOS, 2001).

[...] muitos destes filmes neo-realistas inovadores, filmados no local com orçamentos mínimos, foram particularmente relevantes para o *noir* que se consagrava geralmente a filmes de baixo orçamento e que só foi bem recebido pela RKO e por estúdios alternativos como o Allied Artists ou a Producers Releasing Corporation. À medida que os filmes negros<sup>12</sup> misturavam cenas filmadas em estúdio e cenas em locais reais, baseando as suas histórias em fontes não ficcionais como jornais, revistas e registros públicos, o seu estilo mudou e o neo-realismo italiano aliou-se ao Expressionismo alemão e ao realismo poético francês na lista de movimentos cinematográficos afiliados. (SILVER; URSINI, 2004, p. 81).

*Call northside 777* (Henry Hathaway, 1948), por exemplo, é baseado em um artigo do Chicago Times que relata a história verdadeira de um jornalista de Chicago que se torna advogado de uma mulher da limpeza cujo filho foi preso injustamente, destacam Silver e Ursini, para os quais o *docunoir* foi com frequência utilizado para apresentar uma consciência social à audiência. Destacam ainda *Intolerância* (The lawless – Joseph Losey, 1950), pois quando um apanhador de fruta mexicano bate num policial, toda a cidade dá vazão à anarquia e ao preconceito racial.

O filme *Processo alla città* (Luigi Zampa, 1952), tem a vantagem de ser a grande primeira representação da corrupção na cidade de Nápoles, decorrente das

---

<sup>12</sup> Silver e Ursini (2004), assim como Heredero e Santamarina (1996), trabalham com o termo cine negro ao se referirem ao *noir*. No entanto, opta-se neste trabalho pela referência ao gênero sempre através do termo *noir*.

forças insidiosas e sutis da Camorra (FREZZA, [s. d.], [s. p.]). O filme faz referência livre à Camorra do início de 1900. “É um amargo filme de denúncia sobre a obscura política napolitana, muito convincente e dramático [...] capaz de competir com a qualidade do grande cinema político e policial americano.” (FREZZA, [s. d.], [s. p.] – tradução minha). Conforme Frezza, é um perfeito filme *noir*. A história é sobre um investigador que precisa descobrir os responsáveis de um crime, através da escuta de uma música chamada *Traição*. As motivações do crime estão condensadas na letra dessa música. Ao final, descobre-se que o assassino não somente é o chefe da Camorra na cidade, mas também o autor da canção. Frezza defende que o filme de Zampa é um ponto de virada na representação visual e cantada da cultura napolitana. Salienta que, em torno da metade dos anos 50, a música não pode mais se fundir com a imagem da tela de cinema para descrever um acontecimento melancólico, o olhar de dor ou sofrimento dos napolitanos aflitos por viverem sob a injustiça da lei. Frezza defende que este filme apresenta uma orientação diferente, para a qual o conjunto canção-tela assume a descoberta de um escândalo sobre o mal-estar obscuro de uma cidade onde a violência impede qualquer horizonte de esperança.

No que tange à avaliação de um gênero, deve-se considerar que as diferentes produções apresentam valores diferentes. Com base nisso, Borde e Chaumeton avaliam o *noir* a partir da qualidade geral do gênero. Ainda assim, destacam que a qualidade de sua técnica é excelente, “[...] com bela fotografia sem ser presunçosa, direção incisiva, um tempo nervoso que nunca cede.” (1958, p. 141 – tradução minha). Na primeira fase, os autores destacam que predominam as cenas de interior, mas a partir de 1946 vêm as cenas de rua tomadas com frequência à noite, cenários reais, perseguições inesperadas; e o realismo ganha espaço com os recursos que surgem cada vez mais frequentes e com qualidade.

A violência do cinema *noir*, em princípio, tende a um desejo de realismo, reforçam Borde e Chaumeton, para quem esse cinema testemunha abertamente uma sociedade em que a ferocidade é cotidiana. Mas sua audácia tem um alcance ainda maior, garantem os autores, para os quais a vida moderna, referindo-se àquele período, apresentava um segmento violento, ainda que em tempos de paz. Citam os crimes, conflitos sociais ou políticos, métodos policiais, esportes violentos, enfermidades, acidentes diversos, brutalidades nos contatos humanos do cotidiano



como elementos que compunham esse cenário real que o cinema *noir* soube tão bem representar.

Conforme Denunzio (2001), o cinema *noir* foi e é o discurso sobre o cinema *noir*, um discurso que tem muitas vozes, duas das quais, as mais fortes e influentes, governam-no. Explica que a mais clássica afirma que o *noir* é produzido em um período particular da história do cinema norte-americano, através de condições únicas, como a sensibilidade pós-guerra do público e a fotografia preto e branco; e terminou no momento em que é recuperada uma certa normalidade nacional e se afirmam a televisão e a cor. A outra voz, continua Denunzio, agora também clássica, é voltada para o desenvolvimento do conceito de contaminação total e sistemática dos gêneros.

Denunzio defende que o *noir* se desenvolveu sem contaminação (ressalta-se ser essa uma posição particular deste autor), o que ocorreu pela intensificação do branco e do preto. Explica que nas relações de contrastes produzidas, intensificava-se o branco até o ponto de torná-lo escuro e se clareava o escuro até torná-lo branco. Assim, um branco escuro se aproxima do amarelo, assim como um negro claro se aproxima do azul. Nesse jogo de cores, o autor defende que se produziu um coágulo, uma espécie de película de transparência. Garante que tratar o branco e o negro como cores foi a descoberta dos diretores de fotografia do *noir* dos anos 40 e 50; enquanto utilizar a película de transparência produzida pela intensificação do branco e o do preto para obscurecer e escurecer a cor, sobretudo nos anos 60, foi a descoberta do novo cinema americano.

Em um novo período, qual seria o recurso estilístico capaz de provocar perturbação, após a diminuição das sombras e do efeito claro-escuro? Denunzio pergunta e imediatamente afirma que a resposta está na película de transparência. A película é uma superfície fluida, enquanto a transparência, em geral, é o primeiro grau da opacidade. A materialização dessa característica pode ser percebida, tantas vezes, na utilização de óculos de sol, que têm superfície transparente. Em *Chinatown*, a atenção sai das películas e vai para os fluidos, o líquido. O filme é sobre água (DENUNZIO, 2001).

Entende-se que Noah Cross (interpretado por um velho e indomável John Huston), um grande e poderoso senhor das águas, regulador dos fluxos e escoamentos, destina-se a submergir com sua força o muito rígido e inexperiente investigador Jack Gittes incapaz de se liquefazer às situações. (DENUNZIO, 2001, [s.p.] – parênteses do autor).

As metáforas utilizadas pelo autor, ligando esse período *neonoir* a *Chinatown* são especialmente adequadas para que se pense a metáfora utilizada por Bauman para definir a sociedade contemporânea (dos filmes *neonoir*), em que as relações (e, por consequência, aquelas representadas nesses filmes) sociais são estabelecidas a partir da ideia de efemeridade, em que os laços não são seguros e escoam como os líquidos.<sup>13</sup>

No caso de *Taxi driver*, a narrativa de transparência das superfícies e fluidos atinge seu limite, é a palavra final, destaca Denunzio. “Basta pensar no papel da água batendo na transparência lúcida e/ou opaca do parabrisas do taxi noturno que atravessa a cidade.” (DENUNZIO, 2001, [s.p.]). O autor nos leva a entender que todas as relações do taxista Travis (Robert de Niro) com o mundo se dão através das superfícies (ele vê, espia, observa as pessoas através do parabrisa do carro) ou dos líquidos, que, a exemplo da chuva e o sangue, tomam grande parte das cenas do filme. Ocorre ainda a narração em *off* do protagonista, o taxista, que trabalha à noite e sofre de insônia crônica, o que privilegia em muito as cenas do filme ao estilo *noir*. Em uma das cenas mais impressionantes da narrativa, a câmera passeia (às vezes lenta, noutras até para) pelo sangue, enquanto aparecem revólveres e corpos após Travis matar em um motel cafetões e um cliente da prostituta que quer salvar (Iris – Jodie Foster). O protagonista é um homem desiludido com a sociedade e que resolve atacar aquilo que julga incorreto por meios próprios e violentos.

Essa nova fase, nominada aqui como contemporaneidade, traz particularidades bastante notórias e que se observam em grande parte dos filmes que oferecem uma atualização de elementos apreendidos do *noir* clássico.

## 2.1 OS PRINCIPAIS ELEMENTOS DO CINEMA *NOIR*

Há sete elementos necessários para compor um filme *noir*, de acordo com Borde e Chaumeton: um crime; a perspectiva dos criminosos, às vezes superando a da polícia; uma visão invertida das tradicionais fontes de autoridade, acentuando a

---

<sup>13</sup> Conforme Bauman (2001) – ao se referir aos líquidos para explicar o porquê de se considerar a sociedade contemporânea como uma sociedade líquida, em que tudo escoar, flui sem apego, e que abandona a tradição – os líquidos são uma variedade dos fluidos, que não mantêm sua forma com facilidade. Os fluidos não fixam espaço nem prendem tempo e sua mobilidade pode ser associada à ideia de leveza.

abordagem da corrupção policial; alianças e lealdades instáveis; a *femme fatale*; violência bruta; motivação e mudanças em complôs bizarros.

O *noir* clássico pode ser delimitado em um período específico – limitado entre *Relíquia macabra* e *A marca da maldade* (*Touch of evil* – Orson Welles, 1958) – conforme anos limites que propus anteriormente. Os filmes do gênero geralmente apresentam muitas cenas noturnas, iluminação de alto contraste e sombras, trabalhando ainda com tempo não linear (SCHRADER apud PAUBEL, 2010).

*A marca da maldade* é um bom título para representar o encerramento desse período, sendo dificilmente distinto do gênero, pois apresenta, principalmente nos instantes finais, elementos expressionistas: a confusão do cenário, as sombras, a voz metálica do policial corrupto. Várias personagens são ambíguas, como o policial Hank Quinlan (Orson Welles), que planta provas e é corrupto. Ele quer incriminar Mike Vargas (o detetive responsável pelo crime no México, interpretado por Charlton Heston) mandando (junto com o criminoso “Uncle” Joe Grandi - Akim Tamiroff) drogar sua esposa Susan “Susie” Vargas (Janet Leigh) para que pensem que o casal se droga. A intriga é constante. Há uma cena em que um vidro quebra quando Quinlan persegue e mata Grandi (cujo irmão está preso – por Vargas) enforcado. Grandi havia dito já que sua esposa havia sido inforcada. Esse assassinato, então, deve ter sido uma repetição do crime que ele provavelmente realizara. O cenário é o quarto em que levaram Susie drogada e inconsciente, para que pense ter matado Grandi e seja disso acusada. Muitos espelhos e fumaça ambientam ainda mais adequadamente os cenários. As metáforas ganham muito poder, quando o policial Quinlan (Orson Welles) dispara sua arma contra o policial Menzies (Joseph Calleia) e lava as mãos na água turva do rio, o que simbolicamente não lhe permite obter o sucesso de limpar seu crime. Logo mais, é atingido pelo colega e morre em meio ao lixo, destruído como fatalmente seria.

Paubel sustenta que apesar de úteis, essas tentativas de definir o filme *noir* são limitadas. Aponta Borde e Chaumeton para justificar que a diferença entre filme *noir* e filme policial é muito pequena e afirma que filmes como *Cidade nua* (*The naked city* – Jules Dassin, 1948) e *Rancor* (*Crossfire* – Edward Dmytryk, 1947) foram estruturados a partir de uma perspectiva do policial, ainda que não haja limites para a violência bruta e a perversão dos assassinatos em *Rancor*. Neste filme, o ambiente *noir* é perfeito: as músicas de suspense, o uso de espelhos, a iluminação que provoca contrastes, a ambiguidade que sugere mistério e expectativa, o uso

constante de *flashbacks* e até o recurso expressionista de mostrar personagens com imagem distorcida. Borde e Chaumeton também negligenciam o elemento de transgressão moral/perversão que torna um *noir* verdadeiramente obscuro. Paubel também garante que o argumento de Schrader de que o gênero *noir* está morto é prematuro, afirmando haver versões contemporâneas deste.

Bergan (2009) defende que a era clássica do *noir* terminou no início dos anos 50, mas houve exemplares isolados, como *A Morte num beijo* (*Kiss me deadly* – Robert Aldrich, 1955) e *A marca da maldade*. Acrescenta que nos anos 60, Jean-Pierre Melville manteve o gênero vivo na França com thrillers sobre crimes. Defende que depois teriam surgido vários pós e *neonoir* nos EUA, em especial *O perigoso adeus* (*The long goodbye* – Robert Altman – 1973), *Chinatown*, *Corpos ardentes*, *Gosto de sangue* (*Blood simple* – irmãos Coen – 1984) e *Los Angeles – cidade proibida* (*L. A. confidential* – Curtis Hanson – 1997) – todos em homenagem a *noir* clássicos.

Definir *noir* é uma tarefa difícil, já que não há consenso sobre quantos elementos são necessários para isso. As definições sugerem que, por exemplo, filmes com apenas um elemento *noir* possam ser considerados parte do gênero enquanto outros que possuem maior número talvez não o sejam. Essa é uma observação relevante para a presente pesquisa, uma vez que faz parte de um dos argumentos essenciais para as considerações sobre a atualização do *noir*, como será possível constatar adiante. Paubel ainda oferece outra tentativa para tal definição, em complemento ao que foi destacado anteriormente. Soma àqueles elementos a *perversão/transgressão moral*; o *destino*, quando os protagonistas enfrentam situações devido a seus traços de personalidade ou circunstâncias que fogem ao controle; e a *traição/ilusão*, considerando que todas as relações humanas estão sob risco no universo *noir*. No que tange ao último elemento, consideram-se as relações entre cônjuges, entre patrões e empregados, entre clientes e investigadores particulares, entre amantes e mesmo entre pais e filhos. Assim, toda relação a princípio baseada na verdade e até no amor pode potencialmente se transformar em traição por dinheiro ou sexo, ou pelos dois.

Dentre as diversas características que delimitam as produções *noir*, pode-se pensar, conforme Silver e Ursini, em particularidades de temas, arquétipos, iconografia visual e dicção.

Quanto aos temas, fazem referência ao *passado sombrio*. Nesse caso, os autores afirmam que os protagonistas raramente são criaturas da luz e que situações da atualidade estão estreitamente ligadas a ocorrências do passado, como incidentes traumáticos ou crimes cometidos, impossibilitando a fuga do próprio passado e limitando a esperança de alcançar a redenção apenas às situações em que há confronto com tal passado. Pode-se pensar no *noir* também a partir do *pesadelo fatalista*, já que esse universo gira em torno da causalidade. Assim, esclarecem Silver e Ursini, pensam-se os eventos como acorrentados entre si e que levam a um desfecho já prenunciado. “É um universo determinista no qual a psicologia [...], o acaso [...] e até mesmo as estruturas da sociedade [...] podem ignorar quaisquer boas intenções e esperanças que os personagens principais possam ter.” (SILVER; URSINI, 2004, p. 15).

Sobre os arquétipos, considera-se que o filme *noir* tem alguns personagens-tipo (SILVER; URSINI, 2004), como: *o que procura a verdade*, que em geral é um representante da lei ou um criminoso, e raramente é uma mulher; *o perseguido*, que é geralmente um homem e um estranho, que encontra dificuldades em se ligar a um mundo absurdo, governado pelo acaso, e por isso pode cometer atos criminosos de rebeldia – “Nascido da influência do existencialismo combinado com o fatalismo inerente a grande parte do expressionismo alemão, o protagonista do filme negro é perseguido e procurado do princípio ao fim do filme.” (SILVER; URSINI, 2004, p. 16); e *a femme fatale*, que geralmente compõe o elemento mais subversivo do gênero, pode ter como objeto de seu menosprezo o patriarcado masculino.

Em relação à iconografia visual, percebem-se a iluminação *chiaroscuro* (claro-escuro), que confere a baixa intensidade tão característica do *noir* clássico. A fotografia preto e branco com grandes contrastes, exteriores diurnos ásperos e trabalhos noturno realista padronizaram o *noir*. Quanto aos *ângulos peculiares*, destaca-se a preferência pelos ângulos baixos porque fazem com que as pessoas se elevem do chão de uma forma quase expressionista, oferecendo-lhes aura dramática e tons simbólicos; além de permitirem ao espectador ver os tetos dos cenários interiores, conduzindo à sensação de claustrofobia e paranóia. “Os ângulos elevados também proporcionam um desequilíbrio, debruçando-se numa escadaria sobre um corrimão frágil ou numa janela de um arranha-céus para a rua da cidade bem lá em baixo.” (SILVER; URSINI, 2004, p. 16). A *câmara em movimento* compõe um recurso que, quando combinado com uma tomada longa, intensifica o suspense.

A *paisagem urbana* oferece, conforme Silver e Ursini (2004, p. 19), “[...] metrópoles com os seus círculos de luz sob os candeeiros dos passeios, becos sombrios, uma multidão de pedestres indistintos e as ruas molhadas e sujas [...]”. O *flashback* oferece a oportunidade de entrada efetiva do passado. (SILVER; URSINI, 2004).

Quanto à dicção, o cinema *noir* traz abundância de diálogos realistas que navegam de duplos sentidos a conceitos poéticos, o que configura a poesia *hard-bitten* (que traz o sentido de difícil, duro, mais resistente). Segundo Silver e Ursini, o *noir* deve seu poder verbal à escola de escrita *hard-boiled*, responsável pelas histórias de detetive da literatura de ficção criminal americana e que trabalha com temas relacionados à violência e ao sexo. A narração em *voz-off* aponta para a utilização da narração em primeira pessoa, que era muito popular entre os escritores *hard-boiled*. No cinema *noir*, essa narração coloca os espectadores na mente do protagonista, permitindo-lhes experimentar de uma forma mais íntima a raiva da personagem, além de induzir a identificação do espectador pelo menos parcialmente com o narrador, mesmo que tivesse defeitos. O ator/diretor Robert Montgomery transformou (em *A dama do lago – Lady in the lake*, 1947) a narração na primeira pessoa de Philip Marlowe dos romances de Raymond Chandler numa técnica de cinema, filmando apenas o ponto de vista de Philip Marlowe. (SILVER; URSINI, 2004).

Nazário (1986, p. 57) faz referência à voz em *off* como um dos elementos que marca a subjetividade no filme *noir*. “Ora é a voz em *off* do narrador, geralmente um agente da lei, num mecanismo que cria uma empatia instantânea com o espectador, ora é a câmera subjetiva, outro recurso usado com fins de suspense introspectivo.” Para Nazário, *Crepúsculo dos deuses (Sunset boulevard – Billy Wilder, 1950)* parece chegar ao limite, já que é narrado em *off* por um fantasma, devido ao narrador ter sido assassinado pela diva.

*Crepúsculo dos deuses* pode ser considerado sob diversos aspectos uma autobiografia. Wilder, o diretor, já havia sido dançarino e acompanhante de aluguel, atividades que podem encontrar grande correspondência com a jovem personagem do gigolô Joe Gills, interpretado por William Holden. Wilder também havia há pouco se divorciado da mulher e estava envolvido com uma cantora muito mais jovem, o que ocorreu com a personagem Norma Desmond, interpretada por Gloria Swanson. Sob o aspecto do sistema hollywoodiano, *Crepúsculo dos deuses* também aborda diversas questões, como o poder, a fantasia, a obsessão pela juventude e pelo

próprio passado. Wilder insistiu em manter tudo em segredo e ninguém viu o roteiro. O projeto era conhecido apenas pelo título falso de *A can of beans*.<sup>14</sup>

Conforme Friedrich (1988), Norma Desmond ficou louca no mais puro estilo de Hollywood, descendo a escadaria sob o brilho das luzes, anunciando que estava pronta para ser fotografada pelo senhor DeMille. Mas tudo isso com tamanho estilo e emoção, reforça o autor, o que representou provavelmente a maior proximidade da tragédia clássica jamais alcançada por Hollywood.

Em meio a todas essas características, é possível identificar alguns temas recorrentes nas produções *noir*, conforme Silver e Ursini: o crime perfeito; o pesadelo fatalista; o peso do passado; amor em fuga; a violência masculina; as mulheres; o detetive particular; e perversidade e corrupção.

No que diz respeito ao primeiro tema, Silver e Ursini (2004, p. 25) apresentam a seguinte analogia: “Tal como a natureza pode ter horror ao vácuo o *film noir* teme certamente o crime perfeito.” Os filmes *noir* em geral não apresentam uma imagem de perfeição, sendo provável o fracasso de criminosos quase perfeitos. *Rififi* utiliza eficazmente uma série de elementos característicos do *noir*, como cenário – com boa utilização da fotografia claro-escuro, música instrumental de suspense, ruas molhadas e homens com olhares assustados, revelados por *closes* na cena do furto à joalheria. Durante a operação, muito longa e que ocorre quase que em silêncio absoluto, intensifica-se em muito a tensão do grupo de criminosos. Ao final, o que parecia ser um crime perfeito, obviamente não repercute a favor dos bandidos, quando um dos integrantes comete um erro.

Quanto ao pesadelo fatalista, destaca-se que o mundo *noir* é essencialmente um mundo de pesadelos (SILVER; URSINI, 2004). “Está repleto de estranhos sincronismos, acontecimentos inexplicáveis e encontros do acaso, que criam uma corrente de acontecimentos que por fim arrastam o infeliz protagonista para o seu fim pressagiado.” (SILVER; URSINI, 2004, p. 39). Em *O último refúgio* (*High Sierra* – Raoul Walsh, 1941), Humphrey Bogart é o criminoso Roy Earle, que se envolve com Marie, interpretada por Ida Lupino. O pesadelo fatalista acompanha todo o filme, pois há sempre a expectativa de que Earle seja pego pela polícia ou mesmo morto por ela, como realmente acontece no final, quando é encurralado e, devido à presença da namorada Marie, é por fim atingido.

---

<sup>14</sup> De acordo com Friedrich (1988).

Akira Kurosawa tem uma relevante contribuição para o cinema *noir*, o filme *Cão danado*, cujo elemento “pesadelo fatalista” assume importante papel no direcionamento do protagonista, o detetive Murakami (Toshirô Mifune), que se culpa por sua arma já ter disparado após ter sido roubada. A expressão “cão danado” traz seu sentido explicado pela personagem detetive Sato (Takashi Shimura), seu colega, que lhe informa que, na segunda vez em que alguém rouba, isso se torna um hábito. Então Murakami fica obcecado pela ideia de recuperar a arma antes que atinja mais alguém. Após a pistola ter disparado no braço da primeira vítima e ter matado outra, o detetive Murakami tem o pressentimento de que algo terrível ainda acontecerá. Adiante, o detetive Sato é baleado.

Diversos outros elementos *noir* são muito bem trabalhados na narrativa, como o ambiente claustrofóbico, intensificado pelo calor abundante, enfatizado pelo uso contínuo de leques, lenços, ventiladores e diversos comentários. O detetive Sato oferece cigarro e picolé (fálico) para a showgirl Harumi Namaki (Keiko Awaji). Depois fuma e chupa picolé com ela, o que simboliza uma série de sinais fálicos. O filme é esteticamente bem realizado, com cuidados bastante aprimorados no que diz respeito aos cenários, bem ajustados aos sentidos expressos de acordo com a fala das personagens. Por exemplo: quando os dois detetives conversam sobre a investigação, no momento em que a conversa é sobre o sucesso da operação, o céu está claro. A seguir, caminham um pouco e o protagonista fala sobre ter um pressentimento ruim. Nesse momento, as nuvens estão escuras.

Sobre o peso do passado, salienta-se que é comum encontrar os protagonistas do cinema *noir* obstinados pelo passado (SILVER; URSINI, 2004). Após tal confronto, raramente são permitidas saídas inocentes, garantem os autores, sendo comuns os ajustes de contas com situações que precederam e muitas vezes determinaram a atual. Essa característica pode ser facilmente encontrada em praticamente todos os filmes *noir*, sendo ainda facilmente percebida em outros títulos que antecederam o gênero e o influenciaram, como por exemplo, *Anjos de cara suja* (*Angels with dirty face* – Michael Curtiz, 1938), produção que apresenta muitos elementos típicos das narrativas *noir*. Os anjos de cara suja são um grupo de adolescentes marginais que o padre Jerry Connolly (Pat O'Brien) tenta recuperar, mas que auxiliam Rocky Sullivan (James Cagney) e o admiram quando sai da cadeia. O padre era ladrão e companheiro de Rocky na adolescência, mas teve destino diferente por ter conseguido fugir da polícia numa perseguição em que



Rocky foi pego e depois condenado, dando assim sequência à sua história de crimes. O pesadelo fatalista se instaura à medida que Rocky se mostra incorrigível e, portanto, percebe-se que seu destino é a morte.

Filmes contemporâneos como *Batman begins* (2005), dirigido por Christopher Nolan, eventualmente apontado como bom exemplo de *neonoir* (nesse trabalho é preferível considerá-lo como um filme de ação que se utiliza de elementos importantes para o gênero *noir*), tem todo o desenvolvimento da trama vinculado à figura do homem-morcego (Bruce Wayne/Batman – interpretado por Christian Bale), cuja orientação de suas ações está vinculada ao peso de seu passado: Batman teve os pais assassinados em um beco escuro – o que também justifica o cenário típico *noir* que ambienta tantas cenas dos filmes com essa personagem – e por isso persegue bandidos a fim de livrar Gotham City da corrupção. Na presente trama, Batman é constantemente atormentado pelo passado e às vezes oscila entre o bem e o mal (inclusive alguns o vêem como bom e outros como mau), caracterizando assim inclusive a ambiguidade *noir*. Somando-se a isso, a violência está constantemente presente, principalmente nas várias cenas de luta.

Uma temática comum nos filmes *noir* são os casais em fuga, geralmente dispostos a grandes façanhas em prol do sucesso do romance, golpe, etc. No que concerne ao amor em fuga, em geral o homem luta pela mulher enquanto ela (*femme fatale*) luta por obter algo mais através do homem. “Tanto o personagem obsessivo do *amour fou* (amor louco) como a postura alienada dos fugitivos em relação à sociedade são prototípicos dos temas *noir*.” (SILVER; URSINI, 2004, p. 97 – parênteses meus).

Para muitos casais fugitivos, particularmente no contexto do *film noir*, o sustento emocional que se pode retirar de qualquer esperança de fuga ou da simpatia de estranhos é secundário em relação ao seu próprio amor obsessivo. Quando o *amour fou* é, como sugere Buñuel<sup>15</sup>, uma paixão ardente, todas as acções, desde se esconderem, roubarem dinheiro ou até mesmo matarem quem se intromete entre eles, são tentativas desesperadas de se manterem a monte onde a sua paixão pode sobreviver. (SILVER; URSINI, 2004, p. 101-103 – destaques dos autores).

---

<sup>15</sup> Autor da expressão *amour fou*, que resume assim a situação decorrente desse tipo de ligação: “O amor louco isola os amantes, faz com que ignorem as obrigações sociais normais, quebra os laços familiares comuns, e finalmente leva-os à destruição. Este amor assusta a sociedade, choca-a profundamente. E a sociedade usa todos os meios ao seu alcance para separar estes amantes como o faria a dois cães na rua.” (BUÑUEL apud SILVER; URSINI, 2004, p. 97 – destaques dos autores).

O filme *Assassinos por natureza* (*Natural born killers* – Oliver Stone, 1994) pode ser considerado um ótimo *neonoir*, inclusive por funcionar perfeitamente como exemplo para os casais fugitivos e o peso do passado nesse tipo de trama. Mallory (Juliette Lewis) representa a *femme fatale*, por quem Woody Harrelson (Mickey) faz tudo, principalmente matar (mata para salvá-la quando em perigo, para tirá-la da prisão, etc.). Há ainda diálogos e cenas que recuperam o passado de violência das personagens (em mais de um eficaz *flashback* característico do enredo complexo do *noir*), que não se livram dele mesmo tentando fugir desse passado que os persegue. É o *peso do passado* anunciando que não pode ser abandonado. A cena em que Mickey é entrevistado na prisão e fica violento ao terem sugerido que matou o pai faz perfeita referência a esse tema.

A violência é um tema exaustivamente explorado nos filmes *noir*. Nesse universo de violência muitas vezes exacerbada, é a masculina que ganha destaque. *Cães de aluguel* e *Sin City – a cidade do pecado* (*Sin city* – Frank Miller, 2005) são filmes considerados *neonoir* com personagens masculinos altamente violentos, sem pudores em fazer brotar sangue do rosto de seus oponentes ou mesmo lhes extirpar membros. Mais antigo, *Gosto de sangue*, dirigido por Joel Coen e produzido por Ethan Coen – reconhecidos por realizarem filmes ricos em elementos característicos do cinema *noir*, inclusive sendo também considerados continuadores do gênero – traz a violência bem mais acentuada do que aquela apresentada pelos filmes *noir* clássicos. As cenas são muito bem feitas e desenvolvem uma trama criativa e surpreendente. Há diálogos sugestivos com pausas para reflexão e que remetem o espectador para uma perturbação constante; privilégio de cenas noturnas com efeito claro-escuro, que oferece muitas sombras; além de muitos sinais que sugerem o poder da metáfora, tão apreciado pela narrativa *noir*. Abby (Frances McDormand) quebra o dedo indicador de seu marido, Julian Marty (Dan Hedaya) – como um sinal de castração. Inclusive outras personagens caçoam dele por terem lhe quebrado esse dedo. Marty ainda é enterrado vivo, associando uma suposta morte violenta e horrível a um jogo em que personagens são constantemente vitimadas e surpreendidas. Os *close* no sangue vermelho ligam dois elementos importantes do *noir* (*close* e sangue) à cor, advinda da tecnologia e que outorga ao *neonoir* ou filmes inspirados na estética *noir* uma atualização do gênero.

*Fargo* (1996), também dirigido por Joel Coen e produzido por Ethan Coen, também apresenta diálogos e ritmo apropriados à narrativa *noir*. A história se passa

em Fargo (Dakota do Norte), no ano de 1987, quando o gerente de uma revendedora de automóveis (Jerry Lundegaard, interpretado por William Macy) planeja o sequestro de sua esposa, Jean Lundegaard (Kristin Rudrüd), contratando dois homens (Carl Showalter, interpretado por Steve Buscemi; e Gaear Grimsrud, interpretado por Peter Stormare) para sequestrá-la. Entretanto, o plano foge ao controle de Jerry e os acontecimentos repercutem em um triplo assassinato, investigado pela policial grávida Marge Gunderson (Frances McDormand). As referências *noir* são percebidas em diversos momentos, inclusive considerando os elementos do expressionismo que influenciaram o *noir*, a exemplo de uma cena em que Jean cai e rola das escadas. A violência aparece de forma bastante evidente, quando, por exemplo, um dos sequestradores atira bem no meio da cabeça de um guarda de trânsito. No assassinato do sogro de Jerry (Wade Gustafson, interpretado por Harve Presnell), que ocorre à noite, o sangue contrasta com o branco da neve onde fica o corpo, acentuando inclusive a frieza da morte. Antes de morrer, Wade atira no rosto do sequestrador, fazendo muito sangue enfatizar ainda mais a violência.

Da mesma forma que os filmes anteriores, *O grande Lebowski* (*The big Lebowski* – 1998), com mesmas direção e produção dos dois títulos citados anteriormente, apropria-se de elementos *noir* para compor um filme cuja narrativa oscila do riso da comédia ao suspense do crime. Em meio a tiros, perseguições, intrigas, vícios (Jeffrey Lebowski - The Dude, interpretado por Jeff Bridges, fuma maconha sempre e bebe), detetive particular, um filme que certamente não pode ser classificado como um *noir* contemporâneo trabalha com muitos dos elementos do gênero. Joel Coen conta que se baseou em um conhecido para criar a excêntrica personagem Lebowski e adaptou o filme ao estilo das histórias de Chandler. O título *The Big Lebowski* é uma referência ao conto de Chandler *The big sleep*, no Brasil conhecido como *O sono eterno*.

*Clube da luta* (*Fight club* – David Fincher, 1999) segue a linha de filmes violentos com elementos de grande expressão *noir*. A narração em *off* do protagonista anônimo – interpretado por Edward Norton – acompanha o filme todo, havendo ainda *flashback*, cenas noturnas, chuvas, bebidas, contraste na iluminação, ritmo, diálogos e humor negro característicos do *noir*. A violência ganha especial dimensão, com muitos sinais decorrentes, como hematomas enormes, cortes e falta de dentes. Uma característica especial é que tal violência é acompanhada de prazer

pelos homens que frequentam o Clube da luta, o que redimensiona ainda a abordagem hedonista do filme. A personagem de Helena Bonham Carter (Marla Singer) transa com o colega de quarto (Tyler Durden, interpretado por Brad Pitt) do protagonista e, numa metáfora sexual perfeita, tenta seduzi-lo levando a mão – com cigarro aceso entre os dedos – próximo a seu pênis. O filme também revela uma grande violência psicológica, quando se percebe que a personagem de Brad Pitt é a mesma de Edward Norton, revelando um grande pesadelo fatalista: o protagonista é vítima de sua dupla personalidade, que desde o início o leva para a contravenção, o que infere inequivocamente um destino ruim.

No que tange às mulheres, considera-se que, mesmo que haja muitas mulheres protagonistas nas produções *noir*, a maior parte constitui par com um homem (SILVER; URSINI, 2004). A *femme fatale* só existe a partir do momento que há um homem para destruir, dependendo então da igual proeminência da figura masculina, garantem os autores, para os quais essas mulheres são responsáveis por castigarem os homens que por elas se interessam, mas ao mesmo tempo são vítimas de uma sociedade que lhes outorga tal poder sem lhes eximir da punição por serem sexualmente poderosas. Em *Crepúsculo dos deuses*, Norma Desmond tenta escravizar sexualmente Joe Gills, interessado em sua proteção e dinheiro. Entretanto, Norma acaba perdendo o amante, da mesma forma que não realiza o sonho de retornar ao estrelato, mesmo que pense tê-lo alcançado, já que era movida por suas ilusões de loucura.

A herança do expressionismo outorga ao *noir* a loucura como um elemento fortemente utilizado para justificar o crime. Entretanto, o *noir* também apresenta com frequência tipos que não poderiam ser definidos como loucos, e que muitas vezes não passam de indivíduos apresentados de forma complexa, com todas suas ambições e fraquezas (conforme defende Mattos, 2001), o que diversas vezes justifica uma série de ações equivocadas de sua parte, repercutindo na violência e no crime. Essa base plena de problemas existenciais é o que configura um cenário perfeito para a instalação da desilusão e do desespero, que projeta a maioria das personagens para o fracasso.

*A morte passou por perto (Killer's kiss – Stanley Kubrick, 1955)* é um filme *noir* com excelente uso de luz e sombra. Na história, algumas cenas mostram a polícia procurando pelo boxeador Davey Gordon (Jamie Smith), pois é suspeito de assassinato. Ele escapa e persegue Vincent Rapallo (Frank Silvera), acusando-o de

matar Albert (Jerry Jarrett) e sequestrar Gloria Price (Irene Kane). Em seguida, o boxeador foge de Rapallo e de seus capangas e se refugia em uma sala com manequins. Rapallo e ele brigam entre as faces de manequins (quase todos femininos). Davey foge dele e se esconde em um canto da sala sob algumas mãos femininas de manequins que estão dependuradas. As sombras dessas mãos quase tocam a sombra de sua cabeça. Essa redundância e recursos lembram que Rapallo o persegue por causa de uma mulher, como se a mulher (mãos femininas) o perseguisse (as sombras das mãos e as próprias mãos dos manequins quase o tocam). Esse jogo de sentidos aponta para a evidência de que toda a luta ocorre por causa de uma mulher (Gloria). Rapallo luta com um machado enquanto o boxeador joga manequins e pedaços de manequins contra ele para se defender. Ao final, o protagonista (Davey) perde a mulher, que foge pouco antes dele ser inocentado e libertado. Ela causou toda a sua desgraça, mas ao final, contrariando a maioria das histórias *noir*, o procura quando ele está largando tudo e indo para a fazenda do tio, em Seattle, e ficam juntos. Ressalta-se, entretanto, que ele sofre por seu envolvimento com essa mulher.

Da mesma forma, o protagonista de *Anjo ou demônio*, Eric Stanton (Dana Andrews), interesseiro e desonesto, ao final é livre da acusação de ter assassinado Stella (Linda Darnell), sendo libertado e seguindo casado com June Mills (Alice Faye). Entretanto, isso representa sua redenção após ter sofrido por seus erros, inclusive ter se envolvido com Stella.

*O grande golpe* (*The killing*, 1956), também de Stanley Kubrick, cujo papel principal é o de Johnny Clay (Sterlin Hayden), é um filme minimalista e cuidadoso, considerado para muitos críticos o marco inicial da carreira de Kubrick como diretor acima de todos os padrões.<sup>16</sup> Há narrador em *off*, em 3ª pessoa, e são apresentados os pontos de vista de várias personagens. Visualizam-se *flashbacks* frequentes, o que tornou o filme um marco inovativo que influenciou os padrões de narração e estrutura fílmica.<sup>17</sup> Em meio a todas as traições, intrigas, golpes e corrupção, apresenta-se Sherry Peatty (Marie Windsor), a *femme fatale*, que trai seu marido George Peatty (Elisha Cook Jr.) com Val Cannon (Vince Edwards), responsável pela morte de quase todo o grupo de criminosos quando tentou roubá-los. Ao final,

---

<sup>16</sup> De acordo com créditos do próprio filme.

<sup>17</sup> Idem a nota anterior.

George escapa ferido e mata a mulher, punindo-a por se rebelar contra o matrimônio e ameaçar o patriarcado masculino.

O filme *noir* traz a mulher como elemento fundamental. Ainda que não lhe seja oferecido o mesmo espaço que é dado ao protagonista, as ações da primeira alteram e direcionam a trama.

O detetive particular constitui outro tema inserido fortemente nas produções *noir*. A versão de *Relíquia macabra* lançada em 1941 – corresponde à terceira adaptação do livro *O falcão maltês* de Dashiell Hammett pela Warner Bros, que já havia sido adaptado anteriormente sob o título *The Maltese falcon*, em 1931, por Roy Del Ruth, e como *Satan met a lady* em 1936, por William Dieterle – traz o desempenho de Humphrey Bogart (que interpreta Spade) como o padrão para todos os detetives particulares dos filmes *noir* subsequentes (SILVER; URSINI, 2004). “Qualquer que seja o seu nome [...] o protótipo para o personagem do *noir* saiu da escola <hard-boiled> das histórias de crimes, da ficção barata que enche as páginas das revistas *Dime Detective* e *Black Mask* a partir dos anos 1920.” (SILVER; URSINI, 2004, p. 147 – destaques dos autores).

Deve descer por estas ruas más um homem que não é mau ele próprio, nem maculado nem medroso. O detective deste tipo de história deve ser esse tipo de homem. Ele é o herói; ele é tudo. Deve ser um homem completo e um homem comum e ainda assim, um homem invulgar. Ele deve ser, para usar uma frase feita, um homem de honra – por instinto, por inevitabilidade, sem pensar nisso, e certamente sem o dizer. Deve ser o melhor homem do mundo e um homem suficientemente bom para qualquer mundo. (CHANDLER apud SILVER; URSINI, 2004, p. 147).

Silver e Ursini destacam que o *noir* pode dar a impressão de que muitos dos seus heróis são detetives particulares, no entanto, exceto ao considerar os filmes adaptados de romances de Chandler e Hammett, existiriam poucos. O famoso detetive de Chandler, Philip Marlowe, é interpretado por Bogart em *À beira do abismo* (*The big sleep* – Howard Hanks, 1946), por Robert Montgomery em *A dama do lago* e por Dick Powell em *Até a vista, querida*, entre outros. Os autores relatam que a maior parte dos detetives dos filmes *noir* são funcionários públicos ao serviço da polícia local ou ao serviço de uma agência federal, mas essa observação é feita apenas por eles, já que os demais autores utilizados afirmam a forte participação do detetive particular no cinema *noir*, o que pode ser observado em muitos filmes.

À *beira do abismo* apresenta ambientes claustrofóbicos, como um viveiro de plantas, que faz com que a personagem de Bogart não pare de suar. O calor e a atmosfera pesada faz com que se enxugue, passe o lenço no rosto, fume e beba. Sombras, música de suspense, sirenes da polícia, tiros, mentiras, pouca luz e esconderijos são outros elementos que conferem à narrativa um bom cenário *noir* e um contexto apropriado para a trama complexa e repleta de intrigas.

Em *Até a vista, querida* o detetive particular é contratado por Moose Malloy (Mike Mazurki), recém-saído da prisão, para encontrar sua namorada, Velma Valento (Claire Trevor), que não tem sido vista nos últimos seis anos. A princípio o que parecia uma investigação promissora, revela-se um caso difícil, envolvendo crimes como assassinato e roubo. O cenário apresenta diversas cenas noturnas, com ambiente iluminado somente por abajures ou luz da lua e muitas sombras. Há narração em 1ª pessoa do detetive protagonista. Ele apoia cenas que evocam outros elementos *noir*, como o momento em que está dopado e é perseguido por fantasmas, situação em que vê uma fumaça que não desaparece.

Quanto ao tema perversidade e corrupção, Silver e Ursini (2004, p. 169) afirmam que o *noir* sempre teve uma consciência: “[...] Os cineastas dos filmes negros, viam a sociedade de uma perspectiva inferior, do ponto de vista do perdedor, do criminoso, a pessoa sem sorte ou o homem banal trabalhador, por isso era natural que o *noir* envolvesse uma quantidade significativa de crítica social.” Silver e Ursini (2004, p. 159 – destaques dos autores e parênteses meus) citam a decepção e a incerteza, frequentes na maior parte dos filmes *noir*, como as bases da tensão melodramática de *A morte num beijo*:

A história tem toda a firmeza de uma das expressões mecânicas de Nick (Nick Dennis): <<Va-va-voom. Bum!>> Para aqueles que procuram algo no submundo do *noir* a instabilidade é o factor dominante e a desunião é a regra, que os sensacionais elementos de *O Beijo Fatal* seguem: a descida da grua e o assobio do macaco hidráulico enquanto Nick grita ao ser esmagado pelo peso do carro; o pilar de fogo que consome Lily carver; o grito do empregado da morgue enquanto Hammer (Halph Meeker) o tortura para obter informações. Estes eventos aleatórios não seguem nenhum princípio organizativo. Eles transcendem o contexto para transmitir um choque puramente sensorial.

*A embriaguez do sucesso* (*Sweet smell of success* - Alexander Mackendrick, 1957) narra a história de um assessor de imprensa determinado e sem escrúpulos (Sidney Falco – interpretado por Tony Curtis), persuadido pelo também imprevisível

jornalista J.J. Hunsecker (Burt Lancaster) para evitar que sua irmã Susan Hunsecker (Susan Harrison) se case com o músico de jazz Steve Dallas (Martin Milner). A performance respeitável de Curtis e Lancaster evidencia – somada a diversos elementos *noir* importantes da narrativa, como as cenas noturnas, repletas de intrigas, mentiras e simulações – de forma incontestável a corrupção de uma metrópole (no caso, Nova Iorque).

O triunfo do cinema *noir* é o triunfo da perversão (NAZÁRIO, 1986, p. 58 – destaques do autor):

Em *Gilda*, uma deusa vestida de negro arranca lentamente suas luvas cantando *Put the blame on mame*, envolvida numa intriga com alusões edípicas e amores camuflados. Não é impunemente: como consequência lógica, de toda esta perversão fílmica, desencadeia-se a perversão reativa dos espectadores e uma expedição parte para escalar os Andes e enterrar uma cópia de *Gilda* a fim de garantir a sua conservação para a posteridade, ao mesmo tempo que no centro de provas Bikini cientistas explodem uma bomba atômica com a efígie da estrela.

*Gilda* sobreviveu ao tempo e às críticas na Europa, eternizando-se como obra-prima do cinema *noir* e marco do erotismo no cinema (NAZÁRIO, 1986). Assim como Rita Hayworth (intérprete da personagem Gilda), Humphrey Bogart recebe uma marca: o ator mais assassinado da história do cinema, defende Nazário. “Nos meus primeiros 34 filmes fui abatido doze vezes, eletrocutado ou enforcado oito vezes... Os meus problemas consistiam em encontrar uma nova maneira de dizer “aaaaargh” e de cuspir sangue.” (BOGART apud NAZÁRIO, 1986, p. 59-60). O *noir* projetou muito bem esses dois atores e auxiliou Bogart a formar um novo tipo de personagem, perfeita para o gênero:

Todo papel era simplesmente mais um emprego, toda morte grunhida era apenas outra morte grunhida, até que, em *High Sierra*, ele viu sua primeira oportunidade de representar um condenado fugitivo que poderia vir a ser tornar um herói romântico. Ida Lupino o amava e, quando inevitavelmente ele morre o final, o público não saboreou sua morte, como tradicionalmente se deliciava com os tiros que abatiam os gângsteres; ficou triste. (FRIEDRICH, 1988, p. 94)

Segundo Friedrich, quando o ator foi para Nova York em busca de publicidade para o filme, ficou muito surpreso por se ver atacado por multidões de fãs.



### 2.1.1 O espelhismo e o olhar voyerista do universo *noir*

Ortegosa (2010) destaca o espelhismo e a fotografia como essenciais para a compreensão do gênero. “O espelhismo (representação de espelhos ou superfícies espelhadas) é recorrente nos filmes *noir*. Além de remeter a um universo de aparências, onde as certezas desapareceram, estabelece diversos sentidos.” (ORTEGOSA, 2010, p. 22 – parênteses meus).

O homem *noir* vive sem referenciais, dividido, em busca da identidade. Na tentativa de recompor sua imagem encontra estilhaços do espelho. A totalidade não se constrói. As imagens lhe escapam. Vive-se num universo fragmentado, que assinala a crise da representação. Não se pode mais confiar nos olhos. Abre-se um abismo entre a visão das coisas e sua aparência. O espelho ocupa o lugar dessa ausência. Metaforiza a janela que lhe devolve uma imagem anterior. (ORTEGOSA, 2010, p. 22 – destaque da autora).

Conforme Aumont et al (1995, p. 92 – destaque dos autores), “Nem tudo no cinema narrativo é forçosamente narrativo-representativo. O cinema narrativo dispõe, de fato, de todo um material visual que não é representativo: os escurecimentos e aberturas, a panorâmica corrida, os jogos ‘estéticos’ de cor e de composição.”, o que o *noir* favorece muito apropriadamente. Podem-se encontrar os chamados filmes de cintilação (ou *flicker film*, que, conforme os autores, joga com a extrema brevidade de aparecimento das imagens fora do preto e com a oposição “imagem muito branca – imagem muito escura”) nos filmes *noir* em pleno período clássico.

Ortegosa destaca que:

Nesses jogos de reflexos temos uma alusão ao próprio meio cinematográfico, que manipula as aparências na construção das imagens fílmicas. O espelho é um objeto de fascínio porque permite pensar na questão das representações que se autorrepresentam. O espelho cria divisões, duplicidades. Fragmenta e une espaços. [...] Cria um tempo de reflexão. (ORTEGOSA, 2010, p. 22).

A autora faz referência à organização de pontos de vista de três olhares singulares, ao mencionar a desconstrução da linguagem de um filme *noir*. Afirma que esses pontos de vista produzem diferentes buscas de sentidos.

Temos a personagem detetive que vai rastreando o crime através de pistas; o espectador identificado que compartilha da lógica daquele que o investiga; e, finalmente, o crítico que busca (como um detetive) assim como o detetive indícios para desvendar as diversas significações da linguagem reflexiva, pensando esses fazeres discursivos e jogando com recursos da metalinguagem. (ORTEGOSA, 2010, p. 27 – parênteses da autora).

Para a autora (2010, p. 43), “Metaforicamente, o *noir* realiza uma viagem para dentro do espelho, num mundo claustrofóbico, onde os reflexos se encontram encarcerados.” Conforme Ortegosa (2010, p. 47 – destaques e parênteses da autora), “A estética *noir* através da representação excessiva de espelhos e vidraças na *mise-en-scène*<sup>18</sup> [...] cria dispositivos que geram ora 'ilusão especular' (expressão criada por Arlindo Machado), ora reflexividade quando surgem como elemento poético gerador de metalinguagem.”

A reiteração do espelho - como processo discursivo, nos filmes *noir* - está relacionada com elementos geradores de cópias, que implicam em alteridade: imagens que se duplicam, sombras, reflexos, réplicas. Essas imagens estão pautadas pela mesma chave, ou seja, a questão da ilusão, do engano, do falso ou da perda da identidade, que se organizam através de um processo especular. As duplicações também metaforizam a perda da unidade no atormentado homem do *noir*. (ORTEGOSA, 2010, p. 47 – destaques da autora).

Metz (apud ORTEGOSA, 2010) defende que todo espelho pode funcionar como uma câmera, no sentido de fazer projeção, porque lança a imagem pela segunda vez, em função de que tem o poder de se duplicar. O autor também indica que “[...] por ser o cinema rico em afinidades especulares, que talvez seja a razão das imagens dos filmes estarem tão povoadas por espelhos e esses canalizarem muitas vezes os percursos da enunciação.” (METZ apud ORTEGOSA, 2010, p. 48).

---

<sup>18</sup> Neste trabalho, pensa-se a *mise-en-scène* a partir das definições presentes na obra de David Bordwell, *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. A posição mencionada pelo autor a respeito das definições mais recentes inclui nessa noção a ideia de processo e produto. Assim, a *mise-em-scène* compreenderia “[...] todos os aspectos da filmagem sob a direção do cineasta: a interpretação, o enquadramento, a iluminação, o posicionamento da câmera.” (BORDWELL, 2008, p. 33). Dessa forma, o autor defende que mesmo os diretores que não escrevem os roteiros dos filmes e talvez não opinem sobre a montagem, ainda assim podem dar forma ao filme na fase da *mise-em-scène*. Afirma que o termo também faz alusão ao resultado na tela, ou seja, o modo como os atores entram na composição do quadro e como a ação se desenvolve no fluxo temporal. “Para mim, o essencial sentido técnico do termo denota cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dentro do quadro.” (BORDWELL, 2008, p. 36).

Como uma moldura, o espelho nos faz entrar numa outra dimensão, um outro espaço dentro do espaço fílmico, já constituindo nisso um duplo, uma imagem dentro de uma imagem, uma ilusão destacada de outra ilusão, uma representação na representação. Tudo de maneira especular, desnudando-se numa gama de duplicidades, onde abrimos portas e mais portas, infinitamente numa perspectiva de abismo. (ORTEGOSA, 2010, p. 48).

Essa construção em abismo que o espelho mostra está, assegura Ortegosa, relacionada à obsessão em seguir rastros próprios da narrativa do cinema *noir*. O espelho obriga a imagem a se voltar a si própria, impedindo-a de ir além e repercutindo a condição claustrofóbica do *noir*, ao contrário do que faria uma imagem refletida em uma fonte, por exemplo, que traz outra conotação<sup>19</sup>.

Algumas culturas primitivas consideravam o espelho quebrado como significado de morte. Nesse sentido, pode-se fazer remissão à quebra do espelho como um desfecho, que poderia trazer um final trágico, provavelmente proveniente da personagem que, sufocada por elementos do enredo *noir*, não os suporta. Assim, o espelho é quebrado numa tentativa de se fazer libertar, porque o mundo delimitado por ele já não suporta mais tanto enclausuramento. Tal interpretação encontra frequente exemplificação no cinema *noir* quando, por exemplo, uma personagem estoura um espelho ao lançar contra ele algum objeto ou mesmo quando atira com um revólver em seu próprio reflexo.

O espelho que se parte e se estilhaça é a metáfora desse ritmo cadenciado dos disparos que “fraturam” o tempo quebrando por instantes a *impressão de realidade* e com isso provocando a reflexão, pois desloca o fluxo contínuo do movimento. É como se o diretor utilizasse o próprio discurso cinematográfico para refletir sobre o cinema. (ORTEGOSA, 2010, p. 64 – destaque da autora)

A traição, a falsa identidade, compõem uma das características centrais no *noir*, conforme Ortegosa, para quem:

O *noir* é o próprio mundo sem centro, onde as ilusões do homem foram perdidas, e será justamente nesse universo que a ficção irá se voltar para a ilusão, para a sedução ameaçadora, para a simulação e para a artificialidade lançada por todos esses jogos de espelhos. A fragilidade de todos esses reflexos, dos espelhos, dos duplos e até das sombras, nos dá a sensação do caráter efêmero das coisas: da relatividade em fixar um sentido único. (2010, p. 57).

---

<sup>19</sup> Ao contrário do espelho, que prende, a fonte revela um caminho livre, defende Ortegosa. Assim, o elemento água tem o poder de fazer escapar aquilo que o espelho do *noir* faz prender. Ver nota de rodapé nº 13.

Ainda sobre as instabilidades do universo *noir*, devido à fragmentação das personagens, que buscam uma reorientação:

Esse cinema é pautado pelo artificial, pois necessita de todo um aparato para traduzir a fragmentação desse homem, que tenta juntar os estilhaços do espelho, reconstruindo ou resgatando sua história, num mundo oco, sem consistência, sem memória, onde as verdades desabaram. A narrativa *noir* está permeada pela traição, pela mentira, pela sedução, pela dissimulação e pelos disfarces. (ORTEGOSA, 2010, p. 58 – destaque da autora).

O *noir* também valoriza os jogos de olhares trocados pelas personagens, os olhares fugidios lançados na penumbra ou mesmo na noite escura. A sugestão entre o mostrar e o esconder, espiar ou mesmo flagrar.

O *noir* está pautado numa dramaturgia dos olhares. Frestas, janelas, persianas. Vê pelo viés. Espia-se para descobrir algo, uma pista, aquilo que está oculto. O olhar é investigativo. Espia-se buscando incessantemente o enquadramento. Esses olhares (potentes) são espelhos de um processo abismal. (ORTEGOSA, 2010, p. 89 – destaque e parênteses da autora).

A dramaturgia dos olhares é valorizada pelo *noir* na mesma medida em que também delega importância ao ato específico de espiar, conforme Ortegosa, para quem “Espiar está associado a um poder impositivo sobre o outro, ao contrário de um olhar apenas contemplativo.” (ORTEGOSA, 2010, p. 95). É nesse sentido que se faz referência ao poder de avaliação proveniente desse tipo específico de olhar. Acredita-se estar associado ao que Ortegosa nomeia como olhar investigativo. Para a autora, há um desejo de ver, de desvendar; e o espectador também está representado por essa função, já que espia a tela, complementando a natureza voyeurista do cinema, que se sugere ganhar intensidade com a perspectiva do *noir*. Conforme Aumont e Marie, o voyeurismo, caracterizado como uma pulsão que toma o outro como objeto, tem sempre uma base erótica, o que quase sempre é bastante perceptível no *noir*.

No filme *A morte passou por perto*, Davey e Gloria se espiam através das janelas de seus apartamentos, que são de frente um ao outro. Várias cenas são reveladas através dos vidros transparentes das janelas ou mesmo do reflexo de espelhos desses apartamentos, sempre oferecendo a ideia de que o que está sendo visto talvez não devesse ser percebido. No apartamento de Gloria, a janela de vidro sempre oferece a personagem por trás (para Davey, que a vê de seu apartamento), que ainda aparece refletida no espelho da cômoda. Davey também aparece refletido

no espelho de sua cômoda, às vezes, e o mesmo ângulo permite ver a atriz em seu apartamento (através da janela de vidro) e refletida em seu espelho.

O universo *noir* é tão bem composto nesse filme, principalmente em uma das cenas de reflexos de espelho, que ocorre enquanto Gloria troca de roupas e a fumaça de seu cigarro sobe em frente ao reflexo. Nesse momento, as luzes laterais do espelho reforçam o contraste provocado pela meia luz, já que é noite. Uma abundância de elementos próprios do *noir* se soma nessa cena. Em diversas outras cenas, abajures sempre colaboram para oferecer contraste, porque em geral são as únicas luzes que aparecem nos apartamentos, escuros devido às cenas noturnas, sempre abundantes.

No filme *Torrente de paixão* (*Niagara* – Henry Hathaway, 1953), George Loomis (Joseph Cotten), sempre inseguro e desconfiado, espia sua mulher Rose Loomis (Marylin Monroe) por trás da persiana. Noutro momento, é o reflexo no espelho que mostra o Sr. Loomis (então dado como morto) espiando a Sr<sup>a</sup> Polly Cutler (Jean Peters) após tê-la surpreendido em sua antiga barraca quando o primeiro foi matar sua mulher, pois havia já desmascarado a última e matado seu amante. O ato de espiar se reúne a outros elementos próprios do universo *noir* e colabora fortemente com o clima de expectativa, tensão e suspense propostos pelo gênero.

Aumont e Marie (2004) também fazem referência ao “olhar para a câmera”, que pode ser encontrado em duas situações diegéticas opostas: o encontro amoroso e o encontro com a morte. No caso do encontro amoroso, os autores apontam a cena do filme *Laura* em que o “herói” se encontra face a face com a heroína. É o momento em que Laura aparece, toda vestida de branco, quando a julgavam morta. Nesse momento, ela surpreende o inspetor MacPherson (Dana Andrews) em sua casa. O vestido branco, que a confunde com uma assombração, também pode associar a cena ao encontro com a morte. Em primeiro plano, aparece o olhar espantado de Laura dirigido para a câmera. Noutros dois planos esse olhar se dirige para o fora de campo e, só depois, retoma uma direção normal. Os autores chamam a atenção para os planos que se alternam com estes, em que McPherson olha para o fora de campo e assim as duas direções de olhar não se ligam de nenhum modo, o que “[...] reforça a ideia de um encontro entre a heroína e o espectador que ainda não a viu em todo o filme. Há algo de oferta nesse grande plano que vem preencher, com uma agradável surpresa, uma ausência da imagem.” (AUMONT; MARIE, 2004,

p. 155). Entretanto, destacam que a realização insiste em duas coisas: Laura é quem volta como um fantasma; e, por outro lado, os planos precedentes servem para acentuar o fato de o detetive estar caindo de sono enquanto bebe uísque. Laura ainda vai ser objeto do olhar frio do inspetor, que se alterna entre o desejo e a Lei, garantem Aumont e Marie, para os quais é nessa vacilação, nessa inversão, que se pode apreender o “olhar para a câmera”, sendo o espectador um papel interpretado pelo sujeito.

Mattos (2001) alerta para a ideia de que a desconfiança dos homens em relação às mulheres, que foram encorajadas a trabalhar nas fábricas, correspondendo ao seu dever patriótico, além de cuidar da casa e da família, gerando o receio dos homens quanto à competitividade, seria responsável pela misoginia, verificada no tratamento das personagens femininas. Para o autor, a reorganização da economia teria repercutido em sentimentos de perda e alienação, ao passo que a publicização, por meio dos jornais cinematográficos, das crueldades cometidas durante o conflito poderia ter despertado a curiosidade e até a predisposição à violência.

Borde e Chaumeton, conforme Mattos (2001) indicam a possibilidade de que a vulgarização da psicanálise no pós-guerra pode ter preparado o público para o insólito e a ambivalência dos filmes *noir*. A explicação psicanalítica teria auxiliado a flexibilizar os limites do que se podia mostrar naquele período, destaca o último.

A importância da Segunda Guerra para a definição do *noir*, com o consequente esbecimento de seus principais elementos, também é considerada por Mascarello (2006), para quem a figura *noir* mítica da mulher fatal, por exemplo, só pode ser explicada nesse contexto. “[...] a *femme fatale* metaforiza, do ponto de vista masculino, a independentização alcançada pela mulher no momento histórico do pós-guerra.” (MASCARELLO, 2006, 182 – destaque do autor). Nesse período, o autor destaca que as mulheres foram treinadas para substituir os homens no trabalho, já que eles estavam no front. Assim, defende que ao operar a transformação dessa mulher em sedutora malévola, o *noir* busca reforçar a masculinidade ameaçada, restabelencendo de forma simbólica o equilíbrio perdido. Entretanto, consideremos que no *noir* não temos mais a figura mítica do herói, mas sim a ideia de uma personagem masculina ambígua, falível e que por si só se torna vulnerável, não podendo ter sua falta de sorte atribuída somente à *femme fatale*.

O cinema *noir*, acentuadamente negro, tanto no que se refere aos ambientes que privilegiam a escassez de luz quanto ao peso de sua atmosfera sufocante, trabalha com uma série de elementos que norteiam o presente estudo e auxiliam na definição das tipologias escolhidas para direcionar a análise. Para o estabelecimento da **morte, violência e crime**, é inevitável que se pense na instabilidade das personagens, que em geral oscilam entre o bem e o mal, bem como na corrupção inerente a boa parte delas. Também é nesse sentido que a transgressão moral, o peso do passado e o pesadelo fatalista repercutem no destino de muitas personagens, vítimas da confusão, traição e demais armadilhas impostas pela trama. A iluminação claro-escuro auxilia na construção do cenário urbano repleto de sombras e que privilegia o suspense típico desses filmes. Esse mesmo cenário traz os reflexos de espelhos como um recurso para aumentar a complexidade das personagens, garantindo a subjetividade e mistério das histórias.

Nesse contexto, surge a *femme fatale*, uma mulher interesseira e perigosa, em grande parte responsável pela ruína do homem que se deixa envolver por seu poder de sedução. Essa perspectiva da busca pelo prazer é que determina o **hedonismo e a femme fatale** como tipologia relevante para a condução da análise. A mulher fatal geralmente define as ações de boa parte das personagens, responsabilizando-se em muito pelos mistérios a serem investigados pelo detetive, geralmente vítima de suas investidas. A perversão assume no *noir* uma dimensão ousada e projeta a erotização no cinema para além do que se encontrava na época.

## 2.2 NOIR: UM GÊNERO CINEMATOGRAFICO?

Destaca-se que a proposta deste trabalho não é a de provocar um debate a respeito de gêneros cinematográficos, delimitando-se o interesse da pesquisa especificamente ao gênero *noir*. Entretanto, a orientação do estudo, devido aos objetivos traçados, também repercute algumas considerações a esse respeito, como se poderá verificar ao longo da análise e nas considerações finais. Busca-se, no entanto, limitá-las ao âmbito do *noir* clássico e as suas possibilidades de continuação. Para o momento, reportam-se as ideias de Heredero e Santamarina para justificar a opção do trabalho em se referir ao *noir* enquanto gênero e não como movimento, estilo, etc. Conforme os autores:

[...] um gênero é um determinado marco operativo, um estereótipo cultural socialmente reconhecido como tal, industrialmente configurado e capaz, ao mesmo tempo, de produzir formas autônomas cujos códigos sustentam, indistintamente, o *feedback* do reconhecimento social, a evolução de suas diferentes e mutáveis configurações históricas e a articulação de sua textualidade visual, dramática e narrativa. (HEREDERO; SANTAMARINA, 1996, p. 18 – tradução minha).

Assim, defendem que um grupo de filmes pode compor um gênero, não apenas quando essas obras compartilham vários elementos em comum, identificáveis como tais pelo segmento de audiência a que se voltam, mas também é preciso que a expressão narrativa de tais filmes possa se fixar na consciência coletiva até fazer com que o modelo funcione como “[...] metáfora da sociedade em que se inscreve e que toma como referente.” (HURTADO apud HEREDERO; SANTAMARINA, 1996, p. 18).

O cinema *noir*, assim como o cinema de gângsteres, é um modelo submetido ao âmbito eclético do thriller, porém são ambos dotados de configuração e codificação próprias, garantem Heredero e Santamarina, para quem o cinema *noir* aparece, inclusive, a partir das bases do cinema de gângsteres, caracterizando-se, entretanto, como uma formulação mais complexa e rica. Gubern (apud HEREDERO; SANTAMARINA, 1996) propõe três conjuntos de normas para definir a noção de gênero: os cânones iconográficos, os cânones diagético-rituais e os cânones mítico-estruturais, confrontando-os com a incidência de outros três fatores específicos do modelo. A saber: a relação dialética do cinema *noir* com o presente histórico da sociedade em que nasce, a raiz expressionista que alimenta as tonalidades atmosféricas de sua estética e a questão essencial da ambiguidade na produção de sentido dentro dos filmes.

O primeiro desses elementos introduz um aspecto muito relevante para o desenvolvimento e compreensão do modelo. O cinema *noir* pode ser lido como uma crônica histórica do presente (considerando aqui o período histórico em que se manifestou), com capacidade de sugerir um modo de representação codificado para falar da contemporaneidade social a partir de diferentes perspectivas e em suas distintas expressões. (HEREDERO; SANTAMARINA, 1996).



No aspecto mais imediato e direto, da extensão do crime, da venalidade e da corrupção na sociedade de seu próprio tempo. Em um sentido mais amplo e profundo, da convulsiva transformação de valores que sacodem um país surpreendido, primeiro, em uma rápida e voraz evolução desde o modelo industrial, submergido depois em uma profunda crise econômica e enfrentando, finalmente, o esforço bélico que leva consigo sua implicação na guerra européia. (HEREDERO; SANTAMARINA, 1996, p. 25 – tradução minha).

Destacam-se ainda, conforme os autores, os novos referentes que alimentam o imaginário da formação industrial e urbana capitalista, que rompe com o caráter rural e agrário, característicos do western.

Para Heredero e Santamarina, a pluralidade das correntes e formatos dificulta a diversidade dos cânones diagético-rituais e ainda a configuração sobre códigos de verossimilhança homogêneos ao passo que a delimitação temporal prejudica a prolongação do fenômeno muito além das datas indicadas. Ressalta-se que “[...] esses fatores operam contra a configuração genérica e facilitam a consideração do modelo como um movimento que, incerto em uma geografia e um período concretos, incorpora em suas imagens o reflexo da realidade social.” (HEREDERO; SANTAMARINA, 1996, p. 25 – tradução minha). Entretanto, Heredero e Santamarina destacam que, ao mesmo tempo e de forma dialética, esse mesmo caráter referencial do cinema *noir* trabalha a favor das simbioses entre as imagens e as expectativas sociais da coletividade, o que facilita o funcionamento daquelas como apoio de algumas formas de resposta e de um diálogo industrial-cultural que reúnem, e codificam, os elementos da relação entre o espectador e a tela. Portanto, garantem que essa faceta alimenta a dimensão mítico-estrutural, conduz os filmes a serem considerados como um gênero e tende a subtraí-los do universo do movimento.

É importante perceber que o cinema *noir* tem implicações decorrentes de uma série de influências, mas se delimita enquanto gênero particular a partir do momento em que características específicas o isolam em um período próprio, que permite uma maturidade significativa para esse gênero. A exemplo dessa observação, merece destaque a ambiguidade que, conforme Heredero e Santamarina, começa a penetrar a partir de 1941 por todos os meios, pondo em questão as relações, até então estáveis e nítidas, entre quem estava dentro e quem estava fora da lei.

O cinema *noir* “[...] toma como referente direto de suas ficções a própria realidade para oferecer, por via metafórica, uma radiografia em negativo desta”

(HEREDERO; SANTAMARINA, 1996, p. 204 - tradução minha). Não se trata agora de oferecer um espelho aos mitos criados pela sociedade, como ocorria no cine de gângsteres. Trata-se agora de substituir, através da figura estilística da metáfora, um dos termos (no caso, a sociedade) por outro (a imagem desta sociedade exibida pelos filmes) e de devolver ao espectador o produto obtido chocando-o com a ambiguidade das ficções cheias de crime e violência. (HEREDERO; SANTAMARINA, 1996).

Os protagonistas do cinema *noir* são filhos do conflito bélico (os detetives) e maduros sob o pós-guerra (todos os demais). Expressa-se assim a distância entre a delinquência social e a criminalidade cinematográfica, ou seja, entre a realidade histórica e sua representação mítica em termos narrativos. (HEREDERO; SANTAMARINA, 1996).

E é precisamente essa representação, ou mais exatamente, os modos e a linguagem mediante os quais ela se expressa, que vão configurar a diferença determinante [...] que o cine negro mantém frente ao conjunto da produção clássica prometida pelos estúdios de Hollywood durante o período. (HEREDERO; SANTAMARINA, 1996, p. 205 – tradução minha).

Aparece a oposição ou questionamento dos valores dramáticos, morais, narrativos e estéticos do cinema dominante, o que rompe ainda com as estruturas mantidas pela série criminal durante a década anterior (BORDWELL apud HEREDERO; SANTAMARINA, 1996). Bordwell identifica quatro aspectos que representam rompimentos propostos pelo *noir*: a ruptura da causalidade psicológica; o desafio à proeminência masculina no romance heterossexual; o ataque à motivação do final feliz; e a crítica à técnica e ao estilo clássicos.

Arquétipos como o da *femme fatale*, dos detetives e mesmo das vítimas permitem ao cinema *noir* trabalhar com mais complexidade a estrutura de cada personagem, delineando e tornando reconhecível cada papel a ser desempenhado. A forma como tais personagens atuam, as relações estabelecidas entre eles e a inquestionável influência do sistema vigente também auxiliam na caracterização do *noir* como um gênero, com suas delimitações mais consistentes e seguras.

## 2.3 AS ORIGENS DO CINEMA *NOIR*

Os críticos concordam que as origens do cinema *noir* são antigas e variadas. Pelo lado literário, vêm de obras de ficção como Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain, David Goodis e Cornell Woolrich. Também houve influência das obras de escritores naturalistas como Émile Zola e Ernest Hemingway. Pelo lado artístico, o expressionismo alemão talvez tenha representado a influência mais importante em relação à estética do cinema *noir*. (SILVER; URSINI, 2004)

Em nível filosófico, os anos 30 e o princípio dos 40 perceberam tanto o existencialismo quanto a psicologia freudiana penetrar na literatura americana e nos principais jornais e revistas (SILVER; URSINI). “Dois dos temas mais importantes do movimento *noir* <<o passado sombrio>> e <<o pesadelo fatalista>> têm origem direta nessas duas fontes.” (SILVER; URSINI, p. 15 – destaques dos autores). Assim, é possível constatar que o *noir* se apóia tanto, senão mais, ressaltam os autores, nos elementos de estilo do que no conteúdo. Em termos narrativos, defendem que se envolve de forma mais significativa em torno de temas complexos e não apenas de ícones. Tal observação condiciona a produção *noir* a muito mais do que simplesmente filmes regados de sexo e violência.

### 2.3.1 Obras literárias sobre bandidos e crime influenciam o cinema *noir*

Quase contemporânea à narrativa *hard boiled*, surge ao final dos anos 20 a segunda tendência em importância da literatura de série negra: a chamada *crook story*, que corresponde às histórias de bandido ou crime. Essas histórias são organizadas a partir da biografia de um gângster, com ausência da estrutura do detetive (elemento característico do *noir*), uma narração linear e simples, e inspiradas nas notícias diárias. Devido à simplicidade narrativa e dramática, unida à atualidade das histórias apresentadas, essa literatura foi adaptada à tela primeiramente, o que ocorreu na origem do chamado cinema de gângsteres dos anos 30, por sua vez precursor do cinema *noir*. Assim, *Little Caesar* (1929) e *The iron man* (1930), de William R. Burnett, são levadas ao cinema logo após sua publicação: *Alma no lodo* (*Little Caesar* – Mervyn LeRoy, 1931) e *The iron man* (Harrey Bailey e John Foster, 1931). Da mesma forma, *Scarface* (1930), de Armitage

Trail, tem sua adaptação cinematográfica em menos de dois anos: *Scarface – a vergonha de uma nação* (*Scarface* – Howard Hawks e Richard Rosson, 1932).<sup>20</sup>

O universo urbano era também o cenário dos gângsteres do movimento dos anos 30, defendem Heredero e Santamarina, para justificar que daquele modelo o cinema *noir* se apropria: dos recursos elípticos para a representação da violência; da tendência à seqüência e à concisão narrativa; da vocação behaviorista; e do interesse em seguir a pista de um indivíduo que centraliza o desenvolvimento da trama criminal.

Maiores carga de profundidade dirigida contra a estabilidade do sentido terá, todavia, a entrada em cena do [...] cidadão médio, já que os interesses pelas tentações criminosas e transgressoras de personagens que não eram nem gângsteres, nem policiais, nem detetives, implicava um salto qualitativo na radiografia analítica da vida americana e supunha, simultaneamente, a conversão definitiva do cine negro na parábola de uma sociedade enferma ou quando menos, acometida por males e feridas purulentas que estavam escondidas no âmbito da intimidade e debaixo das aparências de respeitabilidade oficial mais honrável. (HEREDERO; SANTAMARINA, 1996, p. 203 – tradução minha).

Ellroy defende que o detetive durão é hoje tão parte do folclore americano quanto o pioneiro da fronteira ou o caubói e, como a maioria dos heróis, muitas vezes tem seus efeitos exagerados.

Na verdade, a aparentemente ilimitada capacidade de beber dessas personagens e a maneira espantosa como se recuperam de surras, cacetadas na cabeça e ferimentos de faca e bala são quase sobre-humanas. Não há dúvida de que nenhum mortal comum poderia igualá-las. Pode-se ter uma visão semelhante dos tiras e gângsteres durões que forneceram os outros elementos principais do gênero. (ELLROY, 1997, p. 9).

Os primeiros detetives durões nasceram numa época de desilusão dos Estados Unidos, após a Primeira Guerra Mundial. Nessa época, segundo Ellroy, muita gente sentia intensa frustração ao ver como o crime organizado, na figura dos badaladíssimos chefões, tomava o controle das grandes cidades, de seus políticos e autoridades civis, e enchia as ruas de bares clandestinos, antros de jogatina e vício, tudo de mistura com o submundo.

---

<sup>20</sup> De acordo com Heredero e Santamarina (1996).

O detetive particular que surgiu na ficção barata era uma figura quase romântica, empenhado numa cruzada contra esse câncer da sociedade, embora não tivesse nenhum dos sentimentos mais refinados pela linguagem, passasse logo à ação (em geral brutal) e se dedicasse à manutenção da justiça. Não importava o custo para seus braços e pernas – ou para os dos outros, aliás! (ELLROY, 1997, p. 9-10 – parênteses do autor).

Ellroy (1997) defende que a explicação hoje para o interesse por esse tipo de ficção tem origem semelhante: dá-se pela frustração ou desilusão que muitos, sobretudo os mais jovens, sentem com a sociedade e suas perspectivas de futuro.

Ainda que a escola de estilo chamada *noir* tenha oferecido o tira durão e o gângster malvado, a personagem mais lembrada é o viril, armado e cínico ao mesmo tempo que dedicado detetive ou investigador particular, define Ellroy, que o qualifica ainda como responsável pelo território das grandes cidades e que possui voraz apetite por bebidas e mulheres.

O investigador e a vítima são as figuras básicas do filme *noir*. Tais investigadores podem ser detetives particulares, policiais, jornalistas ou até cidadãos comuns. A vítima geralmente é alguém acusado de um crime que não cometeu, ou que cometeu algum crime por alguma falha circunstancial, ou ainda porque foi vitimado pelos encantos de uma mulher atraente (o que pode identificar a *femme fatale*), ou pretendia aplicar algum golpe financeiro. Entretanto, a ambiguidade do *noir* pode camuflar tais identificações ou provocar alterações. É assim que o investigador pode se tornar uma vítima ou a vítima aparecer subitamente como um criminoso. A temática *noir*, entretanto, apresenta como elemento mais comum um protagonista que se envolve em um crime pelas armadilhas de uma mulher envolvida pela corrupção. (MATTOS, 2001).

O homem que desempenhou importante papel na introdução do tira durão como figura central na ficção *noir* foi William J. Flynn, depois dele próprio ter sido chefe do Serviço Secreto dos Estados Unidos. Da mesma forma que Joseph T. Shaw ofereceu especial destaque aos detetives durões nas páginas de *Black Mask*, Flynn também encorajou autores de sua revista pulp<sup>21</sup> (que iniciou como Flynn's, em 1924, e se tornou *Detective Fiction Weekly*, em 1928) a escreverem sobre homens da lei que se equiparassem aos gângsteres e fossem tão valentões quanto os

---

<sup>21</sup> As revistas que publicavam histórias *noir* (que inspiraram esse tipo de cinema) eram impressas em papel de qualidade ruim, com uma capa de papel apresentando cores muito salientes. Hoje são encontrados poucos exemplares.

detetives particulares. Foram necessários muitos anos para que as histórias policiais com detetives e tiras valentões chegassem à Grã-Betanha para formar um público considerável.<sup>22</sup>

A princípio, as capas exageradas e violentas das revistas baratas que publicavam aquele tipo de ficção, com seus desenhos de pistoleiros de olhares ameaçadores e mulheres aterrorizadas, eram vistas como inadequadas para o perfil dos leitores ingleses: os poucos títulos que chegavam ao país quase sempre o faziam na forma de lastro em navios de carga, acabando por serem vendidos em sebos e livrarias de segunda. (ELLROY, 1997, p. 251)

Entretanto, quando grandes escritores como Daly, Hammet, Chandler e Gardner começaram a ser publicados em capa dura e tiveram seus trabalhos considerados com mais respeito, o que repercutiu em algumas edições inglesas, “[...] os fãs de histórias policiais mais astutos e menos sujeitos a se escandalizar perceberam que o gênero estava passando por mudanças radicais.” (ELLROY, 1997, p. 251). A partir dessas alterações, escritores britânicos começaram a imitar aquele estilo americano de histórias com personagens durões e atmosferas mais *noir*, conta Ellroy, que destaca Peter Cheyney, ex-compositor, jornalista e dono de uma agência de investigação, como aquele que recebe mais notoriedade.

O autor descreve o primeiro gângster e talvez o mais famoso na ficção *noir*, Cesare Bandello, conhecido como Rico: era um marginal baixinho e durão de Chicago, cuja influência profunda sobre a literatura e o cinema do gênero foi notória durante muitos anos após ter surgido pela primeira vez em 1929, no romance *Little Caesar*, de William R. Burnett. O livro, em si, defende Ellroy, também foi a primeira obra importante de ficção a abordar a força do submundo do crime, sendo descrito como um dos romances policiais mais famosos e realistas.

Com Rico, o bandido pé-rapado e que implacavelmente ganha o controle do submundo de Chicago eliminando todos os rivais, escritores de toda a parte ganharam o protótipo do gângster, e sua sombra é evidente na ficção *noir* que veio em seguida. Apesar de *Little Caesar* ter sido um best seller imediato, foi o filme realizado no ano seguinte, com Edward G. Robinson como Rico, que estabeleceu ao mesmo tempo o nome do ator e o status de lenda para o romance. A história, que proporcionou toda uma imagem convincente da vida dos gângsteres, significou outro marco no sentido de ser contada principalmente sob o ponto de vista do criminoso. Este foi um artifício que muitos outros escritores puderam copiar. (ELLROY, 1997, p. 309).

---

<sup>22</sup> De acordo com Ellroy (1997).

Outro nome notável da ficção *noir*, o americano Jim Thompson, responsável por roteiros (inclusive dois para Stanley Kubrick<sup>23</sup>), contos e romances, teve sua obra ignorada até que fosse publicada e recebesse elogios. Dentre os diversos autores do gênero, este se tornou objeto de teses acadêmicas e serviu como inspiração para líderes atuais da ficção *noir*, como Elmore Leonard, James Ellroy e Quentin Tarantino. Talvez o admirador mais famoso da obra de Thompson seja Stephen King, provavelmente o escritor cujas obras mais vendem em todo o mundo<sup>24</sup>.

O enorme sucesso de *Pulp fiction – tempos de violência*, de Tarantino, despertou novo interesse pela ficção *noir* com forte apelo à violência: “Pulp fiction é mais um exemplo de como a ficção policial não apenas continua florescendo, mas sem dúvida está destinada a sobreviver muito além do século em que foi concebida.” (ELLROY, 1997, p. 408). Tarantino, assim como os irmãos Coen, tem apresentado importante papel para a sequência de filmes que trabalham com elementos característicos do cinema *noir*.

### 2.3.2 O contributo da psicanálise para a complexidade das personagens

No que diz respeito à subversão clássica da definição psicológica das personagens e do fluxo lógico da ação, destacam-se agora, conforme Heredero e Santamarina (1996), a autoconsciência existencial dos protagonistas e a proliferação de assassinos atraentes, policiais que podem ser subornados ou vencidos, heróis desorientados, violência gratuita e ações confusas. Quanto à expressão da sexualidade feminina, o cinema *noir* não só “[...] quebra a firmeza característica do herói masculino clássico, como também pode ser lido, paradoxalmente, como um movimento que inseriu um caráter subversivo na caracterização cinematográfica tradicional dos papéis sexuais.” (HEREDERO; SANTAMARINA, 1996, p. 206 – tradução minha) A dificuldade em atribuir final feliz às histórias aparece, para os autores, como consequência da construção dramática que abalou a confiança na restauração dos valores morais dominantes. Por fim, explicam que a introdução de procedimentos narrativos de caráter subjetivo (como voz em *off* e *flashbacks*) e o

---

<sup>23</sup> *O grande golpe e Glória feita de sangue (Paths of glory, 1957).*

<sup>24</sup> De acordo com Ellroy (1997).

desenvolvimento de uma estilização plena de instabilidade visual e sustentada sob composições de leitura confusa (que vêm da iluminação e dos enquadramentos) tornam essas narrativas incompatíveis com o desenvolvimento tradicional ou previsível das histórias, desafiando inclusive a neutralidade e a “invisibilidade” do estilo clássico, conforme destaca Bordwell (apud HEREDERO E SANTAMARINA, 1996, p. 206).

No que diz respeito ao questionamento dos arquétipos, o cinema *noir* atribui aos novos maior complexidade psicológica: começa a delinear melhor as personagens secundárias e traz para a narrativa o detetive particular como o novo protagonista. Até então limitado à série B ou às séries, o detetive particular passa a conquistar um crescente protagonismo, o que provoca um deslocamento da figura do gângster, limitado a um papel marginal. Esse tipo de detetive corresponde geralmente a uma personagem individualista, devido à constituição própria de sua função e também ao fato de viver entre campos opostos, como o mundo do crime e da lei, a alta sociedade e os marginais, os negócios sujos e os grandes negócios. A aparição dessa personagem também tem ligação com a defesa da propriedade privada e em certo sentido aos valores tradicionais das classes altas.<sup>25</sup>

A psicanálise oferece ao cinema *noir* elementos diversos para a construção de uma psicologia *noir* (BORDE; CHAUMETON, 1958). A maldade das personagens aparece associada aos traços de personalidade geralmente construídos a partir de algum trauma, sofrimento ou qualquer outra experiência negativa anterior. Nesse sentido que criminosos neuróticos, bandidos ou mesmo detetives sádicos e até mulheres que agem sem preocupações com a lei são percebidos. São essas falhas ou distúrbios que muitas vezes explicam o crime, o interesse compulsivo pelo dinheiro e até pelo amor (que os autores atribuem a uma fixação libidinosa ou de um conflito infantil), cujas buscas provocam uma sucessão desmedida de intrigas e crimes. Borde e Chaumeton utilizam o termo “psicologia de abismo” ao se referirem à ambiguidade do *noir*, aos segredos, ao retorno à infância e às demais situações enigmáticas que preenchem esse universo.

Quanto às personagens femininas, permanecem os moldes físicos da mulher vampiresca dos anos 30, explicam Heredero e Santamarina, que a definem como “[...] a loira bonita que compartilha o êxito – nunca o fracasso – dos grandes

---

<sup>25</sup> De acordo com Heredero e Santamarina (1996).



gângsteres” (1996, p. 213-214 – tradução minha). Entretanto, surge com o cinema *noir* a *femme fatale*, mulher de caráter psicológico complexo e instável, que coloca em perigo aqueles que com ela se relacionam.

### 2.3.3 O expressionismo alemão e a distorção do espaço cênico

O expressionismo surgiu na pintura, com artistas como Kandinsky, Klee e Edvard Munch, tornando-se de imediato um movimento estético na Alemanha e interferindo na literatura, no teatro, nas artes gráficas e também no cinema. Desenvolvendo-se de 1919 até a ascensão do Nazismo em 1933, os filmes expressionistas<sup>26</sup> refletiam a Alemanha destruída após a Primeira Guerra Mundial. Com a ascensão do nazismo, muitos cineastas e técnicos do cinema alemão foram perseguidos e tantos deles foram para os Estados Unidos, disseminando seu modo de fazer cinema. Em consequência, o cinema *noir* sofreu influências do expressionista, principalmente no que diz respeito ao seu estilo visual, à fotografia preto e branco, aos ângulos de câmera e à profundidade de campo. A distorção do espaço cênico caracteriza os filmes expressionistas, cujos recursos são também utilizados nas produções *noir*.<sup>27</sup>

*O gabinete do Dr. Caligari* é um marco do expressionismo alemão no cinema e trabalha com técnicas que reafirmam a característica de um produto representativo da alma alemã daquele período, conforme destaca Kracauer (1988). Um filme feito cem por cento dentro de estúdios<sup>28</sup>, representa a estrutura da alma fechada, reprimida, limitada. A mobilização da luz, técnica também ressaltada pelo autor ao se referir à obra em questão, dá tamanha dimensão às sombras e aos medos e ações por ela evocados que gera uma linguagem muito particular, o que ajuda a reconhecer a grande contribuição do cinema alemão no que diz respeito a esse recurso, inclusive na influência exercida mais tarde para o *noir*.

Logo após *O gabinete do Dr. Caligari*, Robert Wiene produz outro filme expressionista (*Genuine*, 1920), que desta vez anuncia a *femme fatale*,

---

<sup>26</sup> Exemplos de filmes expressionistas: *O gabinete do Dr. Caligari* (*Das cabinet des Dr. Caligari* – Robert Wiene, 1920); *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* – Friedrich Wilhelm Murnau, 1922); *Os Nibelungos – a morte de Siegfried* (*Die Nibelungen: Siegfried* – Fritz Lang, 1924); *Metrópolis* (*Metropolis* – Fritz Lang, 1926); *M, o vampiro de Dusseldorf* (*M* – Fritz Lang, 1931).

<sup>27</sup> De acordo com Simões (2004).

<sup>28</sup> Kracauer comenta que *O gabinete do Dr. Caligari* dá início a uma série de filmes feitos cem por cento em estúdios.

característica do *noir*. A personagem Genuine (Fern Andra) convence um jovem barbeiro a cortar a garganta de um velho que a havia comprado e escravizado numa gaiola. Kracauer descreve esta cena para defender que, após essa iniciação, ela segue arruinando outros homens, caracterizando-se como uma grande vamp.

Kracauer (1988) garante que os filmes de uma nação refletem a mentalidade desta de uma maneira mais direta do que qualquer outro meio artístico, por duas razões. O autor busca amparo em Pudovkin e Balász para explicar a primeira razão: porque nunca são (os filmes) produtos de um indivíduo, dependendo dos esforços coletivos de todos os agentes, mesmo que se considere apenas a filmagem, que não isola o diretor, mas o associa ao trabalho dos técnicos, como cenógrafos, iluminadores, etc. Esse fator tende a suprimir as peculiaridades individuais em favor de traços comuns a muitas pessoas. Em segundo, Kracauer, afirma que os filmes são destinados e interessam às multidões anônimas, principalmente os filmes mais populares, que devem satisfazer aos interesses das massas e também por isso representam algumas características delas. Para o autor, mesmo que o sistema ofereça ao público o que o primeiro deseja, no máximo a longo prazo os desejos do público também determinam a natureza dos filmes, sob o prezo de não terem aceitação caso isso não ocorra.

Dessa forma, Kracauer defende que o que os filmes refletem<sup>29</sup> não são tanto credos explícitos, mas dispositivos psicológicos, que define como “[...] essas profundas camadas da mentalidade coletiva que se situam mais ou menos abaixo da dimensão da consciência.” (KRACAUER, 1988, p. 18).

No que diz respeito à crítica que reclama a incapacidade do cinema alemão de criar histórias com cenas da vida da sociedade, o autor defende que os filmes representativos alemães e sua tendência à introversão até 1924 ocorrem em função de que não tinham a intenção de registrar um fenômeno e que seu fracasso nesse sentido era consequência de seu objetivo intrínseco, com a tendência à introversão sendo atribuída a poderosos desejos coletivos. Em especial a classe média teria se fechado para um mundo moldado pela pressão Aliada, lutas internas e a inflação. “Eles agiam como se sob a influência de um terrível choque, que perturbava as relações normais entre sua existência exterior e interior. Na superfície, viviam como

---

<sup>29</sup> A palavra “refletem” é utilizada pelo autor, mas se esclarece neste trabalho que o mais adequado seria utilizar o termo “representam” a fim de não sugerir que determinada produção cinematográfica oferece um reflexo, ou seja, um retrato idêntico de tais camadas da mentalidade e sim uma determinada forma de apresentá-las.

antes; psicologicamente, se retiraram para dentro de si mesmos.” (KRACAUER, 1988, p. 74-75). Dessa forma, os filmes alemães de 1920 a 1924 funcionam, para o autor, como um monólogo interior, que revela o que ocorria em camadas quase inacessíveis da mente alemã.

Os filmes expressionistas alemães carregam a forte tendência de apresentarem implicitamente a história de seus autores, também vítimas do sistema, como a história dos filmes. Hans Janowitz, tcheco criado em Praga, e o austríaco Carl Mayer, coautor com o primeiro de *O gabinete do Dr. Caligari*, presenciaram ou sofreram violências características da sociedade local da época. A história do filme, por sua vez, é repleta de situações que fazem referência ao social, apresentando relações psicológicas inerentes às que permeavam aquela sociedade, com histórias de crimes, como a de um matador treinado para tal. Tais relações, entretanto, na maioria das vezes não aparecem de forma evidente, o que não invalida seu caráter representativo, podendo inclusive fortalecê-lo.<sup>30</sup>

Anos antes da Primeira Guerra Mundial, a pintura e a literatura expressionistas já haviam aprimorado, conforme Kracauer, para quem, nessas artes, o público foi conquistado por essa corrente após 1918. “Para um povo revolucionado, o expressionismo parecia combinar a negação das tradições burguesas com a confiança no poder do homem de moldar livremente a sociedade e a natureza.” (KRACAUER, 1988, p. 85). A ideia do autor é de que devido a tais virtudes, o expressionismo deve ter seduzido muitos alemães irritados com o colapso de seu mundo.

O fenômeno (expressionista) ocorre dentro de um contexto histórico singular do país que inclui: a disseminação das províncias, a ausência de um sistema social eficaz, a falta de um patrocínio monárquico e o autoritarismo da sociedade prussiana, que sustentavam os ideais da obediência, do dever e da ordem. Esses fatores teriam provocado em alguns artistas reações emocionais face ao mundo. As armas utilizadas em prol dessa oposição (às potências dominantes) compreendiam os elementos com os quais esses grupos se identificavam, como a natureza, o infinito, o além. Conforme Wioninger (apud NAZÁRIO, 1983), a arte criada tem como base a subjetividade, que ganha o aporte da intuição como elemento de criação.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> De acordo com informações de Kracauer (1988).

<sup>31</sup> De acordo com Nazário (1983).

Bordwell (2008) destaca que não só pessoas e objetos concretos são denotados pelo estilo, que também pode mostrar qualidades expressivas. O estilo musical, na maioria das vezes, é voltado também para a representação de estados emocionais, como a grandiosidade, vitalidade ou ameaça. As pinturas do expressionismo abstrato retratam frequentemente turbulência e angústia. É assim também que em muitos filmes podem ser transmitidas as qualidades expressivas através da iluminação, da cor, da interpretação, da trilha sonora e dos movimentos de câmera. (BORDWELL, 2008)

Nazário identifica características do cinema expressionista, algumas exclusivas do cinema mudo, que apresentava exigências específicas para que fossem representadas as emoções. Essas características foram adaptadas ao cinema *noir*, apesar de muitas vezes não aparecerem da forma como são aqui descritas. Ressalta-se, sofreram adaptações.

Dentre as características próprias da representação cinematográfica do expressionismo, Nazário<sup>32</sup> elege: a deformação, a paisagem, a animização, a efusão, o tirano, a sombra, a rua, a feira, o espelho, a escada, o livro, as olheiras, o arfar.

No que diz respeito à *deformação*, a decoração, a iluminação e o jogo dos atores são os meios mais eficazes, garante Nazário. É dessa forma que a linguagem, o tom e o jogo gestual são transformados conforme a vontade figurativa dos atores (KURTZ apud NAZÁRIO, 1983).

Através da concisão extrema e do anti-naturalismo, podem expressar, com o mínimo de movimento, o máximo de emoção, dando a impressão de autômatos imprevisíveis, que aparecem e desaparecem repentinamente, esboçando gestos que não se concluem ou apresentando-os sem transição. (NAZÁRIO, 1983, p. 16).

Quanto à *paisagem*, a natureza é suprimida e remodelada. Elementos como lua, raios de sol e nuvens são pintados no cenário e escolhidos de acordo com seu potencial de estranheza e angústia. A artificialidade é desejada e a ausência da paisagem natural transforma o amanhecer num acontecimento dramático. É assim que o sol emana para matar um vampiro ou realçar a felicidade efusiva.

---

<sup>32</sup> Esclarece-se que tais características são descritas a seguir a partir da obra de Nazário (1983). Quando forem trazidas contribuições de outros autores para este tópico, elas serão devidamente referenciadas.

O processo da *animização* responde à finalidade do expressionismo de traduzir simbolicamente através de linhas, formas e volumes, o pensamento das personagens, sua alma, intenções. Nazário (1983, p. 19) defende que, “[...] enquanto o objeto guarda seu valor, sua materialidade cresce com o peso de tudo o que ele adquire na continuidade dramática que o envolve”. É dessa forma que, pleno de símbolos, ele aparece mais carregado, denso, com contorno incomum, de modo que até a luz participa do sufocamento dos indivíduos, garante o autor.

Essa animização dos objetos, junto à radical negação da natureza, à estilização do vestuário e da maquiagem, termina por transformar os próprios personagens em objetos simbólicos do drama que, nesta altura, adquire um caráter eminentemente plástico. (NAZÁRIO, 1983, p. 19).

Nesse sentido que as construções são geralmente inspiradas no gótico, levando esse estilo já exagerado ao cúmulo. Daí que muitas vezes a arquitetura remete às formas de animais, trazendo à tona características desses seres.

Quanto à *efusão*, Nazário ressalta que não interessa ao expressionista o efeito momentâneo de uma situação e sim a sua significação eterna e universal. “Contra a descrição minuciosa, a experiência vivida intensamente. Contra a reprodução mecânica do que se vê, a criação do próprio testemunho.” (NAZÁRIO, 1983, p. 21). São artifícios para que se encontre a verdade interna das coisas, o que é irredutivelmente humano, “[...] mesmo que para isto seja preciso refundir toda a realidade e criar um mundo novo sobre as ruínas do antigo.” (NAZÁRIO, 1983, p. 21).

A dramaturgia do horror proposta pelo expressionismo traz para o cinema quase sempre a figura de um *tirano*, personagem sinistro e mágico que detém grande poder e é capaz de dominar os demais. Para tanto, Nazário reforça que o tirano quase nunca se expõe, dispondo de intermediários desprovidos de autonomia, como um sonâmbulo, uma múmia, uma boneca, uma mulher-robô ou uma gang organizada. Ao dispensar seus agentes, ele assume as características inumanas do intermediário, aparecendo como a morte, o demônio, o vampiro, um grande criminoso, um messias, além de outras formas.

Diversas representações do Mal aparecem nos filmes expressionistas, a exemplo do criminoso, do perverso, do maquiavélico, do demoníaco, do monstruoso

e do sobrenatural. Em diversos casos, apenas o amor tem a força necessária para combatê-los.

Nazário destaca que, diferente do cinema *noir*, o herói expressionista luta corpo a corpo com os elementos mais escuros e brutais da natureza; enfrenta sem armas perigos invisíveis, sendo improvável que dispare algum tiro contra o tirano ou o vampiro. “[...] nem revólveres nem facas, o herói e a heroína libertam-se com o próprio sangue, com a força de seus corpos, com o poder de seu amor.” (NAZÁRIO, 1983, p. 28).

A *sombra*, tão reutilizada pelo cinema *noir*, é originária e também fortemente característica do cinema expressionista. Ela representa a metáfora do inconsciente, do lado obscuro da mente, daquilo que é reprimido. É característica daquelas personagens exiladas pela lei, pela natureza e pelo Bem. Dos que vivem na clandestinidade, nas trevas, num sono intermitente. É das sombras que sai o tirano para espalhar o Mal. A dramaturgia se desenvolve pelos contrastes entre luz e sombra, que às vezes atingem o máximo possível. (NAZÁRIO, 1983).

Ortegosa (2010, p. 39) também recorre ao expressionismo, para lembrar que procedimentos como “[...] sombras, olhares, gestos reforçam a predominância de uma estética de *closes* e fragmentos de objetos.”. Defende que “O cinema *noir* se revela como um cinema de ‘frestas’. É pelo viés que se espia e se descobre o que está oculto.” (ORTEGOSA, 2010, p. 40 – destaque da autora). Por isso existem tantos enquadramentos fechados, que ocultam o universo do crime, explica a autora, para quem os planos fechados também marcam o corpo da *femme fatale* e manifestam esse cinema através dos jogos de olhares entre as personagens.

A partir de algumas orientações de Ortegosa, destaca-se que o universo do *noir* aparece envolto por elementos como sombras, fumaça, neblina, chuva, penumbra ou até escuridão. A autora reflete que não há muita transparência, que muitas vezes cede lugar à noite. Nesse cenário, destacam-se as características de dificultar a visão, enfatizar a suspense, omitir informações e sugerir ambiguidades.

O *noir* utiliza eficientemente o recurso da iluminação artificial: oscilando entre o claro e o escuro, o preto e o branco, obtendo o alto contraste e evitando os meios tons. Essa sugestão de ambiguidade, possibilitada pelo jogo de luz e sombras, permite-nos ver ou não ver. São nessas condições que o visível e o invisível formam uma das principais características do *noir*. (ORTEGOSA, 2010).

Já o elemento *rua* é utilizado de forma a exprimir uma angústia atemporal e metafísica:

Nela caminham seres arrasados moralmente, deprimidos por obscuras problemáticas. Sinistra, seus lampiões iluminam apenas o pequeno espaço estelar sobre o qual pendem perigosamente: o resto, são espaços cavernosos, becos sem saída, lugares pelos quais só é possível passar vergando o corpo. (NAZÁRIO, 1983, p. 25).

A *feira* é um elemento frequente nos filmes expressionistas, refletindo, conforme Kracauer (apud NAZÁRIO, 1983), a condição caótica da Alemanha do pós-guerra, a desordem, o desregramento e a confusão das massas. É nela que se reúnem todas as classes e onde o caos encontra cenário oportuno.

O *espelho*, também fortemente característico do cinema *noir*, compõe um relevante recurso do cinema expressionista. Cenas dramáticas são às vezes mostradas através do espelho, que serve como mediador, realçando o escândalo dos fatos. “[...] é um meio malicioso e sofisticado para dar à realidade mais sórdida um valor estético. [...] A importância do espelho no cinema expressionista está em seu valor simbólico: é através dele que o duplo e a morte vêm ao mundo.” (NAZÁRIO, 1983, p. 26). O assassinato de Mirian por Bruno em *Pacto sinistro* é revelado pelo reflexo das lentes dos óculos da vítima que caem ao chão, através de um *big close up* que deforma a imagem e dá dimensão alarmante à cena.

O elemento *escada* tem relação com a importância dada pelos alemães ao “tornar-se” mais do que ao “ser” (EISNER apud NAZÁRIO, 1983, p. 26). Representaria, então, “[...] um símbolo da ascensão social ou espiritual, o lugar por excelência da transição, mas também um instrumento do suspense e tensão que envolve os personagens que se deslocam entre dois espaços.” (NAZÁRIO, 1983, p. 26). No filme *Obsessão sinistra* (*What’s the matter with Helen?* – Curtis Harrington, 1971), influenciado pelo estilo *noir*, Helen (Shelley Winters) empurra um homem (a cena revela apenas que a sombra da personagem empurra a sombra do homem) escada abaixo, matando-o. A escada é um excelente recurso hollywoodiano para justificar o aborto, os acidentes e a morte.

Sobre o elemento *livro*, ressalta-se que na maior parte dos filmes expressionistas as personagens são prisioneiras de uma dúvida, um segredo, um mistério. Essa ameaça pode ser representada por um assassino, monstro ou demônio, que têm um fundamento literário. Assim, Nazário defende que é sempre

através de um manuscrito, desenho, diário ou livro que o Mal se torna presente. O livro assume no expressionismo um caráter sagrado.

A máscara branca, comum ao cinema mudo, encontra ressonância e força no cinema expressionista, conferindo às personagens que a portam o fardo de um drama. Diversificados recursos de *olheiras* fornecem semblantes característicos de diversas emoções. Podem conferir à personagem a impressão de cansaço, de estar atônita, o aspecto sinistro, o semblante patético, o horror.

O *arfar* é outro elemento expressionista que impede o ator de se limitar à paixão ou ao susto. Ao se apaixonar ou se assustar, ele também arfa, num prolongamento da emoção, que traz a impressão de que o sente no fundo da alma. É um artifício que revela a entrega da personagem, seu sentimento é desvelado e ele o exterioriza sem freios. O filme *A morte num beijo* traz na primeira cena a personagem Christina Bailey (Cloris Leachman) arfando fortemente enquanto corre desesperada, à noite em uma estrada escura, na tentativa de conseguir uma carona.

O expressionismo se caracterizou enquanto vanguarda pela preocupação com a qualidade das emoções e, conseqüentemente, com os meios estéticos de produzi-las. A cor, o som, a montagem, a iluminação e a decoração atuam juntas para essa finalidade. Nesse sentido, o cinema expressionista valoriza elementos de outras artes, como pintura, música e poesia. (NAZÁRIO, 1983).

Considera-se a relevância para o *noir* dos recursos sonoros. É evidente a importância do som nos efeitos de sentidos almejados pelas produções com essa estética. A trilha utilizada em *Psicose* (*Psycho* – Alfred Hitchcock, 1960) – thriller com estética similar a dos filmes *noir* –, na cena do chuveiro, é um exemplo incontestável do poder de suspense alcançado na cena e que só é completado à medida que o elemento sonoro se alia com o visual.

A revolução do expressionismo é exatamente essa: ele não aceita que a arte seja uma expressão da realidade visível; se a arte existe é para comunicar aos homens o incomunicável, a realidade que está além das aparências, os estados de alma que invadem os seres, que os possuem, que os dominam sem que sejam, por isso, evidentes. Um louco fala a um telefone imaginário: suas mãos vazias, postadas à altura do rosto, “seguram” o aparelho. Este telefone não pode se dizer que não exista, porque o louco o tem firmemente nas mãos: nem se pode dizer que exista, porque não tem peso, sem massa, nem extensão. O aparelho não existe para nós, mas existe para o louco, cujo corpo vibra inteiro, com a face desfigurada, engajado nas representações criadas por sua mente. (NAZÁRIO, 1983, p. 32-33 – destaque do autor).



A estilização era uma preocupação recorrente dos cineastas antes do advento do sonoro e do colorido, defende Nazário, para quem o realismo é imposto a partir da sonorização e da cor, da aplicação das novas teorias de montagem, da integração sistemática da profundidade de campo ao campo da superfície visual e da subordinação do movimento à ordem do discurso. Dessa forma, explica que a estilização da imagem perde terreno para sua funcionalidade.

#### 2.4 O ENCERRAMENTO E O LEGADO DO CINEMA *NOIR*

Herederero e Santamarina defendem que o desenvolvimento mais amplo e a maturação do cinema *noir* ocorrem entre 1944 e 1948, naquela que chamam de última fase da linguagem clássica. Nesse momento, conforme os autores, a transparência começa a ser ameaçada por vários fatores relacionados às formas narrativas da ficção criminal na fase mais negra. Para eles, a dispersão narrativa e a quebra da temporalidade não permitem o desenvolvimento unidirecional das histórias, contribuindo com a pluridimensionalidade do sentido, sujeito ao equívoco e à ambiguidade.

Frente à escritura clássica, o cine negro tende a borrar o espelhismo da instância narradora <<inexistente>>, questiona a autonomia do enunciado, rompe a funcionalidade narrativa exclusiva e total, dificulta o fechamento do relato, desestabiliza a verossimilhança e, como conseqüência de tudo isso, ameaça a transparência. Simultaneamente, sua natureza reflexiva incorpora dentro de si a personalização diegética de uma instância narradora, o desdobramento da função enunciativa, a exploração narrativa de digressões colaterais, a abertura de ecos e ambigüidades no sentido, a disparidade de linhas abertas e de discursos não fechados, a dispersão narrativa, e o tamanho da estrutura, dando como resultado uma incipiente visibilidade do trabalho de enunciação. (HEREDERO; SANTAMARINA, 1996, p. 253-254 – tradução minha e destaque dos autores).

O cinema *noir* não pode ser lido como cinema realista (HEREDERO; SANTAMARINA, 1996). O alto contraste, caracterizado também por recursos da iluminação artificial, explora a ambiguidade do *noir*, dificultando e/ou contribuindo para a compreensão da trama. Pode auxiliar ao despertar suspense e sugerir um provável culpado ou um evento prestes a ocorrer, ou ainda pode confundir, ao não mostrar exatamente e simplesmente dar pistas, muitas vezes confundindo o bem e o mal. Os autores reforçam a ideia de que a iluminação que atinge características expressionistas interfere na percepção do caráter das personagens, assim como

mencionam que distorções nas imagens, deformando suas proporções, servem para criar efeitos de irrealidade e angústia.

Em *Quando fala o coração*, a Dr<sup>a</sup> Peterson conta seu sonho para seu mentor, o Dr. Graff (Steven Geray). As imagens causam justamente o sentimento de angústia, maximizado pela narração e expectativa de que algo revelador surgisse de tal sonho.

A construção de uma verossimilhança de aparência realista e o questionamento simultâneo da mesma são gerados por um processo de dupla vertente. Por efeito deste, a representação da violência adquire sua naturalização estilizada e produz uma desestabilização do sentido, a iluminação cria uma sugestão de realismo e uma densidade expressionista, a arquitetura visual constrói uma imediatez funcional e uma evidência conotativa. A função dos objetos, dos primeiros planos e do fora de campo reforçam a lógica metafórica e prejudicam a causalidade realista. Como consequência de tudo isso, a densidade da produção estilística e visual questiona a transparência e desestabiliza a representação. (HEREDERO; SANTAMARINA, 1996, p. 264 – tradução minha).

O estilo e a personalidade narrativa se convertem “[...] nos fatores de maior consistência para unificar ou identificar a diversidade de universos referenciais, de ciclos e de correntes que subsistem no conjunto da produção contaminada pela pulsão criminal.” (HEREDERO; SANTAMARINA, 1996, p. 265 – tradução minha). Assim, os autores destacam o cinema *noir*, afirmando que “[...] a riqueza metafórica de sua dramaturgia não deriva apenas das profundas raízes que suas imagens buscam no imaginário coletivo de que se alimentam, mas também da complexa estrutura narrativa e estilística posta em jogo por essas ficções” (HEREDERO; SANTAMARINA, 1996, p. 266 – tradução minha). Tais características são responsáveis, ainda, por um impulso de modernidade, que lamentam não ter sido suficientemente considerado. Destacam ainda a pluralidade estilística, de formatos narrativos, além de diversos questionamentos que o gênero provoca. Heredero e Santamarina (1996, p. 266-267 – tradução minha) afirmam ser possível falar do cinema *noir* como “[...] do lugar em que convergem um momento histórico e um espaço mítico-narrativo marcados pelo trânsito fronteiro entre o esplendor da era clássica e a intuição da modernidade.”

Nessa evolução, alguns fatores representam essa transformação e também justificam o encerramento do cinema *noir*. A crise dos grandes estúdios incorre na queda dos espectadores. Ocorre transformação no sistema de produção, com remodelação do *star system* e renovação das gerações, provocando o

remodelamento dos formatos. Há a situação do fenômeno dos gêneros, enquanto produto consubstancial do sistema de produção de Hollywood clássico, que sofre gradual destruição; e mesmo o cinema *noir*, cujos limites se estendem além do núcleo genérico propriamente dito e que se espalha por diferentes correntes e formulações, não mantém sua identidade. Além disso, os efeitos da caça às bruxas e a ressaca da Guerra Fria também produzem um novo clima no país. Assim, vários criadores importantes ficam em silêncio, inclusive com alguns voltando à Europa, como Lang e Siodmak.<sup>33</sup>

O discurso revulsivo do cine negro, seus métodos expressivos, suas próprias formas, entravam em contradição com o moralismo e a hipocrisia que se instalaram no universo cinematográfico durante este período. Nenhum outro gênero, de fato, desafiava tanto e com tanta carga de profundidade os fundamentos ideológicos e éticos da <<caça às bruxas>> e do fariseísmo gerado por suas conseqüências. (HEREDERO; SANTAMARINA, 1996, p. 272 – tradução minha e destaque dos autores).

A partir de 1947, várias pessoas ligadas ao cinema e também de outras áreas, foram perseguidas pelo Comitê de Atividades Antiamericanas. Devido aos temas narrados nos filmes *noir*, muitos cineastas tiveram que se exilar na Europa. Alguns escritores, como James M. Cain e Dashiell Hammett, foram denunciados ou presos. Isso fez com que a produção do cinema *noir* diminuísse consideravelmente. No começo dos anos 60, mais alguns filmes aparentemente do gênero ainda seriam produzidos, mas alguns pesquisadores, como **Heredero e Santamarina**, não consideram os filmes realizados após os anos 50 e com características do cinema *noir* como verdadeiros filmes deste gênero.

Em 1948, o Ministério da Justiça convenceu a Suprema Corte de que o Sistema de Hollywood formava uma conspiração criminosa. Em outubro de 1948, o Ministério reafirmou que exigiria a desvinculação entre os cinco maiores estúdios e mais ou menos 1400 cinemas. Notificou a Paramount, Loew's, RKO, Warner e Fox de que afirmaria essa posição quando a corte de Nova York julgasse o caso. De todos os pretensos conspiradores, Howard Hughes foi o primeiro a se render. Em outubro, a RKO comunicou às autoridades federais que venderia sua participação em 241 cinemas durante o ano. Logo a Loew's também se sujeitou, e então os demais também o fizeram. Foi assinado um acordo pelo Ministério da Justiça, os estúdios e a Corte. Os cinemas foram vendidos após passar um ano. Mais tempo foi

---

<sup>33</sup> De acordo com Heredero e Santamarina (1996).

necessário para que os estúdios percebessem a dimensão do que lhes havia acontecido, mas esse foi, conforme Friedrich (1998, p. 347), “[...] o começo do fim da ‘idade de ouro’ de Hollywood, cujos alicerces haviam sido uma conspiração.”<sup>34</sup>

Nos países ocidentais, principalmente nos EUA, onde surge o *star system*, o número de espectadores de cinema começa a reduzir aceleradamente nos anos 50. O cinema que surge após o *star system* tende a excluir as estrelas. Nesse sistema de autor, o diretor é mais importante e são necessários intérpretes, atores, e não ídolos. (MORIN, 1989).

A difusão agora em larga escala dos televisores, somada aos filmes de série A, que apresentavam um maior espetáculo além de serem menos suspeitos ideologicamente, aprisionam o cinema criminal na série B e tem grande efeito em seu enfraquecimento. Heredero e Santamarina defendem que algumas produções do final da década de 50 e da década de 60 ainda podem ser incluídas no gênero *noir*, mas não pertencem mais ao cinema *noir* clássico, já que não respondem a expectativas sociais estáveis e surgem como manifestações pontuais e isoladas, sem relações entre si. Nesse panorama:

[...] a representação expressa da violência se desloca de sua metáfora, o silogismo explícito toma o lugar da metonímia, a cor dissolve as texturas do cinza e o relato ilumina as entranhas negras da ficção criminal para instalar, em seu lugar, a ilustração externa dos conflitos provenientes do delito. (HEREDERO, SANTAMARINA, 1996, p. 275).

Assim, o *noir* já aparece nesses anos como muito descontextualizado, sem os principais elementos que o sustentam enquanto gênero e que justamente oferecem sua riqueza. Pensar nos clássicos filmes *noir* é fazer remissão ao período em que essas produções podem se afirmar enquanto gênero e no qual responderam às questões sociais presentes em sua narrativa de forma efetiva, dominando uma determinada forma de fazer cinema em que se ofereceu uma estética particular e se dominou uma ordem de discurso também específica. Por mais complexo que tenha sido este domínio, o *noir* clássico encerra uma produção que tem suas especificidades e a fuga de tais condições já determina outros tipos de cinema.

---

<sup>34</sup> De acordo com Friedrich (1988).

### 3 METODOLOGIA

#### 3.1 PRINCIPAIS PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS

A partir dos objetivos do trabalho e considerando a teoria e as opções metodológicas descritas a seguir, indica-se como orientação metodológica a análise fílmica com maior atenção à narrativa e às personagens, no sentido de identificar as marcas da morte e do hedonismo. Para amparar essa orientação, são utilizados principalmente os autores Jacques Aumont e Michel Marie (2004), e Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994).

De acordo com os autores apontados acima, a análise parte da ideia de extrair determinados materiais do filme, a fim de verificá-los noutra contexto, já que quando tomados em conjunto na obra trazem um sentido contextual diferente daquele possível de se obter quando analisados separadamente. Essa desconstrução parte do texto fílmico visando reconstruí-lo de forma a compreender os objetivos propostos pelo trabalho. Em outro momento, os elementos destacados devem ser verificados em conjunto, a fim de que se estabeleçam relações então entre eles, permitindo avaliar como funcionariam reorganizados a partir de outras perspectivas. Todo esse intento objetiva esmiuçar alguns conteúdos das obras escolhidas para análise. Salienta-se que esses conteúdos são escolhidos de acordo com a conveniência da análise, sustentada na tipologia a ser apontada, e que a separação dos elementos proposta, própria de quase todas as análises, ocorre para que se visualizem elementos que em conjunto em uma mesma obra não poderiam ser observados. A partir daí é que eles serão descritos e explicados de acordo com a teorização e metodologia indicadas.

A análise fílmica supõe duas condições (AUMONT et al, 1995): a constituição de um estado intermediário entre a própria obra e a sua análise, e a modificação mais ou menos radical das condições de visão do filme. Assim, devem-se observar continuamente os filmes nas diferentes etapas da pesquisa. Por isso, vários filmes são utilizados a partir das relações de certos aspectos, estruturas, temas e detalhes pertinentes, o que oferece um campo de comparação. A análise, através da decomposição das quatro obras do corpus, ou mesmo através de uma decomposição mais direcionada de outros filmes, delineia o método de pesquisa, através da transcrição das informações visuais, sonoras, etc. Após essa

desconstrução e uma posterior reconstrução dos elementos selecionados, afim de compor um método analítico, podem-se visualizar aspectos até então não tão acessíveis e que, a partir desse direcionamento, orientam-nos para responder aos objetivos propostos.

É necessária, a partir de um conjunto de filmes, a busca de alguns elementos comuns a todos eles para que se operacionalize a análise. Tais elementos e as opções analíticas aparecem a partir do que se objetiva descobrir. Então, tem-se a descrição de determinados elementos dos filmes e, concomitantemente à decomposição dos dados, a interpretação sempre que se fizer necessária alguma explicação de ordem elucidativa, de acordo com as perspectivas e objetivos da pesquisa.

Reporta-se à ideia de que existem até um certo ponto apenas análises particulares, cada uma adequada a seu método, objeto e filmes aos quais se orientam. Considera-se, entretanto, que tal singularidade se apresenta até um determinado limite, sem o qual implicaria problemas de validação, que viriam das dificuldades de apropriar um determinado método, que por sua vez deve contar com alguns mecanismos comuns a todos os objetos e propostas aos quais se aplica. Mesmo que o analista deva se preocupar de certa forma com a definição de seus próprios critérios de validade, na falta de alguns parâmetros eles poderiam ser julgados pouco convincentes. (AUMONT; MARIE, 2004)

Aumont e Marie (2004) apontam uma consideração importante que compete às expectativas de uma análise fílmica, amparada pelas ciências sociais e humanas, e que a orienta para uma dimensão diferente daquela apropriada às ciências naturais ou exatas: mesmo que o grau de rigor possa e deva ser o mesmo em ambos os casos, conserva-se uma diferença essencial de natureza entre fatos e objetos de umas e outras. Dessa forma, afirmam que a análise fílmica não corresponde a uma análise experimental, não estando relacionada ao repetível e sim ao infinitamente singular, sendo o repetível para as ciências sociais sempre parcial relativamente aos fenômenos.

Em decorrência dessas considerações, constata-se que não existe um método aplicável de uma mesma forma a todos os filmes. Os métodos devem se especificar, podendo ainda ser ajustados de acordo com a precisão do objeto a que servem. Esse ajuste relativamente empírico é o que muitas vezes diferencia a verdadeira análise da simples aplicação de um modelo. (AUMONT; MARIE, 2004).

Dessa forma, o método aqui estabelecido é traçado para responder da melhor forma possível, conforme a percepção do autor, aos objetivos deste trabalho, que têm como objeto de análise determinados filmes.

O *noir* comporta, enquanto gênero particular, características próprias no que diz respeito aos conteúdos que apresenta, como personagens ambíguos, intrigas, cenários com influência expressionista e todas suas situações particulares; e no que concerne às formas de expressão, como iluminação com contrastes, e música que desperta, sustenta ou realça o suspense, etc. São características que o isolam dentro de uma determinada perspectiva também estética e que representam pontos-chave para análise dos filmes que o compõem. Da mesma forma, o que comumente se compreende como *neonoir* também é composto por algumas especificidades no que se refere ao conteúdo e à expressão e às quais se deve atentar durante a análise. A respeito também dessas considerações, é oportuno evidenciar a relevância de se perceber que muitas vezes o cenário tem uma função até mais semântica do que estética, o que interessa também a essa proposta.

No que diz respeito à linearidade da ação, o *noir* suspende com essa noção de transparência<sup>35</sup>, trazendo sofisticação quanto à narrativa. Ao mesmo tempo que desafia o espectador, promovendo *flashbacks* paradoxalmente reveladores e intrigantes, colabora para o suspense da trama, essencial ao gênero. Esse elemento também será considerado.

No que diz respeito ao mecanismo vinculado ao *flashback*, encontra-se a questão da ordem dos elementos, que compreende as diferenças entre o desenvolvimento da narrativa e da história, esclarecem Aumont et al (1995), para os quais, por motivos de enigma, suspense ou dramatização, pode ocorrer que a apresentação dos acontecimentos dentro da narrativa não seja aquela em que supostamente deveriam transcorrer. Os autores esclarecem que esse é o efeito de mencionar depois, na narrativa, um acontecimento anterior na diegese<sup>36</sup>. “É o caso do *flashback*, mas também de qualquer elemento da narrativa que obrigue à reinterpretação de um acontecimento que fora apresentado ou compreendido

---

<sup>35</sup> Termo proposto por Vanoye e Goliot-Lété (1994) para designar a qualidade específica dos filmes em que tudo parece se desenvolver sem choques, em que os planos e as sequências se encaixam aparentemente com toda a lógica, em que se tem a impressão de que a história parece se contar por conta própria.

<sup>36</sup> De acordo com Vanoye e Goliot-Lété (1994, p. 40 – destaque dos autores), o termo diegese “[...] designa a história e seus circuitos, a história e o universo fictício que pressupõe (ou “pós-supõe”), em todo caso, que lhe é associado.”; diegese designa o universo da ficção, o mundo mostrado e sugerido pelo filme.

anteriormente de uma outra forma.” (AUMONT et al, p. 116). No *noir*, é comumente apresentada com atraso uma cena que revela o motivo do ato de uma determinada personagem.

Os mesmos autores também mencionam a situação em que se encontram na narrativa elementos que tendem a evocar por antecipação um acontecimento futuro da diegese, que é o caso do chamado *flashforward* e também qualquer tipo de anúncio ou indício que permita que o espectador se adiante ao desenvolvimento da narrativa para imaginar um desenvolvimento diegético futuro. No caso do *flashforward*, designa o surgimento de uma imagem ou sequência de imagens cujo lugar na cronologia da história se encontra depois. Os autores ainda destacam que, se o salto adiante é bem raro, a construção que supõe esse salto é muito mais frequente, podendo ser identificada na maioria das vezes através de objetos que funcionam como anúncio do que vai ocorrer. Tal situação é recorrente nos filmes *noir* e, neste trabalho, se faz referência constante a ela através da indicação desses elementos e do anúncio aos quais se referem.

Pensando a narrativa como o lugar de encontro e da associação sutil conteúdo-expressão (VANOYE; GOLLOT-LÉTÉ, 1994), em que reúne o conteúdo – característico da história e da diegese – e a expressão ou materialidade do filme – como conjunto específico de imagens, palavras, ruídos e música, é que se propõe verificar alguns aspectos da narrativa que, dependendo de cada situação particular favoreceriam um ou outro uma certa interpretação. “É a narrativa que permite que a história tome forma, pois a história enquanto tal não existe. É uma espécie de magma amorfo. Contá-la com palavras, oralmente ou por escrito, já é colocá-la em narrativa.” (VANOYE; GOLLOT-LÉTÉ, 1994, p. 41). Para Aumont et al (1995), a narrativa é o enunciado em sua materialidade, o texto narrativo que se encarrega da história a ser contada; mas enquanto no romance esse enunciado é formado apenas na língua, no cinema ele compreende imagens, palavras, menções escritas, ruídos e música, o que torna a organização da narrativa fílmica mais complexa.

A observação de conteúdo considera parte da noção de que só quando articulados a um conteúdo os componentes expressivos do filme ganham sentido (VANOYE; GOLLOT-LÉTÉ, 1994). Uma determinada escala adquire um certo sentido num plano quando associada a alguma personagem, por exemplo. Dessa forma, é a união de conteúdo e expressão que possibilita a significação. Apesar da análise em questão não se propor técnica, algumas vezes é pertinente avaliar que um



determinado plano, por exemplo, optou por essa ou aquela escala para propor um sentido particular à narrativa.

Outra observação relevante e que diz respeito às especificidades da análise proposta, é que a compreensão de um filme pode partir de sua constituição enquanto produto cultural relativo a um contexto social e histórico particular (AUMONT; MARIE, 2004). A complexidade do *noir* é construída em muito devido a isso, incluindo as técnicas disponíveis no momento de produção. Salienta-se, entretanto, que apesar de ser proposta também a compreensão do gênero, essa se dá também a partir de sua contextualização social e histórica, e que ocorre principalmente no capítulo específico sobre o *noir*, mas ainda dos resultados que advém da análise dos filmes proposta, sem que seja realizada uma efetiva análise com foco social-histórico, o que desviaria do cerne da proposta de trabalho, de dar atenção maior à narrativa e às personagens. A expectativa aqui não é a de analisar a sociedade em que se inscreve o filme e sim eventualmente compreender um gênero e sua renovação também a partir de seu contexto social e histórico.

Outro ponto importante é que se deve compreender um filme a partir da ideia de que propõe um determinado ponto de vista sobre um ou mais aspectos do mundo que representa (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994). É a determinação de que um filme tem uma base em um universo dado e, a partir disso, recria-se um outro universo, este do filme.

A interpretação proposta aqui diz respeito a uma ordem mais simbólica, não detendo a análise ao sentido literal ao passo que são visualizados elementos que permitem situar aquilo que é dito ou mostrado em relação a um outro sentido, conforme mecanismo explicado por Vanoye e Goliot-Lètè. Muitas vezes, é a própria caracterização dos filmes em estudo que sugere tal leitura, noutras são as perspectivas de análise que vêm de acordo com as proposições do trabalho.

Essa leitura simbólica geralmente é solicitada pelo fato de o universo diegético, o “mundo possível” constituído pelo filme, ser fortemente afastado de qualquer mundo real passado, presente ou imaginável, ou então, se aparece como um mundo “plausível”, ser atravessado por elementos heterogêneos que vêm romper a coerência realista. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 60 – destaques dos autores).

As possibilidades de uma interpretação com base metafórica implicam a compreensão do que significa a metáfora no meio fílmico, em que as imagens

sugerem substituições que nos remetem a sentidos diversos, podendo, entretanto, ocorrer o mesmo com os elementos verbais. No primeiro caso, o efeito metafórico pode ser gerado pela sucessão de imagens que produzem um sentido que ultrapassa o sentido literal (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994). “É a associação, mais ou menos, estreita, de imagens que rompem o estrito *continuum* narrativo que cria uma configuração metafórica (mais do que uma metáfora pura).” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 65 – destaque e parênteses dos autores).

A atenção a Bordwell (2008) é especialmente importante no que diz respeito ao tratamento da dimensão estilística das obras escolhidas para a análise, a partir de suas ideias a respeito da dimensão da encenação cinematográfica. Apesar da fundamental importância de se ater à conotação e aos sentidos menos perceptíveis dos filmes observados, considera-se a afirmativa de Bordwell, para quem a denotação é a função central do estilo em praticamente qualquer filme narrativo. Justamente por isso, defende o autor, é difícil reparar na denotação.

Ao analisar a narrativa do filme, devemos pressupor que, *na maioria dos casos, a denotação estilística serve para apresentar a informação mais relevante para a história que se desenrola*. Com os outros fatores narrativos sob controle, o estilo do filme está lá para balizar o trajeto do espectador, orientando-o e guiando-o na reconstituição da história com o que nos é apresentado na tela e na trilha sonora. É claro que tal construção é inventivamente interrompida por elipses, segredos, desorientações etc (operações narrativas também manifestadas pelo estilo). Seria mais exato dizer que o filme nos incentiva a acompanhar a história tomando atalhos favoritos. Toda essa observação se faz pelos padrões estilísticos. (BORDWELL, 2008, p. 62 – destaque e parênteses do autor).

Conforme o autor, por nossa concepção geral da ação intencional e pelas regularidades estilísticas que se encontram em um filme, não se acha que tudo acontece por acaso. Em vez disso, pergunta-se que funções o fenômeno estilístico cumpre. Como resposta predeterminada, sugere que os diretores buscaram realizar tais funções. “Talvez isso não corresponda à verdade, mas, como ponto de vista metodológico, a funcionalidade implica propósito – isto é, ‘intenção’, no sentido de que o filme é o produto de uma atividade intencional. Às vezes, é claro, as funções aparecem quando não havia intenção.” (BORDWELL, 2008, p. 329).

Serão analisadas determinadas cenas, algumas vezes indicando planos ou sequências<sup>37</sup> (conjunto de planos que constituem uma unidade narrativa) em relação

---

<sup>37</sup> Quando uma sequência é realizada em um único plano, pode-se utilizar o termo plano-sequência.

umas às outras, sempre que tiverem elementos importantes de ligação entre si, evidenciando uma significação possível somente com uma análise de conjunto. Tal estratégia também possibilita melhor compreender uma determinada obra como um todo ou minimamente a partir da reunião de seus aspectos principais de acordo com as posições escolhidas.

No que diz respeito mais especificamente à organização espacial para uma análise narrativa, salienta-se ser importante a distinção dos vários tipos de espaço. Vanoye e Goliot-Lété os nomeiam e definem da seguinte forma: o espaço diegético é ora representado, ora não representado visualmente. Quando não representado, é pensado pelo espectador a partir da dedução, que equivale à reconstituição imaginária. No que concerne ao espaço representado na imagem – que é o conteúdo da imagem – é inseparável do espaço representante – que também pode ser chamado significante e constitui matéria da expressão fílmica, resultante de escolhas estéticas e formais. É a fusão do representante com o representado que origina o espaço narrativo, que une dessa forma o conteúdo à expressão, sendo descritível quanto aos elementos de cenário, de arquitetura, mas ao mesmo tempo em termos de movimento do aparelho, de profundidade de campo, de iluminações, de enquadramento, de montagem, etc (VANOYE; GOLLIOT-LÉTÉ, 1994).

Destaca-se que em alguns casos não são claras as distinções ou fronteiras existentes entre os espaços representado e não representado (VANOYE; GOLLIOT-LÉTÉ, 1994) e tampouco se pretende essa apropriação para a análise, mas a compreensão de tal mecanismo auxilia a reflexão sobre o objeto. A exemplo da análise do filme *Rebecca, a mulher inesquecível* (*Rebecca* – Alfred Hitchcock, 1940), os autores em questão alegam que alguns lugares podem de fato aparecer na imagem em uma ou outra cena, sendo assim considerados representados, mas serem tão pouco perceptíveis e valorizados em proveito das personagens capazes de quase monopolizar o campo, que o espectador se vê obrigado a adivinhar, reconstituir, deduzir, imaginar como o faz para os espaços não representados.

No que diz respeito aos instrumentos de análise, citam-se as três categorias indicadas e explicadas por Aumont e Marie (2004), destacando-se que os primeiros instrumentos indicados parecem responder melhor à proposta da pesquisa. A saber: instrumentos descritivos quando se fizer necessária a descrição de algumas unidades narrativas; instrumentos citacionais, que apesar de realizar semelhante função aos anteriores, aproximam-se mais da chamada letra do filme; e por fim os

documentais, que não descrevem ou citam o filme, mas juntam a seu tema informações de fontes exteriores a ele.

Quanto aos instrumentos de descrição, que no caso reúnem o maior interesse, pode-se afirmar que os elementos principais para descrição são os de narração, realização ou determinadas características da imagem (AUMONT; MARIE, 2004). A atenção a determinados planos, que ligados por uma unidade narrativa vão compor as sequências, pode se dar com a descrição do plano e/ou sequência – e para uma descrição mais geral, a cena, que recebe destaque na análise –, um resumo do conteúdo da imagem, seguido da reprodução do diálogo, acrescentando-se ainda outras observações conforme a sequência do trabalho indicar apropriadas, como por exemplo, a atenção à banda sonora, responsável também por caracterizar os filmes *noir*.

Ressalta-se a consideração da banda sonora de acordo com a perspectiva de Michel Chion (apud AUMONT; MARIE, 2004), para quem ela costuma ser não uma estrutura autônoma de sons que podem se apresentar em coligação, constituindo um bloco unido face à imagem, mas antes uma sobreposição, coexistência relativamente inerte de mensagens, conteúdos, informações, sensações, que encontram o seu sentido e dinâmica pela maneira como se distribuem pelos espaços imaginários do campo fílmico. Dessa forma, para Chion o som fílmico deixa de ser um som em si mesmo e passa a se constituir enquanto veículo de um sentido ou indício de uma origem. Salienta-se ainda a consideração da banda sonora a partir da tripartição clássica, conforme destacam Aumont e Marie, a saber, a música, os diálogos e os ruídos.

Mas é importante apontar as limitações da análise no que diz respeito a essas considerações específicas da banda de som, já que não se pretende uma análise por demasiado técnica, considerando esse quesito mais aliado aos outros elementos presentes na narrativa e que, em conjunto, podem oferecer um certo sentido relevante para a compreensão de uma obra. Outra noção importante é a de que a banda sonora é mais contínua do que a banda de imagem, podendo a transição sonora não coincidir com mudanças de planos, por exemplo, conforme alertam Aumont e Marie.

Entretanto, pode ainda ser importante relatar a distinção entre os sons fônicos (dentre esses os fonemáticos – do discurso verbal; e os não fonéticos – como gritos, latidos, sussurros) dos não fônicos (os demais), conforme Aumont e Marie, para que

se ofereça uma dimensão sobre o que pode ser considerado. Enquanto sons que provêm dos humanos, teríamos a palavra e sons fônicos não fonéticos, e também os ruídos de passos, aplausos, bofeteadas, etc; em outro caso, apresentam-se os sons “naturais” (como o barulho das ondas, o estalar da madeira, o sussurro das folhas), os instrumentais (tambores, percussão) e eletrônicos (como ondas, freqüências), considerando-se todas essas categorias suscetíveis de sobreposições e deslocamentos de umas para as outras (AUMONT; MARIE, 2004).

A exposição feita aqui sobre essas distinções entre um ou outro tipo de sons não visa condicionar a análise à distinção entre eles sempre que for considerada essa direção, mas um pouco dar a dimensão das possibilidades de identificação possíveis e que muitas vezes encontram correspondência com o gênero cinematográfico em questão.

No que tange à palavra, também destacada por Aumont e Marie, considera-se que ocupa a posição primordial como instância de significação. Evidentemente será considerada, pois um estudo que pretende uma certa ordem de compreensão de personagens não pode negligenciá-la. Por isso, considera-se a palavra como essencial para a organização da narrativa.

No que concerne à citação do filme e à análise oral que a possibilita, consideramos a pausa na imagem como típica para a análise fílmica, conforme Aumont e Marie, inclusive sendo importante aqui a cada momento em que se define uma ilustração para elucidar melhor alguma cena descrita. Mesmo levando em conta que é uma estratégia que para algumas ocasiões permite melhor o comentário analítico, reconhece-se que suprime de imediato a transmissão sonora, além do movimento tão essencial da imagem fílmica, destacam os autores. Então, considerando, conforme Aumont e Marie (2004), que o fotograma é apenas um medíocre instrumento de trabalho para tudo o que diz respeito ao aspecto narrativo do filme, além de um instrumento claramente perigoso ao se procurar utilizá-lo para interpretar o filme em termos de personagens e psicologia – justamente o que talvez haja de mais interessante para a análise aqui proposta – ele constará neste trabalho muito mais como material ilustrativo, para quando se fizer necessário mostrar alguma imagem, do que como unidade analítica.

Sobre os instrumentos documentais (também considerados por Aumont e Marie) como aqueles exteriores à obra – seja anteriores ou posteriores a sua difusão – raramente ofereceriam grande interesse para essa análise.

### 3.1.1 Considerações sobre mecanismos de análise

Opta-se ainda neste trabalho por apresentar alguns esclarecimentos sobre determinados mecanismos de análise, ainda que o presente estudo não se pretenda demasiadamente técnico, devido ao fato de eventualmente serem utilizados na descrição de alguma cena, plano ou sequência fílmica. Como algumas vezes surgem compreensões diversas a respeito de um mesmo termo, esclarece-se a perspectiva assumida pelo autor em sua compreensão, a partir de referências diversas.

Seger (2006) destaca a importância de se pensar nas atitudes das personagens, o que para este estudo é fundamental, uma vez que elas comunicam as opiniões, os pontos de vista, e as diferentes posições que cada personagem assume em determinadas situações. “Assim, têm o papel de definir as personagens, de conferir-lhes profundidade, ao mostrar o modo como encaram a vida.”, esclarece Seger (2006, p. 48), sugerindo também que ainda que o enredo não exponha as atitudes das personagens de forma direta, é possível percebê-las nas entrelinhas e é assim que se tem ideia a respeito das ações das personagens.

Conforme Seger, todo livro ou filme concentra-se em torno de uma história específica, que a autora chama de *front story*, definida como aquilo que se quer contar. Ressalta, porém, que as personagens da *front story* agem de determinada maneira, ou da forma como são, devido ao seu passado. Nesse passado, a autora garante que traumas, crises, pessoas importantes, experiências diversas, sonhos e tantas outras influências culturais e sociais podem influenciar e/ou determinar a ação das personagens. No caso do *noir*, esse mecanismo é o que caracteriza o fatalismo e o peso do passado que contaminam a atmosfera do filme.

Já a *backstory*, fornece dois tipos de informação, que se descreve a partir de Seger (2006). O primeiro se refere aos acontecimentos e às influências que atuam diretamente na construção da trama. Conhecer esses acontecimentos do passado é fundamental para que se compreenda a história. O segundo tipo de informação integra a biografia da personagem. Esse nível de informação pode não ser passado ao público, mas para que se dê vida à personagem, o responsável pela criação da personagem deve conhecê-la. Quando as personagens nascem na mente de seu criador, recebem um determinado conjunto de atitudes e experiências. A *backstory*,

por sua vez, ajuda-o a descobrir quais dessas atitudes e experiências são essenciais para que se crie uma personagem completa. Essa ideia é interessante para que se considere, no presente estudo, a complexidade das personagens, que trazem em sua bagagem uma série de experiências definidoras de seu caráter e de suas ações.

Outra noção importante que Seger apresenta é a ideia de que, para que se entenda uma personagem a partir do conhecimento que se tem de seu passado, é importante a memória dos sentimentos. “O que aconteceu às personagens não é importante; o que importa é o modo como elas se sentiram a respeito desses acontecimentos.” (SEGER, 2006, p. 63). A autora destaca que são as emoções que são apresentadas pelas personagens que as influenciam. Muitas personagens que parecem loucas ou desajustadas na trama *noir* agem de forma a confirmar tal suspeita devido justamente a algum sentimento relacionado a uma ocorrência do passado ou à soma de alguns fatos.

Seger defende que considerar que as personagens tenham algumas tendências psicológicas acrescenta a elas mais complexidade e dramaticidade. Salienta que conhecer possíveis personalidades pode tornar determinada personagem mais completa, reconhecendo o fato de que mesmo as personagens mais maravilhosas possuem uma certa dose de loucura. Tal argumento vem ao encontro da ambiguidade característica do *noir*.

Ao trabalhar a ideia de que os melhores triângulos acontecem quando cada personagem age com determinação e intencionalidade, Seger menciona que *Gilda* não teria tanto sucesso se faltasse intencionalidade a qualquer das três personagens principais (Johnny, Gilda e Mundson), sendo que todas contribuem para dar movimento à ação. Outra ideia que a autora destaca é que em cada dupla de personagens há, potencialmente, dois conflitos: o relacionamento encarado do ponto de vista de cada uma delas. No caso do triângulo, informa que se tornam seis conflitos. “Cada conflito revela inseguranças, falhas de caráter, decisões inadequadas e emoções precipitadas. Nenhuma personagem é perfeita. Todas são movidas por seu perfil psicológico, e também por questões mal resolvidas em suas próprias vidas.” (SEGER, 2006, p. 125).

Conforme Senger, ninguém é vilão aos próprios olhos:

Ninguém acredita estar fazendo o mal. A maior parte dos vilões justifica seus erros acreditando que está agindo por um bem maior. Essas pessoas, em geral, possuem vários mecanismos de defesa, e não percebem que são dirigidas por forças do subconsciente. Geralmente são dirigidas por seu lado sombrio e constantemente encontram justificativas para suas ações. (SEGER, 2006, p. 152).

Um vilão sempre tem alguma motivação, que pode ser desejo de segurança para si ou para quem ele estima (SEGER, 2006). A autora aponta que, embora quaisquer motivações tenham aspectos positivos, elas se traduzem em atitudes negativas, pelo desejo que o vilão tem de impor seus valores aos demais.

Como a *narração em off* é uma característica importante, presente em diversos filmes *noir*, este estudo reporta-se ainda às duas formas fundamentais tomadas pelo narrador em uma história, conforme Reuter (2004): ou ele está ausente como personagem, fora da ficção que narra, tendo-se assim um narrador heterodiegético, ou ele está presente dentro da ficção que narra, apresentando-se como um narrador homodiegético.

No caso da narração heterodiegética centrada no narrador, abre o máximo de possibilidades (REUTER, 2004). “O narrador pode controlar todo o saber (ele sabe mais que as personagens), sem limitações de profundidade externa ou interna, em todos os lugares e em todos os tempos, o que lhe permite *flash-backs* e antecipações certas.” (REUTER, 2004, p. 75). O autor destaca que é o caso do narrador onisciente, pois sua visão pode ser ilimitada e não está ligada à focalização através de uma ou outra personagem.

Já em se tratando da narração heterodiegética centrada no ator (a personagem), apresenta-se como mais limitada, uma vez que o narrador pode saber apenas o que a personagem que orienta a focalização sabe. A profundidade, externa e interna é, dessa forma, restrita. Os *flashbacks*, antecipações e ubiquidades são possíveis, mas não certos. As funções do narrador são reduzidas (REUTER, 2004).

A narração homodiegética centrada no narrador é a dominante nas confissões e autobiografias, afirma Reuter, que a explica: por um lado o narrador e o ator são a mesma personagem, mas por outro o narrador está distanciado no tempo, falando sobre sua vida retrospectivamente, o que lhe atribui mais saber, visão amplificada e profundidade interna e externa. “Isto certamente lhe permite um *flash-back* no qual



se fundamenta, mas também antecipações certas. Ele não se priva de intervir assumindo múltiplas funções.” (REUTER, 2004, p. 77 – destaque do autor).

No caso da narração homodiegética centrada no ator (a personagem), ele narra sua história como se ela se desenrolasse no momento da narração. Constrói-se uma ilusão de simultaneidade entre os acontecimentos e sua narrativa, sendo ele autorizado a usar o tempo presente. Assim, o narrador não está distante do presente e sua visão é limitada, idêntica a da personagem que percebe o que acontece para si no momento da ocorrência. Essa situação restringe a profundidade, as funções do narrador e elimina as antecipações certas. De qualquer forma, tais formas de narração podem ser combinadas (REUTER, 2004).

Para esse trabalho, é também interessante mencionar a diferenciação que Reuter explica haver entre campos lexicais e campos semânticos. O campo semântico é o conjunto dos sentidos que um termo toma em um determinado texto. A análise considera, então, o levantamento sistemático das ocorrências e contextos de tal termo, as palavras às quais está associado ou às quais se opõe. “Isto permite frequentemente extrair o imaginário de uma narrativa, assim como suas posições ideológicas.”, defende Reuter (2004, p. 110). Já o campo lexical é constituído pelo conjunto das palavras utilizadas em um texto para caracterizar uma noção, um objeto, uma pessoa. O objetivo não é distinguir um ou outro campo durante a análise, mas dar a dimensão daquilo que ela considera em seu curso.

Ressalta-se que a análise proposta abarca uma tentativa de compreender um pouco mais o gênero *noir* e sua possibilidade de sequência, também compreendida como *neonoir*, regulando-se de acordo com a proposição metodológica específica e os objetivos também particulares de trabalho. Outras proposições resultariam fatalmente outra compreensão com resultados diferentes dos que se encontrarão nessa pesquisa. Inclusive uma proposta diferente de análise para os mesmos objetivos ou até a conservação dessa proposta analítica com os mesmos objetivos, se conduzidos por outro pesquisador com suas particularidades, direcionariam outros resultados.

Destaca-se, ainda, que no decorrer do trabalho, como já pode ser observado, diversos filmes que não compõem o corpus de análise são utilizados para explicar, esclarecer ou mesmo ilustrar o referencial teórico e metodológico quando se avalia pertinente. Devido à riqueza do gênero e à variedade de títulos, julga-se eventualmente ser oportuno selecionar algum diálogo, plano, sequência ou cena de

determinado filme para iluminar a compreensão sobre algum mecanismo ou característica trabalhados.

<b>Etapas da análise:</b>		
Descrição da cena, sequência ou plano		
Recurso: resumo do conteúdo da imagem, considerando a dimensão sonora, com eventual reprodução de diálogos		
Interpretação dos dados		
Comparação entre os filmes		
<b>Atenção aos elementos:</b>		
<b>Dimensão visual</b>	<b>Dimensão sonora</b>	
Imagens	Diálogos / Falas	Música
		Ruídos

**Quadro 1: Etapas da análise e principais elementos norteadores do método analítico**

Reitera-se que, após a descrição da cena, sequência ou plano de interesse, com alusão ao conteúdo da imagem – considerando-se a dimensão sonora –, em alguns casos será considerada ainda alguma observação sobre a trilha sonora ou algum ruído que podem deixar marcas que orientem para a observação das tipologias apontadas, entretanto, a julgar pelo direcionamento da análise com decorrente ênfase sobre determinados elementos, tais observações não compõem o cerne da análise.

### 3.2 TIPOLOGIAS PARA ANÁLISE

O avanço neste capítulo que trata especificamente do *noir* traz uma abordagem agora sustentada nas principais características que delimitam o gênero. Sua organização é estabelecida, portanto, a partir de duas tipologias, que se definem como essenciais para amparar os principais elementos do *noir*. A primeira diz respeito às relações estabelecidas entre **a morte, a violência e o crime**, enquanto a segunda se delimita em função do **hedonismo e da figura da femme fatale**. Defende-se que essas tipologias permitem abarcar o cerne do gênero. Outras características do *noir* são utilizadas para se pensar o gênero nessa análise, como

visto até então quando se fez referência aos principais elementos do cinema *noir*. Entretanto, navegam perfeitamente entre as duas tipologias apontadas. Destaca-se que a *ambiguidade, as contradições e a confusão entre o bem e o mal* aparecem, enfim, como elementos inerentes ao *noir*, sendo facilmente perceptíveis em quaisquer das tipologias já mencionadas, não formando assim uma tipologia distinta para o trabalho, apesar de serem consideradas nas relações a serem estabelecidas.

Para Freud (apud MONTEIRO, 2020), o homem é mobilizado por dois instintos, que são opostos entre si: uma pulsão construtiva, erótica ou Eros, e uma pulsão destrutiva, de morte ou Tânatos. Monteiro destaca que a atuação de Tânatos é inversa à atuação de Eros e que tanto um como o outro podem direcionar o seu poder de ação tanto para os indivíduos como para a coletividade. A autora defende que não devemos pensar que no cotidiano humano existe somente uma pulsão do bem e outra do mal, pois ambas estão imbricadas a serviço do homem e são responsáveis pela perpetuação da espécie e renovação da vida.

A complexidade do ser humano ocorre também em virtude das ações da pulsão de vida (sexualidade) e a de morte. Essa coexistência do hedonismo, fortemente afirmado em manifestações de sexualidade, com a morte aponta a ambiguidade das relações estabelecidas entre as tipologias propostas para o presente trabalho. Mais do que isso: reforça a ligação entre a morte e o hedonismo a partir das ambiguidades e contradições próprias dessa relação. O bem e o mal, frequentemente percebidos em uma mesma personagem *noir*, são decorrentes dessa relação.

A morte é inerente ao universo *noir*, assim como as pulsões direcionadas para o sexo. A morte, inclusive, não pode ser esquecida, já que para diversas personagens é uma constante ameaça ou até iminente. Loureiro (1998) acrescenta que, por estarmos submersos na vida, em atividades cotidianas, corriqueiras para nós, eliminamos, quase por completo, a ideia da morte, principalmente a de nossa morte; estando assim o homem a agir como se a morte não fizesse parte de suas relações. Essa situação em geral não é a que orienta as personagens *noir*, perseguidas pela morte no decorrer da narrativa. O universo *noir* encontra melhor correspondência com a perspectiva de Becker (1976), para quem a ideia da morte e o temor a ela são fatores que perseguem o homem no período de sua existência. A ideia da finitude é o que direciona a atividade humana a fim de evitar a morte e a

vencê-la (NEGRINI, 2010). Conforme Becker, de todas as coisas que impelem o homem, uma das principais é o terror da morte.

Ainda assim, admite-se a perspectiva de Kübler-Ross (2008), ao defender que o ser humano é imortal em seu inconsciente, o que faz com que não admita a perspectiva de sua finitude. “É inconcebível para o inconsciente imaginar um fim real para a nossa vida na terra e, se a vida tiver um fim, este será sempre atribuído a uma intervenção maligna fora de nosso alcance.” (KÜBLER-ROSS, 2008, p. 6). A ideia da finitude ativa a luta contra a morte, irrompendo diversas ações na tentativa de evitá-la (BECKER, 1976; NEGRINI, 2010).

É uma noção de imortalidade que pressupõe não a ignorância da morte, e sim, pelo contrário, o reconhecimento de sua chegada. “Se a morte, como estado, está assimilada à vida, pois que repleta de metáforas de vida, ela é, quando sobrevém, tomada precisamente como mudança de estado, um ‘qualquer coisa’ que modifica a ordem natural da vida.” (MORIN, 1988, p.26 – destaque do autor). Por isso, a morte é negada como aniquilamento e reconhecida como acontecimento (RODRIGUES, 1983).

### 3.2.1 A morte, a violência e o crime

Dentre as propostas de discussão da filosofia e da religião, a origem e o destino do homem sempre ocuparam lugar privilegiado, provocando questionamentos diversos e que deram base para reflexões também variadas (KOVÁCS, 1992d). Mesmo que amparados algumas vezes por tais reflexões, reconhece-se que, conforme Kovács (1992d, p. 1 – destaque da autora), “Por tradição cultural, familiar ou mesmo por investigação pessoal cada um de nós traz dentro de si ‘uma morte’, ou seja, a sua própria representação da morte”. De acordo com Mora (2001), Platão afirmou que a própria filosofia é uma meditação sobre a morte.

Desde todos os tempos em busca da imortalidade, o homem desafia e tenta vencer a morte (KOVÁCS, 1992d). A autora nos reporta aos mitos e lendas, em que essa atitude é simbolizada pela morte do dragão ou monstro. “Os heróis podem conseguir tal façanha mas os mortais não. E o homem é um ser mortal, cuja principal característica é a consciência de sua finitude – isso o diferencia dos animais, que não têm essa consciência.” (KOVÁCS, 1992d, p. 2).

No trabalho psicanalítico, verifica-se que as fantasias inconscientes sobre o que seria a morte não são muito abrangentes (ROSENBERG, 1992):

1) o reencontro com pessoas queridas mortas [...]; 2) o encontro de outras figuras idealizadas, como Deus ou algo similar, que seria um complemento da fantasia anterior; 3) a ida para o mundo paradisíaco, regulado pelo princípio do prazer no qual não existe sofrimento [...]; 4) a volta ao útero materno, numa espécie de parto ao contrário, em que não existem desejos e necessidades. Provavelmente desta fantasia, entre outras, provém a idéia da “mãe-terra”, onde o morto será sepultado. (ROSENBERG, 1992, p. 95).

No entanto, não são essas as fantasias que parecem acompanhar as personagens *noir*, cuja expectativa de destino, devido ao comportamento moral e legalmente incorreto, aponta para fantasias terríficas. Aquelas relacionadas ao inferno têm predominância e compõem as fantasias persecutórias que têm a ver com sentimentos de culpa e remorsos, de acordo com os sentimentos que por vezes identificam as personagens *noir*. “As identificações projetivas em figuras diabólicas, na morte como um ser aterrorizante, com face de caveira e seu cajado, se ligam a pavores de aniquilamento, desintegração, dissolução.” (ROSENBERG, 1992, p. 95). São essas fantasias que se confundem com a loucura, a psicose, que muitas vezes orientam as personagens do *noir*.

Num dado momento, o homem passa a se preocupar com o que acontecerá depois de sua morte. Ocorre o medo do julgamento da alma, com a sua ida para o inferno ou o paraíso. A alma que está sendo pesada é a representação desta espera inquietante sobre o seu destino. O medo fundamental do homem, nessa época, relacionava-se com o que viria após a morte, a condenação ao inferno, ao castigo eterno. (KOVÁCS, 1992a, p.34).

A morte é, portanto, à primeira vista, uma espécie de vida, que prolonga, de uma forma ou de outra, a vida individual (MORIN, 1988). O autor relata que a morte, nos vocabulários mais arcaicos, não existe ainda como conceito, que se fala dela “[...] como de um sono, de uma viagem, de um nascimento, de uma doença, de um acidente, de um malefício, de uma entrada para a morada dos antepassados, e, o mais das vezes, de isto ao mesmo tempo.” (MORIN, 1988, p. 25).

Não é possível, para o homem, enxergar a morte apenas como o fim das funções fisiológicas, como sendo a negação da vida ou o fim do sujeito (BRUSTOLIN, 2007). O autor afirma que, por ter consciência de sua finitude, o ser

humano tem consciência de suas limitações, agindo para a construção de sua vida e para se constituir, não se deixando impulsionar apenas por impulsos biológicos.

É traço marcante da cultura ocidental a característica da conservação da vida e de banimento da morte, defende Negrini (2010), para quem as sociedades dessa cultura priorizam apagar a ideia de que o homem possa ser mortal, de que ele tenha fim, preferindo exaltar a vida permanente. Rodrigues (1983) corrobora que esta reafirmação insistente da a-mortalidade do homem ocasiona a criação da morte verdadeira, da morte profunda. Assim, conforme Rodrigues, é pela negação da finitude do homem que a cultura ocidental criou e enraizou a morte.

Kovács (1992d) apresenta outra contribuição relevante para a compreensão da morte no universo *noir* ao nos reportar à ideia de que não é a vida eterna que buscamos, mas sim a juventude eterna com seus prazeres, força, beleza. Não a velhice eterna com suas perdas, feiúra, dores, garante a autora. “A vanguarda da morte é o envelhecimento, e por isso conhecer o envelhecimento é conhecer também a morte.” (MORIN, 1998, p.293). Em meio a essa perspectiva hedonista, em busca pelos prazeres da vida, o homem do *noir* em geral não percebe que o tempo não pode ser detido.

Tentar pará-lo (o tempo), porém, para distanciar a morte, foi sempre uma tentativa inútil feita pelo homem. Essa imagem do homem que procura driblar a morte, por meio de jogos, disfarce ou artimanhas é bastante significativa, em todos os tempos. É o homem que vende a alma ao diabo em troca da não-morte, só que neste ponto ela é inexorável. (KOVÁCS, 1992d, p.8 – parênteses meus).

Os homens se esquivam da velhice, que representa uma aproximação mais evidente com a finitude. Nessa perspectiva, Morin (1988, p.293) destaca que “A experiência do envelhecer [...] é como uma pressão do passado que aumenta, enquanto diminui a possibilidade de futuro”.

A partir de Zilles (2007), considera-se que a consciência da morte dá sentido à própria vida, e por isso é importante destacar que o homem direciona suas ações em função da ideia do tempo que dispõe. O autor afirma que, sabendo-se que a vida é limitada, o tempo se torna precioso; e ainda que, tomando consciência de que cada hora de vida pode ser a última, deve-se viver bem cada momento. “Em vista da morte certa, nossa vida constitui-se em permanente desafio, em decisão aqui e agora. Quem leva a sério a morte dá importância à vida”. (ZILLES, 2007, p.14).

Oliva-Augusto (apud NEGRINI, 2010) destaca que a consciência do homem de sua finitude e o reconhecimento da temporalidade como dimensão irreversível remetem à noção do individualismo diante da morte. De acordo com a tomada de consciência sobre a morte, o homem quer aproveitar o tempo, privilegiando o seu bem-estar, percebendo a necessidade de vivência plena e com realizações (NEGRINI, 2010).

É o caminho buscado por uma série de personagens *noir*, como a já citada Dix Handley (interpretada pelo ator Sterling Hayden) no filme *O segredo das jóias*, que objetiva retornar à fazenda perdida por sua família quando ele era ainda criança, abandonando a cidade grande e o crime. Quanto mais acoado e ferido, maiores são seus intentos em prol desse objetivo.

Morin (1988) nomeia como *traumatismo da morte* o complexo da perda da individualidade, que garante ser traumática. Afirma que esse complexo rege todas as perturbações provocadas pela morte.

É evidente que a obsessão da sobrevivência, muitas vezes em detrimento da vida, revela no homem a preocupação lancinante em conservar a sua individualidade para além da morte. O horror da morte é, portanto, a emoção, o sentimento, ou a consciência da perda da individualidade. (MORIN, 1988, p.32).

A violência do traumatismo provocado por aquilo que nega a individualidade implica, conforme Morin, uma afirmação não menos forte da individualidade, considerando-se a nossa própria ou a do familiar ou amigo. Dessa forma, o autor explica que a individualidade revoltada em relação à morte é compreendida como uma individualidade que se afirma em relação à morte.

É, pois, a afirmação da individualidade que rege de forma simultaneamente global e dialética a consciência da morte, o traumatismo da morte, a crença na imortalidade. Dialética, porque a consciência da morte evoca o traumatismo da morte, que evoca a imortalidade; porque o traumatismo da morte torna mais real a consciência da morte e mais real o apelo à imortalidade; porque a força da aspiração à imortalidade é função da consciência da morte e do traumatismo da morte. (MORIN, 1988, p.34).

A narrativa no filme *noir* se apresenta em diversos momentos orientada a partir do medo de suas personagens. Medo muitas vezes provocado pela expectativa da morte.

Elias (2001) defende que a associação do medo da morte a sentimentos de culpa pode ser encontrada em mitos antigos. O autor nos lembra que, no paraíso, Adão e Eva eram imortais, mas Deus os condenou a morrer porque Adão violou o mandamento do pai divino. “O sentimento de que a morte é uma punição imposta a mulheres e homens pela figura do pai ou da mãe, ou de que depois da morte serão punidos pelo grande pai por seus pecados, também desempenhou papel considerável no medo humano da morte por um longo tempo.” (ELIAS, p. 17). Conforme o autor, a relação dos indivíduos com a morte não é decorrente apenas de um processo biológico que determina que um dia nosso corpo deixará de existir, mas também da ideia que se tem da morte e as atitudes decorrentes de determinada ideia.

O medo é a resposta psicológica mais comum diante da morte. O medo de morrer é universal e atinge todos os seres humanos, independente da idade, sexo, nível socioeconômico e credo religioso. Apresenta-se com diversas facetas e é composto por várias dimensões. (KOVÁCS, 1992b, p.15).

Embora o medo da morte não seja inato, ele é inerente ao processo de desenvolvimento, encontrando-se em todos os seres humanos (KOVÁCS, 1992b). É um medo básico, que manifesta influência nos demais e do qual ninguém se liberta, ainda que o disfarce, garante a autora. “Há algo que caracteriza o ser humano como tal e o diferencia dos outros animais: é a consciência da sua morte e finitude”. (KOVÁCS, 1992b, p.25).

O medo da morte tem um lado vital, precisando apresentar-se em certa medida (KOVÁCS, 1992b). Constitui, nesse caso, uma forma de conservação à vida e uma possibilidade de superar os instintos destrutivos, reforça a autora. No caso do *noir*, em geral não é essa a medida encontrada nas demonstrações de medo das personagens. As causas do medo estão mais ligadas a situações que inferem um perigo iminente, inevitável até, que provoca reações desesperadas na tentativa de impedir que algo fatal ocorra. Essa situação pode provocar exatamente o mecanismo que a autora descreve: “Se estivéssemos conscientes o tempo todo de nossa morte e do nosso terror, seríamos incapazes de agir normalmente, ficaríamos paralisados.” (KOVÁCS, 1992b, p.25). É isso que ocorre eventualmente com a personagem *noir*, que por vezes não reage, tão imersa está no estado de horror.



Herederro e Santamarina defendem que o cinema *noir* gira essencialmente em torno da morte, ou no mínimo em torno de sua ameaça ou premonição, o que nos remete ao pesadelo fatalista. “Seu território preferido é a angústia, o medo ou a sombra provocada pela proximidade ou a possibilidade de morte.” (HEREDERO; SANTAMARINA, 1996, p. 29 – tradução minha). Nesse caminho, “[...] a condição negra dos filmes depende muito mais do estilo, da construção narrativa, da encenação e da textura visual que dos motivos temáticos enunciados por suas histórias.” (HEREDERO; SANTAMARINA, 1996, p. 31 – tradução minha).

As expectativas do homem em relação à finitude humana são reguladas pela sociedade na qual está inserido, sofrendo, portanto, forte influência da cultura de seu meio (NEGRINI, 2010). Os determinantes históricos ligados à sociedade representada pelo cinema *noir* são fundamentais para que se perceba o posicionamento das personagens desse universo frente a um de seus principais elementos característicos: a morte.

É no momento da morte que o homem se revela ao mundo, situação em que evidencia as suas diferenças em reação aos demais. Nesse sentido, a morte aparece como a imagem do homem, que, ao observá-la, identifica-se a si próprio (MORIN, 1988; NEGRINI, 2010).

Tomando a consciência da própria morte como uma importante conquista constitutiva do homem, constata-se que ele é determinado pela consciência objetiva de sua mortalidade e por uma subjetividade que busca a imortalidade (KOVÁCS, 1992a). A autora defende que “[...] a pertinência a um grupo inibe ou adormece a consciência de horror ligada à morte, enquanto que os rituais realizados em conjunto facilitam a sua elaboração.” (KOVÁCS, 1992a, p. 31). Dessa forma, afirma que o medo da morte é menor em sociedades primitivas ou altamente agregadas, em função de que grupos desse tipo dão “[...] continência às necessidades individuais”. (KOVÁCS, 1992a, p. 31).

Seguindo uma orientação cronológica, percebe-se a morte domada como típica da sociedade medieval, que ampara o homem que sabe quando vai morrer, seja por certos avisos, signos naturais ou por uma convicção interna (KOVÁCS, 1992a). “Os homens daquela época eram observadores de signos e, antes de mais nada, de si mesmos. Eles morriam na guerra. Ou de doenças e, portanto, conheciam a trajetória de sua morte.” (KOVÁCS, 1992a, p.32).

A morte romântica é característica do século XIX, sendo considerada bela aquela que oferece o sublime repouso, vinculada à ideia da eternidade e da possibilidade de uma reunião com aqueles que são queridos. Ela passa a ser desejada, trazendo a possibilidade de evasão, mas não deixa por isso de representar uma ruptura insuportável e separação (KOVÁCS, 1992a).

O século XX, por sua vez, apresenta a morte que se esconde, a morte vergonhosa. Essa sociedade expulsou a morte para proteger a vida, apagando as marcas de que da ocorrência de uma morte. “O grande valor do século é o de dar a impressão de que ‘nada mudou’, a morte não deve ser percebida. A boa morte atual é que era mais temida na Antiguidade, a morte repentina, não percebida. A morte ‘boa’ é aquela em que não se sabe se o sujeito morreu ou não.” (KOVÁCS, 1992a, p.39). Quando a morte não é mais considerada um fenômeno natural, e sim um fracasso, ela deve ser omitida. O sucesso da medicalização consiste em delegar à doença e à morte apenas a ignorância e o silêncio. Suprime-se o luto e se sufoca a dor, controlada sempre para apaziguar os sinais da morte (KOVÁCS, 1992a).

A década que imediatamente antecede as produções *noir* se caracteriza por iniciar um novo direcionamento quanto ao momento da morte. Entre as décadas de 1930 e 1950, as mortes vão ocorrer no hospital, onde se dispõem de discursos que não se encontram em casa. Deixa de ser comum o acontecimento de mortes familiares. Dentre as razões que justificam a transferência dos moribundos para os hospitais, apresentam-se o avanço da medicina, o desaparecimento do médico de família e a especialização dos hospitais (NEGRINI, 2010).

A morte no hospital não é mais ocasião de uma cerimônia ritualística presidida pelo moribundo em meio à assembléia de seus parentes e amigos, a qual tantas vezes mencionamos. A morte é um fenômeno técnico causado pela parada dos cuidados, ou seja, de maneira mais ou menos declarada, por decisão do médico e da equipe hospitalar. Inclusive, na maioria dos casos, há muito o moribundo perdeu a consciência. A morte foi dividida, parcelada numa série de pequenas etapas dentre as quais, definitivamente, não se sabe qual a verdadeira morte, aquela em que se perdeu a consciência ou aquela em que perdeu a respiração... Todas essas pequenas mortes silenciosas substituíram e apagaram a grande ação dramática da morte, e ninguém mais tem forças ou paciência de esperar durante semanas um momento que perdeu parte de seus sentidos. (ARIÈS, 2003, p. 86).

Uma nova orientação aparece com essa mudança: nos hospitais, a morte deixa de ter o caráter público, que esteve presente em longo período da história das sociedades ocidentais. Os “donos da morte”, dos seus momentos e das

circunstâncias em que ela ocorre estão limitados à equipe hospitalar. Perdendo a sua individualidade, o moribundo se limita agora a um número entre os demais doentes do hospital. De acordo com Negrini (2010, p. 29), “[...] nesse cenário a morte passa a ser um ato técnico, desprovido de sensações que possam perturbar e mobilizar o círculo social.” Espera-se uma morte que não perturbe e que possa ser tolerada pelos sobreviventes, não causando embaraços e nem emoções excessivas. As emoções precisam ser evitadas, tanto na cena hospitalar, como na sociedade e, por isso, a morte é chorada em âmbito privado. Os hospitais adquirem a função de “locais sociais”, com a função de administrar a saúde e os momentos derradeiros da vida dos indivíduos. (NEGRINI, 2010).

Nesse contexto, os hospitais passam a ser considerados locais de abrigo para os que sentem dor ou portem doenças que perturbem o bem-estar da sociedade. O sofrimento deve permanecer escondido, sem perturbar a imagem de felicidade e de bem-estar que a sociedade moderna objetiva outorgar a seus integrantes. Enfrentar a problemática da dor não pertence mais à responsabilidade do indivíduo a partir do momento em que os hospitais são compreendidos como lugares para que as pessoas possam sentir dor e ter os seus momentos derradeiros. Nesse sentido, os médicos são os responsáveis pela tentativa de impedir a ocorrência da morte. (NEGRINI, 2010).

A ideia de que a dor e a morte são inimigas do homem e de sua felicidade encontra correspondência com o universo *noir*, em que a morte é provocada para que alguém seja eliminado com o intuito de diminuir ou eliminar a dor ou infortúnio de outro. Portanto, a dor e a morte do outro são medidas buscadas ou no mínimo esperadas para que se minimizem a dor ou a possível morte de quem se sente ameaçado.

Rodrigues (1983) defende que as sociedades ocidentais estão inseridas em um ciclo de negação da finitude humana. A hipótese do autor é de que a supressão da presença da morte no cotidiano não está ligada a sensibilidades individuais das pessoas diretamente atingidas por um óbito, mas por uma coerção social, que obedece a princípios políticos oriundos de nossa cultura. Dessa forma, é a própria sociedade que rompe com padrões de comportamento diante da finitude humana, o que dificulta para as pessoas uma boa relação com a finitude da vida. (NEGRINI, 2010; RODRIGUES, 1983).

Se toda cultura é então, num amplo sentido, cultura da morte, o que os ritos funerários manifestam tão bem quanto a conservação das palavras vivas na escrita, o culto dos ancestrais, os relatos mitológicos e a literatura em geral, é precisamente porque esse corte radical que é a morte deve ser assumido – o que significa dizer que *ao mesmo tempo* aceito e negado. (DASTUR, 2002, p.17 – destaque da autora).

Não há luto nem qualquer tipo de contato com os mortos na contemporaneidade, defende DaMatta (1997), para quem esse contato é extraordinariamente complicado nos sistemas individualistas modernos, entremeados pela técnica.

Creio que uma atitude inversa é encontrada quando estudamos as sociedades tribais e tradicionais, onde o sujeito social não é o indivíduo, mas as relações tribais entre os indivíduos. Nelas, o que temos é uma grande elaboração relativamente ao mundo dos mortos, que são significativamente invocados, chorados, lembrados, homenageados e usados sem cerimônia pela sociedade. (DAMATTA, 1997, p.136).

A prática do luto começou a ser abandonada em meados da década de 1950. Conforme Chiavenato (1998), nessa época as sociedades industrializadas deixaram o luto de lado, incorporando novos hábitos em relação à morte. Defende que, desde aquele período, cada vez mais, quem perde alguém deixa de emitir sinais de dor, inclusive não solicitando conforto. “Vive-se isoladamente a dor. Durante o luto, era comum as pessoas se solidarizarem e demonstrarem carinho. Hoje, o fim do luto ostensivo contribui para aumentar o sentimento de angústia e isolamento.” (CHIAVENATO, 1998, p. 64).

[...] o luto está saindo de moda em nossas sociedades, tanto como reação contra a hipocrisia social tradicional quanto como filosofia realista de sobrevivência. No entanto, psicanalistas e antropólogos demonstram as funções sociais e os benefícios individuais do ritual e do sentimento de luto. Mas a privação do luto é o preço a pagar para alcançar a eternidade em nossa existência mediante a rejeição da morte. (CASTELLS, 1999, p. 480).

O luto remete o indivíduo à experiência de sua própria morte, fazendo com que vivencie a morte, fragilizando-o quanto a sua individualidade, situação que sugere a não aceitação do luto nas sociedades atuais (DASTUR, 2002).

É relevante a compreensão de como a morte e o luto são tratados em uma sociedade onde o individualismo vigora. Em função da individualização da dor, os ritos de despedida passaram a ser mais superficiais, com as expressões de sofrimento minimizadas, defende a autora, para quem a morte interdita das

sociedades atuais leva ao individualismo dos sentimentos diante da finitude humana. A carência de reflexão sobre o fim da vida se relaciona diretamente com o individualismo e com a exigência de aproveitamento da vida, sem considerar o contexto social e a espécie. (FREIRE, 2006; NEGRINI, 2010)

No contexto atual, o sofrimento causado pela perda de um parente tornou-se um problema particular, referente apenas àquele que perdeu, às famílias do falecido. Se a sociedade der espaço para a manifestação do luto, ela vai estar abrindo margens para a fragilização da individualidade dos seus membros; para que eles fiquem suscetíveis de refletir sobre a sua própria finitude e para que eles sejam condenados a ser incomodados com a sensação da mortalidade estar cercando, estar batendo à porta. A finitude é um fenômeno real, basta o homem dar uma pequena brecha, que ela se faz presente. (NEGRINI, 2010, p. 56).

Perceber uma pessoa moribunda é uma situação que abala as fantasias defensivas que o indivíduo constrói como uma muralha contra a ideia de sua própria morte (ELIAS, 2001). Dessa forma, o contato com os moribundos, que sugere aproximação com a morte, corresponde também a uma ameaça. Nos filmes *noir*, aproximar-se de uma personagem perseguida ou ameaçada – um moribundo, que apenas aguarda o momento de ser apanhado pela morte – também pode provocar perigo.

A ideia de que a morte é o resultado necessário da vida é defendida por Freud (1996), para quem cada um deve uma morte à natureza; ela, a morte, assume dessa forma uma posição natural, inegável e inevitável. Ainda assim, o homem luta para eliminar a morte de seu viver, tentar silenciá-la e negá-la, defende Freud, para quem é impossível para o homem imaginar a própria morte, preferindo perceber a finitude humana enquanto espectador.

No que tange à consideração pelos mortos, Freud afirmava que, em relação à pessoa que morreu, adotamos uma atitude especial – como que uma admiração por alguém que realizou uma tarefa muito difícil. Conforme o autor, deixamos de criticá-la e negligenciamos suas possíveis más ações, declarando ‘*de mortuis nil nisi bonum*<sup>38</sup>. Dessa forma, Freud defende que “[...] julgamos justificável realçar tudo o que seja de mais favorável à sua lembrança na oração fúnebre e sobre a lápide tumular.” (FREUD, 1996, p.300), tornando a consideração pelos mortos mais importante para nós do que a verdade ou até mesmo a consideração pelos vivos.

---

<sup>38</sup> Expressão em latim que traz o significado literal “Dos mortos, nada menos que o bom”, ou seja, “Não fale mal dos mortos”.

Essa perspectiva freudiana, entretanto, modifica-se com visão da morte assumida a partir do século XX.

Experimentar a morte em vida é uma possibilidade ao haver uma aproximação com a morte do outro, destaca Kovács (1992c), para quem os vínculos desenvolvidos em vida proporcionam a impressão de que uma parte nossa também morre. Conforme a autora, a perda de alguém é vivenciada conscientemente e, por isso, muitas vezes temida mais que a própria morte. Como a última “[...] não pode ser vivida concretamente, a única morte experimentada é a perda, quer concreta, quer simbólica.” (KOVÁCS, 1992c, p. 154). E a dor provocada por uma morte só existe quando a individualidade do morto tiver sido presente e reconhecida, destaca Morin (1988), para quem “[...] quanto mais o morto for chegado, íntimo, familiar, amado ou respeitado, isto é, “único”, mais a dor é violenta [...]” (p. 31). Insistindo na relevância da individualidade para que se delegue também importância ao morto, destaca-se ainda Morin:

[...] o terror da decomposição mais não é do que o terror da perda da individualidade. Não se deve julgar que o fenômeno da putrefação, em si, implique terror; e agora podemos precisar: quando o morto não está individualizado, apenas existe indiferença e simples mau cheiro. (1988, p.32).

A preocupação em afastar a morte supõe, evidentemente, uma certa consciência realista do desaparecimento dos indivíduos e dos perigos sociológicos que tal desaparecimento implica (RODRIGUES, 1983). Essa perspectiva outorga à sociedade não só a necessidade de produzir explicações e tabus que afastem a morte, mas também que ela efetivamente assegure sua continuidade contra e através do desaparecimento de seus membros, garante Rodrigues. “A morte de um indivíduo não é um evento isolado, mas representa tantos eventos quantas relações o indivíduo morto mantivesse: amizades, inimizades, paternidade, filiação, aliança, propriedade...” (RODRIGUES, 1983, p. 85). Essas relações constitutivas da sociedade correm o risco de se romper ou se rompem efetivamente, completa o autor.

A morte não é agradável porque, quando ocorre ao outro, traz para quem fica o seu prenúncio. Lutar contra a morte significa combater seu poder de desagregar a sociedade, já que fere a integridade do grupo ao qual pertence o indivíduo que morreu. Por outro lado, conservar a lembrança é uma forma de evitar a morte, que

só se efetiva a partir do momento em que o morto é esquecido, situação em que sua individualidade desaparece. (RODRIGUES, 1983).

O absurdo da finitude humana reside em parte no fato de que a morte física não basta para realizar a morte nas consciências. As lembranças daquele que morreu recentemente continuam sendo uma forma de sua presença no mundo. E esta presença só arrefece aos poucos, lentamente, por meio de uma série de dilaceramentos de que são vítimas os sobreviventes. A consciência não consegue pensar o morto como morto e por isso não pode se furtar a lhe atribuir certa "vida". (RODRIGUES, 1983, p.29 – destaque do autor).

Conclui-se que a negação da presença da morte é um processo que se intensificou na segunda metade do século XX, período em que se acentuou o individualismo. Nesse momento, o indivíduo enfatizou o hedonismo, a satisfação do prazer e das necessidades individuais, contexto esse em que aceitar a morte e o seu culto passa a ser um desafio para os humanos. O homem, como indivíduo não pode ser perturbado pela morte do outro, que lembra a sua própria morte e afeta o seu prazer individual.

A busca do prazer individual leva o homem a negar a própria morte e não dar espaço à contemplação da morte do outro, já que de outra forma deixaria de lado o prazer pessoal e estaria prezando pelo bem-estar da espécie. O pensamento em torno da própria morte ou a observação da morte do outro remetem a questões que mexem com o imaginário humano e que ameaçam o prazer supremo.

Na sociedade mais contemporânea, perceber a morte como estágio final de um processo natural é uma experiência que ganhou significação pelo processo na ciência médica em medidas práticas para elevar o padrão de higiene. "A imagem da morte que prevalece nas sociedades mais desenvolvidas é fortemente influenciada por esse conhecimento reconfortante. As pessoas bem sabem que a morte chegará; mas saber que ela é o fim de um processo natural ajuda a aliviar a angústia." (ELIAS, 2001, p.56). Entretanto, mesmo esse reconforto não impede o homem de tentar refrear a morte. Nesse intuito, o progresso do conhecimento biológico possibilitou aumentar a expectativa de vida do indivíduo. Mas ainda com o auxílio do progresso médico e o crescente prolongamento da vida, além do aumento progressivo do alívio das dores do envelhecimento e da agonia, a morte é um dos fatores indicativos de que o controle humano sobre a natureza tem limites. (ELIAS, 2001).

Evidenciar a morte como um processo natural, entretanto, sugere considerá-la reconfortante quando não é provocada (ELIAS, 2001). Diferente disso ocorre com o *noir*, em que a morte é geralmente acompanhada de angústia, medo e dor. O homem sabe que deve morrer e tem seu reconhecimento da vida e consciência de si justamente pelo enfrentamento da morte (DASTUR, 2002), mas merece destaque a ideia de que as situações de enfrentamento exigidas pela expectativa de uma morte natural são diferentes daquelas enfrentadas pela personagem *noir*, que é perseguida pela expectativa de que alguém provoque o seu fim.

Elias (2001, p. 61) defende que “A imagem da morte na memória de uma pessoa está muito próxima de sua imagem de si mesma e dos seres humanos prevalecente em sua sociedade.” Para o pesquisador, em sociedades mais desenvolvidas, as pessoas geralmente se percebem como seres individuais fundamentalmente independentes, e assim, como sujeitos isolados, a impressão é de que todo o mundo e todas as outras pessoas representam o mundo externo.

O resultado, a distorcida auto-imagem de uma pessoa como ser totalmente autônomo, pode refletir sentimentos muito reais de solidão e isolamento emocional. Tendências desse tipo são bastante características da estrutura de personalidade específica das pessoas de nossa época em sociedades altamente desenvolvidas e do tipo particular de individualização que nela prevalece. (ELIAS, 2001, p.66).

Destacam-se as ideias de que a morte, com a sua supremacia sobre os humanos, tem o poder de derrubar qualquer desejo ou sonho, mostrando-se sempre suprema; e de que a vontade de ultrapassar a morte é um reflexo das vontades humanas de vencer a natureza (MORIN, 1998; NEGRINI, 2010). Dastur (2002) afirma que o existir não é nada mais que o dom que a morte, em sua onipotência, presenteia ao homem. A partir da autora, defende-se que, nessa constituição, ela (a morte) nunca é abalada pelo trabalho humano de tentar retardá-la ou vencê-la.

Não estamos [...] abertos para o mundo, senão pelo fato de estarmos relacionados com o nada que é a morte. Pois, nossa existência não se vê fundamentada, a não ser sobre o abismo de uma ocultação e de um esquecimento sem limite do qual só saímos para confirmá-lo. Na verdade, é só *existindo* que testemunhamos a morte, mesmo e sobretudo quando nos levantamos contra ela e trabalhamos para vencê-la, e empregamos, para superá-la, o arsenal de nossas técnicas. (DASTUR, 2002, p.115-116 – destaque da autora).



Ao fim, é inevitável constatar que a morte não é abalada por nossas tentativas de impedi-la. No máximo, conquistamos com nossas técnicas o prolongamento da vida, sempre construída e compreendida em função da expectativa da morte. Sequer as tramas do *noir*, por serem reféns do fatalismo que persegue suas personagens, conquistam esse intento humano. Alguém sempre morre, vítima de suas intrigas, de sua ambivalência, da ambivalência dos demais, o que repercute na irrefutável ação da morte.

### 3.2.1.1 O Crime e a violência conferem o tom da morte ao cinema *noir*

A presença do crime é o que confere ao cinema *noir* sua impressão mais constante. A morte aparece sempre como o final de um tortuoso caminho. A lógica do cinema *noir* compreende uma série de intrigas, associadas ao pesadelo fatalista, que sempre envolve um ou mais personagens, que por sua vez são associados a alguma morte. O cinema *noir* se caracteriza também pela atuação da polícia, cuja falta de caráter é uma constante. Em função desse traço, os diretores frequentemente elegem detetives particulares para suas tramas, a fim de evitar muitos questionamentos sobre a atuação da polícia americana. (BORDE; CHAUMETON, 1958).

No que diz respeito ao tema da violência, o filme *noir* propõe uma renovação a sua abordagem. Em primeiro, abandona-se a convenção do combate com igualdade de armas. Muitas vezes não há luta e sim apenas o ajuste de contas, espancamentos desumanos, fria execução. O crime se torna mecânico, profissional, sendo frequentemente o assassino pago quem cumpre essa função, sem ódio. Os executores podem, entretanto, ser homens moles, brutos, lúcidos e assustadores, ou ainda anormais, humilhados por seus cúmplices ou mesmo selvagens. A aura do filme *noir* se compõe de crueldades e sofrimentos, mas a angústia tem base mais sólida em outro lugar que não na violência e sim no desenvolvimento anormal da ação. (BORDE; CHAUMETON, 1958).

Em *Relíquia macabra*, o detetive Samuel Spade (Humphrey Bogart), após ser contratado para encontrar uma pessoa, descobre estar participando de uma complicada história envolvendo a busca da estátua de um pássaro coberta de ouro e cheia de jóias preciosas por dentro, enquanto diferentes personagens perigosas com vários segredos vão cruzando seu caminho.

O onirismo, também citado por Borde e Chaumeton, presente em diversas produções *noir* também funciona adequadamente para instaurar essa angústia. John Ballantyne (Gregory Peck) em *Quando fala o coração*, perdeu a memória e acredita ser um assassino, mas conta com a ajuda da psicanalista Constance Petersen para, através dos sonhos e lembranças de John, desvendar sua identidade, expectativa que tanto lhe angustia.

São personagens misteriosas que dão o tom dessa angústia sufocante que tão bem qualifica o *noir*. Nesse ínterim, apresenta-se um ponto alto dessas produções, também mencionado por Borde e Chaumeton: o objetivo de desorientar o espectador, que em geral se perde por não contar com os pontos de ligação geralmente apresentados em outros filmes e que lhe permitem traçar uma lógica que o aproxime dessas histórias mais lineares.

No que diz respeito à *ambiguidade, às contradições e à confusão entre o bem e o mal*, reitera-se navegarem acentuadamente entre as duas tipologias já apresentadas. As diversas contradições e ambiguidades que atingem as personagens *noir* geralmente estão ligadas a essa relação complexa entre o bem e o mal. O *noir* traz personagens que imediatamente declaram sua ambiguidade, demonstrando-se a serviço do bem e do mal ao mesmo tempo, ou que acabam por se revelar maus quando parecem bons e vice-versa.

Considerado como algo real, o bem foi entendido ou como bem em si mesmo ou como bem relativamente a outra coisa (distinção de Aristóteles), em rejeição à doutrina platônica do bem como ideia absoluta (MORA, 2000). Platão considerava o bem como a Ideia das ideias, tão elevada que se encontraria para além do ser. Outra noção compara o bem em si mesmo ao bem metafísico, caso em que se defende que o bem e o ser são uma única e mesma coisa, como sustentam as teses de Santo Agostinho e Santo Tomás de Aquino. Essa equiparação ocasionou a interpretação da negação de entidade ao mal, que acabou sendo definido como afastamento do ser, em consequência também do bem. Assim, o bem aparece como uma luz que a tudo ilumina, ou Deus. Mas em um sentido menos estrito, participam do bem as coisas criadas e em particular o homem, especialmente quando alcança o estado de fruição de Deus.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> De acordo com Mora (2000).

Em suma, pode-se considerar o bem como um ser, como a propriedade de um ser ou como valor. Nas ontologias clássicas predomina a primeira opinião, enquanto nas modernas é mais comum a segunda, e nas várias éticas contemporâneas prevalece a terceira. Max Scheler, do terceiro grupo, defende bem e mal como valores (e, é claro, desvalores – destaca Mora) materiais, ou seja, que possuem um conteúdo. Os homens preferem alguns valores a outros, que são postergados, explica Scheler. Preferência e postergação equivalem a atos cognoscitivos e, assim, eticamente neutros; enquanto a realização ou não dos valores preferidos ou postergados são atos morais (ou imorais). Depreende-se, a partir dessa perspectiva, que um ato moralmente bom é um ato mediante o qual se realiza um valor preferido.<sup>40</sup>

No que se refere ao problema do mal, vários autores declararam ser exclusivo da moral enquanto outros afirmam ser apenas de natureza metafísica. Em ambos os casos, pode-se defender que o mal é predominantemente uma realidade – ou um ser – ou que é exclusiva ou primeiramente um valor – ou melhor, um valor negativo ou desvalor. Das diversas teorias a respeito do mal, perspectivas diversas surgem, como, por exemplo, a dos estoicos, que, dentre outros, avaliam o mal como parte da realidade já que sem ele ela seria incompleta. Nesse caso, o mal é compreendido como necessário à harmonia universal. Noutro caso, a exemplo de Plotino, o mal é o último degrau do ser, atribuindo-se a ele todos os valores negativos. Outra perspectiva, defendida por Hegel, é a de que o mal faz parte do real, mas como entidade que opera de forma dinâmica e contribui para o desenvolvimento lógico-metafísico daquilo que existe. Há também a possibilidade de considerar o mal como uma aparência ou ilusão, um véu que impede a visão do bem, este identificado com o ser.<sup>41</sup>

Santo Agostinho, por sua vez, embora avalie o problema do mal dando igual atenção ao problema metafísico, tem seu pensamento dominado pela questão moral que relaciona o mal ao pecado. O mal é concebido, sob esse aspecto, “[...] como um afastamento de Deus causado por uma vontade de independência com relação à Pessoa divina.” (MORA, 2001, p. 1844) O mal corresponde, conforme São Boaventura, ao fato de o homem fazer algo por causa de si próprio e não por causa

---

<sup>40</sup> De acordo com Mora (2000).

<sup>41</sup> De acordo com Mora (2001).

de Deus. Santo Agostinho faz distinções entre o mal físico (dor) e o mal moral, afirmando que, ao fim, apenas o mal moral – pecado – é propriamente um mal.<sup>42</sup>

Há também uma descrição fenomenológica que apresenta o mal sob suas manifestações ou perspectivas (MORA, 2001). Assim, há duas possibilidades: “[...] o mal, o feio e o falso são os aspectos capitais do negativo, opostos aos transcendentais (o bem, o belo e o verdadeiro); o mal é visto como resumo de todos os valores negativos (o profano, o feio, o falso, o injusto, etc.)” (MORA, 2001, p. 1845). Então, conforme Mora, se analisadas essas perspectivas de modo mais particular, podem ser descritas todas as formas de maldade, em cada valor negativo dentre os apontados ou nos valores morais. Raymond Polin (apud MORA, 2001, p. 1846) o fez ao incluir:

[...] no domínio das normas morais não só o valor negativo ‘mal’ como valores negativos morais, como o imoral, o infiel, o pérfido, a traição, a hipocrisia, a vulgaridade, a mediocridade, o vício, a perversidade, a crueldade, a covardia, a vilania, a infâmia, o excessivo, o desprezível, o indigno, o indecente, o depravado etc.

Ressalta-se que diversas dessas formas de maldade são comuns ao universo *noir*, que as atribui muitas vezes indeterminadamente a quaisquer tipos de personagens, não havendo segurança quanto à bondade de alguma personagem. O decorrer da narrativa sempre pode revelar um aspecto ou outro que sugira a ambiguidade.

Quanto à ambiguidade das personagens, nota-se o desaparecimento do herói do tipo Scarface, legando ao *noir* um universo de assassinos simpáticos e até angelicais, bandidos neuróticos, além de comparsas perturbados ou idiotas. Tal ambiguidade atinge também as vítimas, agora não tão inocentes ou que se descobrem nada inocentes, às vezes aparecendo desde o início da trama como suspeitas. (BORDE; CHAUMETON, 1958).

As contradições que atingem o herói aparecem desde seu visual, normalmente composto pela figura de um homem mais maduro, quase velho e menos charmoso do que se via no cinema até então. Humphrey Bogart é perfeito na constituição desse biotipo. O herói do *noir* é definido por Borde e Chaumeton como sendo uma vítima sem glória, passível de levar surras terríveis antes de chegar ao final da história, sendo frequentemente um masoquista carrasco de si próprio,

---

<sup>42</sup> De acordo com Mora (2001).

responsável por suas próprias tribulações. O que o remete às situações de perigo não é tanto o desejo de justiça ou mesmo a ganância, sendo mais frequente a mórbida curiosidade. Nesse sentido, abandona-se o perfil do super homem para compor uma personagem que pode ir até o limite entre a lei e o crime, como Michael O'Hara (Orson Welles), em *A dama de Shanghai*. (BORDE; CHAUMETON, 1958).

No filme *noir* o bem o mal se confundem, os assassinos são geralmente simpáticos e os policiais corruptos. Os ladrões são bons companheiros e pais de famílias e não raro seu único defeito é não cumprirem a lei. A vítima aparece também como suspeita e muitas vezes é também criminosa. Protagonistas são bêbados, assassinos ou ladrões. O herói também não é honesto e sofre como o bandido. Enfim, há na composição de todas as personagens uma subversão àquela ordem já apreendida pelo espectador, agora abandonado à tentativa de buscar a lógica em produções que não permitem esse tipo de construção. Assim, o público comunga do *noir* ao ser relegado à mesma atmosfera de angústia e insegurança que tão bem caracteriza esse tipo de filme. (BORDE; CHAUMETON, 1958).

Por outro lado, e diferenciando-se do cinema de gângsteres dos anos 30, Heredero e Santamarina (1996) explicam que o *noir* não oferece uma contraposição tão clara entre o mundo da delinqüência e o da legalidade, entre o mal e o bem. “[...] o que aparece nas imagens é uma única realidade, múltipla e equívoca, em que ambos universos coexistem, quase se dão as mãos, e onde o vizinho mais próximo pode ser quase tanto um gângster quanto um policial ou um assassino.” (p. 223 – tradução minha).

A violência no *noir*, explícita devido às frequentes cenas de assassinatos, crimes em geral, chantagens, surras pesadas, adquire uma dimensão também até então ainda não alcançada. Antes limitada a um universo mais específico, como por exemplo o de grupos marginais, agora ela é notória mesmo quando advém de qualquer personagem e aparece em qualquer cenário, atravessando muitas vezes toda a história. (HEREDERO; SANTAMARINA, 1996; HURTADO apud HEREDERO; SANTAMARINA, 1996)

Em uma aproximação superficial, essa violência poderia aparecer menor do que a mostrada pelo cinema de gângsteres – um simples cálculo estatístico bastaria para corroborar que o número de assassinatos neste é muito superior aos do cine negro -, mas ela é muito mais acentuada e paradigmática ao operar em um nível mais profundo, mais subterrâneo, que perpassa o filme de lado a lado como uma constante temática que outorga significação ao conjunto e a cada uma de suas partes, que se sente implícita, onipresente, ao decorrer de toda a narração. (HEREDERO; SANTAMARINA, 1996, p. 229 – tradução minha).

Tal violência não é manifestada somente de forma física, mas é também facilmente notada pelas agressões verbais e ainda de forma simbólica, conforme destacam Carceller e Company (apud Heredero e Santamarina), muitas vezes despertando no espectador a sensação de humilhação ou o sentimento de vingança vividos por determinada personagem, mas que no primeiro se choca com sua impotência frente à ação. E o *noir*, rompendo com muitos almejados finais felizes, às vezes frustra quanto às possibilidades de revanche por parte de algumas personagens injustiçadas, da mesma forma que aparecem na sociedade da época.

A confiança, a solidariedade, a amizade, o amor, o afeto em geral são abalados enquanto valores afirmados para a orientação da vida e, dessa forma, o poder e o dinheiro ganham a dimensão referencial (HEREDERO; SANTAMARINA, 1996). Esse panorama aparece manifesto no clima de violência do *noir*, que confere a uma série de personagens e cenários o determinante claustrofóbico de um ambiente que não oferece chances de fuga. Esse ambiente encontra como nicho maior a grande cidade (HEREDERO; SANTAMARINA, 1996), que dá espaço para que personagens arquetipos diversas coexistam e se cruzem sempre de forma a provocar mais conflito e insegurança. A tensão permanente se faz sentir às vezes tão intensa que não raro personagens perdem a razão, fogem (quase sempre ocorre frustração nesse intento), tornam-se ladrões, assassinos ou mesmo enlouquecem.

### 3.2.1.2 O contexto social e o cenário urbano ambientam a morte

O cinema *noir* propõe, ao mesmo tempo, uma imagem ideal e uma imagem metafórica da sociedade americana. A primeira aparece situada geralmente em um tempo pretérito, no meio rural, em espaços abertos e com cores luminosas, diferentes do alto contraste comum desses filmes *noir*. A personagem Dix Handley no filme *O segredo das jóias* exemplifica perfeitamente a imagem ideal quando orienta toda sua ação com o objetivo último de retornar à fazenda que a família

perdeu quando ele era criança. Já no caso da imagem metafórica, encontra-se nos mesmos filmes a oposição quando oferecem um ambiente real e contemporâneo, predominantemente urbano, com espaços claustrofóbicos, valorizados pela noite muitas vezes dominante no cenário. Em meio a esse pesadelo, os habitantes urbanos procuram se adaptar ao ambiente pesado ou fugir, às vezes optando por cidades latinoamericanas, como ocorre em *Gilda* e *Interlúdio*. No primeiro filme, as personagens principais partem para Buenos Aires, que ampara praticamente toda a trama; enquanto no segundo, quase toda a história se desenvolve no Rio de Janeiro. (HEREDERO; SANTAMARINA, 1996).

As personagens dessa sociedade retratada pelo *noir* muitas vezes buscam a sobrevivência a partir da tentativa de obter uma posição dominante frente às demais, já que há uma subdivisão de classes bastante determinante no sucesso ou insucesso de cada indivíduo nessa América durante sua ascensão enquanto potência econômica (1918) e militar (1945), destacam Heredero e Santamarina.

A ficção negra virá a desvendar, contudo, que essa saída individual não resolve nenhum dos problemas de fundo levantados, que deixa intactas as estruturas de domínio existentes, que resulta ser também uma saída falsa, já que ao final dela se encontram os mesmos valores corruptos que no princípio e que, por isso mesmo, está condenada de antemão ao fracasso, como se encarregam de sublinhar com reiteração as imagens finais da maioria dos filmes. Não existe dessa forma nenhuma possibilidade de redenção individual, de cura, em um corpo social que tem todos seus órgãos vitais (desde a justiça até a polícia, desde as finanças até os pequenos negócios, desde a esfera pública até a privada) corroídos por um câncer incurável. (HEREDERO; SANTAMARINA, 1996, 235-236 – tradução minha).

Nesse universo de incertezas do *noir*, em que qualquer americano dessa sociedade instável e perigosa pode se tornar criminoso ou vítima, a perda da referência dos valores e a ética fragilizada são responsáveis pelo desequilíbrio também psicológico das personagens. Há uma série de filmes que definem a trajetória de sua trama em função do perfil psicológico/psiquiátrico de um possível assassino, psicopata ou louco. Em *Quando fala o coração*, por exemplo, a Dr<sup>a</sup> Constance Petersen é psicanalista, assim como várias outras personagens, colegas seus, e seu desafio é provar a inocência de seu amado, o misterioso com amnésia John Ballantyne, que tem comportamento muito estranho e logo passa a ser suspeito de um assassinato.

Quanto à morte ligada ao homicídio – geralmente o responsável pela primeira, no caso do *noir* – são oportunas algumas contribuições de Morin (1998). O autor afirma que o homicídio é um dado humano tão universal como a morte, ressaltando ser considerado humano porque o homem é o único animal que mata o seu semelhante sem obrigação vital.

Entre a decadência pré-histórica do instinto específico e a promoção da individualidade como valor incontestável existe uma brecha mortal. A brecha canibal não é a única; há uma outra, enorme e hiante, que continua sempre aberta no flanco da espécie humana: o homicídio. (MORIN, 1998, p.63).

O contexto social e urbano, aliado às particularidades das personagens *noir*, ajuda-nos a “entender” o que leva uma personagem a matar outra. Essa compreensão nos remete a um mecanismo exclusivamente humano. “Quer o homicídio seja fruto da cólera, da fúria, até da loucura, [...] revela-nos um encarniçamento, ou um ódio, ou um sadismo, ou um desprezo, ou uma volúpia de matar, isto é, uma realidade propriamente humana.” (MORIN, 1988, p.64). O autor nos dirige para a expectativa de instabilidade social – que é berço para o *noir* – proveniente do mecanismo do homicídio.

O fato de a violência do ódio se poder traduzir por tortura até a morte e homicídio revela-nos claramente que o tabu de proteção da espécie já não age. O homicídio é a satisfação de um desejo de matar que nada pode sustentar. Mas isto é apenas a face negativa. A face positiva são a volúpia, o desprezo, o sadismo, o encarniçamento, o ódio, que traduzem uma libertação anárquica, mas verdadeira, das “pulsões” da individualidade em detrimento dos interesses da espécie. (MORIN, 1988, p.64 – destaque do autor).

O homicídio corresponde não apenas a satisfazer um desejo de matar, mas também está ligado à satisfação de matar um homem, de se afirmar pela destruição de alguém. Temos, assim, conforme Morin, manifesta a afirmação da individualidade mortífera em relação à individualidade mortificada. “A decadência dos instintos de proteção específica e a irrupção orgulhosa da individualidade implicam, portanto, o barbarismo, isto é, o homicídio.” (MORIN, 1988, p.66). O autor acredita que o homem, na medida em que tem o sentimento ou a consciência de sua individualidade, continua a odiar a morte natural da espécie. E ele repudia sua própria morte, independente de como possa ocorrer.



Se a inadaptação humana à morte é relativa, a adaptação à morte é igualmente relativa. Embora o homem que arrisca a vida esteja pronto para assumir a sua morte, esta não lhe é menos odiosa; mas enfrenta-a, visto que lhe é imposta por um imperativo da sua vida de homem. Porque arriscar a morte não é amá-la, mas sim, frequentemente, escarnecer dela. (MORIN, 1988, p.73).

O suicídio aparece como outra lacuna no comportamento do homem enquanto ser negador da morte. Bayard (1996) avalia o suicídio como um encerramento do destino. Quando alguém dá fim à vida voluntariamente, realizaria, portanto, um crime contra a pessoa humana. Evidentemente, o suicídio é mais ou menos comum de acordo com a mentalidade um grupo, podendo variar ainda conforme a época ou local geográfico. Sendo ainda mais comum, estatisticamente, conforme Bayard, entre as pessoas mais evoluídas do que entre as mais rudes, considera-se que grau cultural pode levar uma pessoa a se revoltar contra o “peso” do destino, questionando-se e por fim eliminando sua própria existência. (BAYARD, 1996; NEGRINI, 2010).

O assassinato e a morte se aliam a outros elementos comuns às tramas mais complicadas do *noir*, como a desenvolvida no filme há pouco citado – *Quando fala o coração* –, que estabelecem uma característica bastante particular do *noir* frente ao cinema até então existente: as definições dos arquétipos e a estrutura narrativa, que se apresentavam de forma bastante nítida e objetiva, esclarecendo e garantindo quem pertencia ao bem e quem era mal (HEREDERO; SANTAMARINA, 1996), aparecem agora de forma a provocar questionamentos sobre a situação das personagens e a sequência do enredo. Nesse ínterim, aparecem o suspense, os diversos efeitos melodramáticos, muitas pistas falsas (que valorizam a exploração dos elementos psicológicos da trama) que situam o espectador frente à expectativa e às interrogações.

Herederero e Santamarina valorizam essa mutação e atribuem a ela o sentido de um dos grandes segredos do cinema *noir*, além de garantirem que os mecanismos articuladores da narração e os novos códigos visuais propostos pelo gênero alcançam também uma significação histórica de enorme relevância:

A ficção negra aparece [...], desde a perspectiva evolutiva do cinema americano, como o lugar narrativo e lingüístico em que se produz, ao mesmo tempo, a maturação que leva a escritura clássica até um grau de tensão e complexidade nunca antes alcançado, a evolução que prefigura as crises definitivas desta e a gestação – no sentido do gênero – das novas formas com que emerge, desde Hollywood, a modernidade cinematográfica. (HEREDERO; SANTAMARINA, 1996, p. 239 – tradução minha).

O aparecimento do detetive, por si só, já é responsável por quebra com a objetividade, com a linearidade, além da ruptura com a continuidade narrativa (HEREDERO; SANTAMARINA, 1996). É comum para o *noir* uma determinada cena contradizer a(s) anterior(es), submeter nova expectativa, desafiar o espectador e muitas vezes surpreendê-lo com uma sequência bem diferente daquela esperada ou desejada. Mesmo após um novo rumo da história, pode haver nova reviravolta, que sugere outro suspense, outra expectativa e outro desafio.

### 3.2.1.3 A intriga como resultado da ambiguidade das personagens

A intriga, característica que solidifica o cerne do gênero *noir*, elucida bem os elementos expostos anteriormente. No caso de *A dama de Shanghai*, o detetive George Grisby (Glenn Anders) quer um álibi (Michael O'Hara, interpretado por Orson Welles) para poder matar o marido de Elsa Bannister (Rita Hayworth), por quem é apaixonado. Então pede que Michael finja matá-lo, dizendo que ele (Grisby) queria apenas desaparecer e viver longe, mas que os demais constatassem que ele morreria. Mais adiante a história revela que Elsa estava tramando junto com Grisby matar Arthur, seu marido. No caso de os tiras chegarem a Grisby, ele confessaria. Então, ela o matou e tentou incriminar Michael.

Personagens que apareciam hora como inocentes e vitimadas, a partir de uma confissão, *flashback* ou erro de cálculo podem abruptamente se tornar os vilões e orientar o espectador para outro rumo, ainda que não seguro. Essa ambiguidade, responsável pela intriga e pela ação que caracteriza o *noir*, é responsável por grande parte do suspense da narração.

Mesmo que Michael, desde a primeira cena, quando se aproxima da carruagem que carrega Elsa Bannister, já a evidencie na narração em *off* como a *femme fatale* (pois informa que algumas pessoas podem pressentir o perigo, mas ele não, revelando que ela o seduz desde o princípio), o potencial criminoso da personagem Elsa não alcança aí as dimensões que a trama mais adiante vai

apresentar. Aliás, a narração em *off*, também um elemento característico do *noir*, presente em diversos títulos, funciona muito para que o espectador perceba e entenda de forma mais profunda os sentimentos do protagonista e a maneira como ele figura no filme.

Há casos em que a utilização da voz em *off* se sobrepõe a outro recurso de idêntica natureza de fundo: a câmera subjetiva, que ocorre quando a última assume a representação metafórica de uma personagem para ignorar sua presença física na imagem (fazendo coincidir o olhar daquela com o quadro do plano), e a imagem mostrada é a visão da personagem. Nesse caso, salienta-se ainda mais o ponto de vista dos fatos que são narrados. Segundo o artifício de que seja a câmara o suporte físico que substitui todos os fatores – humanos, criativos e mecânicos – que se unem para definir a verdadeira instância narrativa. (HEREDERO; SANTAMARINA, 1996).

[...] a introdução da voz em *off* e da câmara subjetiva [...] tendem a reforçar a presença de um ponto de vista no demiúrgico<sup>43</sup>, a conotar a existência de um narrador interior cuja presença questiona a falsa, mas aparente, <<autonomia>> do enunciado na narração clássica, uma figura que vem a desdobrar a função enunciativa e que, por conseguinte, introduz um fator que obstaculiza a verossimilhança convencional ao tornar evidente (escrever sobre o texto) uma duplicidade narradora. (HEREDERO; SANTAMARINA, 1996, p. 251 – tradução minha e destaque dos autores).

A câmera subjetiva, que nos obriga a direcionar o nosso olhar com a da personagem, é uma técnica aplicada de forma acentuada em *A dama do lago*, que tem narração quase totalmente subjetiva, com a câmera e o herói atuando juntamente (HEREDERO; SANTAMARINA, 1996). Já na primeira cena, o detetive Phillip Marlowe (Robert Montgomery), olhando para a câmera, apresenta-se, dizendo quem é e o que faz. Então o detetive começa a narrar a sua história, em que havia sido convidado para publicar um conto, mas acabara investigando o caso da “Dama do lago”. Ao longo do filme, a câmera subjetiva se alia a outros elementos importantes para o filme *noir*, como os detalhes em *close ups*, os quais apresenta com frequência.

O *noir* inova esteticamente, conforme Ortegosa, sobretudo em relação à fotografia, já que, “[...] em preto e branco vai desfrutar de um mergulho ao submundo

---

<sup>43</sup> De acordo com Dicionário Online de Português: relativo a demiurgo, que é o nome do Deus criador segundo a filosofia platônica.

e à criminalidade das grandes cidades, através de *flashbacks*, profundidades de campo, contraluz, sombras, espelhos, enfim, elementos que irão compor o amplo universo do crime e da sedução [...]” (ORTEGOSA, 2010, p. 38-39). Conforme a autora, a estética de artifícios do *noir* pode ser percebida, dentre outros recursos, pela fotografia preto e branco, que foge ao naturalismo do mundo real, colorido; pelos cenários barrocos ou teatrais; através da iluminação contrastada; e pelos planos que mudam do *close up* à profundidade de campo<sup>44</sup> sem mediações.

No mundo violento do crime, o *noir* parece contrapor a efemeridade do tempo através da fotografia. Torna-se um meio de 'vencer' a morte. Um mundo onde impera a traição, onde não se distingue mais o falso do verdadeiro, necessita de referenciais. Para o gângster dos anos 1940 que vivia sob o império ilegal, era necessário se esconder. A fotografia, por outro lado, divulgava a própria imagem, garantindo-se a fama. (ORTEGOSA, 2010, p. 82 – destaques da autora).

Todos os elementos citados anteriormente remetem a um universo não natural, com imagens dissimuladas e cenários construídos, que segundo Ortegosa conferem ao *noir* a característica de trazer dentro de si as marcas da representação e a fotografia como sua referência básica.

### 3.2.2 O hedonismo e a *femme fatale*

Em primeiro, salienta-se que o trabalho não tem o objetivo de explicitar um relato histórico completo sobre todas as questões que envolvem o hedonismo, mas apontam-se alguns pensadores importantes para que se alcance uma dimensão de diversas perspectivas.

Ferry (2004) constata que, na falta de qualquer referência externa ou superior ao indivíduo, a vida boa é a vida plenamente vivida, aquela em que ele, ao mesmo tempo, é realmente si mesmo, e está plenamente envolvido nas atividades que

---

<sup>44</sup> Para Jullier e Marie (2009, p. 31), “[...] em uma concepção clássica do cinema ligando o fundo à forma, a *profundidade de campo* fraca permite representar um personagem perdido em seus pensamentos, ou que deixe de prestar atenção no que se passa a sua volta para se concentrar em algo determinado. Inversamente, a grande profundidade de campo ressalta uma profusão de detalhes ou fornece um meio que permite contar várias coisas ao mesmo tempo – uma cena na frente (primeiro plano), uma cena atrás (segundo plano)”. Mattos (2001, p. 46) assegura a profundidade de campo como um componente da fotografia *noir*, “[...] deixando tanto a frente do quadro como o meio e o fundo em foco nítido, para que a interação entre o homem e as forças representadas pelo ambiente *noir* fiquem para sempre claramente visíveis.”

escolheu, pouco importando realmente em quais. O essencial é ter êxito em seu domínio.

Segundo o autor, amparado por parâmetros de estudo pós-Nietzsche e pela corrente materialista ocidental, uma vida bem-sucedida poderia ser alcançada através de quatro conceitos básicos: a vida cotidiana (humanização da arte), a vida boêmia (relacionada à vida de artista; corresponde à valorização de práticas também hedonistas, extremamente difundidas pela juventude aventureira), a vida de empresa (o capitalismo e a vontade de poder) e a vida desalienada (viver lucidamente).

A avaliação geral, a partir do autor, é de que sustentamos sempre objetivos que se tornam mais importantes que nossa vivência no presente: obter sucesso, encontrar um emprego melhor, alcançar a salvação e ter reconhecimento social estão sempre em primeiro plano.

O hedonismo surgiu na Grécia, na época pós-socrática, e um dos maiores defensores da doutrina foi Aristipo de Cirene. Do grego *hedone*, tem como princípio básico a busca do prazer, enquanto virtude da construção humana. Esta interpretação ética veio e tem surgido por simples observação. Uma outra classifica o hedonismo como bem supremo, sendo assim um valor fundamental. Enquanto Hume, Bentham e Mill podem ser considerados filósofos fundamentalistas do hedonismo, outros pensadores contemporâneos tendem rever essa concepção filosófica no sentido utilitarista, explica Rizzuti.<sup>45</sup> A concepção moderna das teorias hedonistas volta-se para o prazer do indivíduo. Já as teorias antigas defendem ou baseiam-se em uma concepção mais ampla de prazer e felicidade. Para Hume, Bentham e Mill, em primeiro lugar está o prazer ou o bem-estar da comunidade.<sup>46</sup>

Geralmente, a palavra grega *hedoné* é traduzida como “prazer”. Na época dos sofistas não era incomum considerar que o prazer vinha da harmonia ou boa disposição de diferentes elementos do corpo. Sentia-se prazer ao se estar pleno, talvez no sentido de corporalmente bem provido, reflete Mora (2001), para quem o sentimento contrário seria um vazio, que dava origem ao desejo, que ao se cumprir, por sua vez gerava o prazer. Chamou-se hedonismo a tendência que consiste em considerar que o prazer é um bem. Em muitos casos, inclusive, avalia-se que o

---

<sup>45</sup> O hedonismo se diferencia do utilitarismo, fundamentalmente, porque o primeiro destaca como bem o prazer individual, ao passo que o segundo afirma como bem o prazer, o bem-estar e as utilidades sociais (OLIVEIRA, 2005).

<sup>46</sup> De acordo com Rizzuti (2005).

prazer é o maior bem, ou ainda se identifica o prazer com bem. Esse “bem” correspondeu muitas vezes a um bem-estar, que no sentido literal tem significado muito próximo à harmonia ou boa disposição. Contudo, partindo das muitas maneiras de se entender o prazer, existiram também diversas formas de hedonismo, tomado como uma tendência da filosofia moral.<sup>47</sup>

Considerou-se que defenderam uma moral hedonista os cirenaicos e os epicuristas antigos, os epicuristas modernos, os materialistas do século XVIII – em especial os franceses – e os utilitaristas ingleses. Muitos, entretanto, são considerados anti-hedonistas, como Platão e Kant. (MORA, 2001).

Os antigos hedonistas, de modo especial os cirenaicos, tratavam o bem como o prazer e o mal como a dor. Assim, conforme Mora, devia haver dedicação à busca do primeiro, ao passo que se evitasse o segundo.

[...] os cirenaicos pareceram enfatizar o prazer dos sentidos ou “prazer material”, nem sempre contra o “prazer espiritual”, mas como fundamento indispensável deste último. Como esse “prazer sensível” é algo presente, houve a inclinação a considerar que somente o prazer atual é um bem verdadeiro. Argumentou-se contra os cirenaicos que os prazeres podem produzir dor. A isso se respondeu que o “dever” de todo hedonista é buscar prazeres (ou, melhor, a satisfação dos desejos) de tal forma que as dores subseqüentes sejam evitadas. Também se argumentou contra os cirenaicos que a doutrina hedonista é egoísta e que o prazer de um pode resultar na dor do outro; por isso os cirenaicos apontaram para uma doutrina não-egoísta dos prazeres, mas não parecem tê-la desenvolvido consistentemente. (MORA, 2001, p. 1287 – destaques e parênteses do autor).

Já o epicureísmo, que também nos dá pistas para refletir sobre mecanismo do prazer, é uma escola criada por Epicuro de Samos, em Atenas, 306 a.C.. O prazer, para os epicuristas, era percebido de um modo sutil, sendo livre da sensualidade. O prazer espiritual era classificado acima do prazer sensível, considerando-se o prazer relacionado à paz do espírito e à ausência da dor. Na escola de Epicuro, defendia-se que ao homem era necessária a razão para que avaliasse se um determinado prazer não poderia incorrer em dor maior que ele. O homem não seria feliz se não fosse cauteloso e apelasse para a razão.

Os epicuristas destacaram a importância dos “prazeres moderados”, únicos capazes de evitar a dor. Também defenderam a relevância de uma determinada participação nos prazeres através de uma comunidade de amigos. A conversa dada

---

<sup>47</sup> De acordo com Mora (2001).

de forma amistosa era considerada um prazer que não provocava dor. (MORA, 2001).

Onfray (1999, p. 177) afirma que, “Do epicureísmo, dever-se-á falar de toda a carga, semelhante à dos estoicos, contra os desejos e os prazeres e mostrar o quanto, com o platonismo, as escolas filosóficas da Antiguidade prepararam o terreno ideológico do cristianismo.” O epicureísmo forneceu o alicerce sobre o qual os padres construíram as ideias que até hoje norteiam a filosofia e os comportamentos. O princípio de Santo Agostinho glorifica o desprezo sobre si mesmo, prega a domesticação da carne, afirmando-a inferior ao espírito. Essa lógica dualista aponta, de um lado, o celeste, a alma e a perfeição; enquanto do outro, temos o terrestre, humano, a carne e o negativo, sendo o hedonismo compreendido nessa segunda versão. Da mesma forma, Santo Tomás de Aquino também rejeita os desejos, as emoções e o prazer. Ele também reprova os prazeres gastronômicos e sexuais, já que ambos vêm do hedonismo do tato. A visão e a audição seriam os únicos dos cinco sentidos que mantêm certa distância em relação à matéria, porque deixariam um poder maior à razão. (ONFRAY, 1999).

Os epicureístas relacionam o prazer “[...] à satisfação negativa, à quietude que atua nos cadáveres. Os cirenaicos fazem dele um fim em si mesmo: o gozo vale por aquilo que ele é, pelo que é, não pelo que permite, além dele. [...] O prazer é um bem, mesmo que venha das coisas mais vergonhosas.” (ONFRAY, 1999, p. 239). Disso resulta que o prazer epicureísta é evitação da dor, ao passo que para os cirenaicos se objetiva o que de mais pleno a vida pode oferecer.

Kant e Aristóteles manifestam que o prazer não é o único caminho motivacional para as nossas ações, não sendo exclusivamente da esfera do bom. Já Brentano crê que o prazer está relacionado com o bom, está intrinsecamente voltado para o amor, no caso das experiências amorosas; e tais experiências podem ser de prazer ou dor. O último considera que a doutrina hedonista necessita de uma investigação sobre o prazer e a dor. Para ele, o prazer encontra o seu próprio contrário, há uma conexão entre prazer e desprazer.<sup>48</sup>

Conforme Onfray, Kant associa o hedonismo ao sentido do olfato e o critica, colocando-o em contraponto à capacidade de inteligência: o homem que pensa não sente cheiro e, conseqüentemente, aquele que sente cheiro não pensa. Da mesma

---

<sup>48</sup> De acordo com Rizzuti (2005).

forma que ele, há tantos outros filósofos que, de acordo com Onfray (1999, p. 121), “[...] não gostam dos odores provavelmente porque concernem, no homem, aos limbos mais noturnos e às reminiscências mais ancestrais. As narinas conduzem ao cérebro primitivo e não deixam de associar fortemente os eflúvios à sexualidade.”. Dessa forma, o autor destaca que se posicionar contra o olfato é também recusar o corpo em suas exigências mais imperiosas.

O olfato aparecia como o sentido mais voltado à animalidade, o que supõe, conforme Onfray, o elogio da visão e dos sentidos que colocam as imagens ou os sons como únicas modalidades apresentáveis da relação com o mundo, sendo aquilo que lembra o homem enredado com a natureza cuidadosamente apagado.

Onfray postula que Kant está para a instância castradora assim como Sade para a instância liberadora. E que seu ponto em comum é serem inviáveis, tanto um como o outro; até que, com a morte do último, desaparece toda uma época sustentada pela concepção de um materialismo hedonista. Defende que é Ludwig Feuerbach quem insere o primeiro princípio de uma filosofia hedonista: rematerializar a vida. Supõe-se aqui, conforme Onfray, a redução da felicidade ao único real possível e não a mundos hipotéticos para além da morte. Tem-se, então, “[...] a imanência contra a transcendência, os sentidos contra a essência, este mundo contra o além.” (ONFRAY, 1999, p. 214) Disso provém a ideia de que “[...] a negação dos sentidos está na fonte das loucuras, maldades e doenças que povoam a vida humana.” (ONFRAY, 1999, p. 215). O autor conclui, afirmando que para o homem se tornar feliz, é necessário chegar à fonte das alegrias, que são os sentidos.

Onfray defende que, livre das tutelas religiosas, espirituais, idealistas e teológicas, o corpo pode se mostrar na plena luz da imanência. Assim, de acordo com Onfray, no momento em que a matéria já não é uma ideia, mas sim uma realidade, o materialismo hedonista encontra suas condições de possibilidade. O autor infere que o equilíbrio se dá através da consciência, que limita a vazão desenfreada desse materialismo. Essa é uma observação importante, que permite avaliar uma das causas do desequilíbrio inerente a várias personagens das narrativas *noir* e daquelas do chamado *neonoir*, nas quais a valorização exacerbada do corpo, do materialismo, ganha dimensões acima do desejável para que se conserve o referido equilíbrio. Em *Corpos ardentes*, a personagem Matty Walker (Kathleen Turner) empreende muitas tentativas de persuadir Ned Racine (William



Hurt) para que se alie a ela no intuito de matar seu marido, permitindo que se torne rica. Para isso, usa toda sua sedução para fazer com que Ned se apaixone por ela, até que ele concorda em se tornar seu cúmplice.

Nietzsche, após Feuerbach, delineou uma autêntica filosofia do corpo (ONFRAY, 1999), afirmando uma carne em paz consigo mesma e com o mundo, o único mundo que existe. “Uma carne capaz de erotismo e de gastronomia, de estética e de música, de sensações táteis e olfativas. Uma carne em harmonia com o real, que não vá contra ele mas no sentido dele, que obedeça às injunções de Dioniso mais do que às proibições de Apolo.” (ONFRAY, 1999, p. 224)

O imperativo categórico hedonista é destacado da seguinte forma por Onfray: aproveitar o instante presente, o momento que se oferece, sem preocupação com o passado que gera a nostalgia ou com o futuro que produz a angústia ligada à espera. Onfray (1999, p. 275) afirma que a arte de ter prazer supõe a submissão da consciência ao gozo:

[...] saber e querer essa catalepsia, desejá-la, invocá-la, consentir na emancipação liberadora da energia em si mesmo, colocar a totalidade dos sentidos, das sensações, do corpo, da carne, da matéria a serviço dessa operação que visa o deleite. Aquele que goza é um grande afirmador, produtor do prazer com fins de apaziguamento: ele visa a volúpia como o estado de suprema felicidade, a satisfação e a beatitude máximas.

Um posicionamento utilizado contra o hedonismo é que na realidade não se deseja o prazer, mas o objeto que possibilitará o prazer. Mora (2001) defende, porém, que se pode argumentar que se busca esse objeto porque ele proporciona o prazer ou ao menos se almeja isso. Dessa forma, explica que se pode pensar que o prazer como bem dos hedonistas é o objeto na medida em que é gozado e não o objeto em si.

Os hedonistas de tendência utilitarista, como Bentham, Mill e Spencer, tiveram como objeto de análise as objeções ao hedonismo como manifestação de egoísmo. O primeiro defendeu que os prazeres diferem segundo a quantidade e a causa que os produz. De acordo com essa ideia, existem quatorze diferentes tipos de prazeres, de acordo com Mill (apud MORA, 2001): dos sentidos, riqueza, habilidade, amizade, bom nome, poder, piedade, benevolência, malevolência, memória, imaginação, expectativa, associação e alívio. Alguns desses efetivamente se dirigem para a busca da felicidade do próximo. (MORA, 2001).

Pensando o hedonismo a partir de uma perspectiva mais atenta aos interesses pessoais ligados aos econômicos, reporta-se a Campbell (2001), que sugere haver concordância geral de que o consumo moderno é caracteristicamente consumo “de luxo” e, embora essa palavra tenha sido variadamente definida, ela possui duas diferentes conotações: a primeira é a de que um “luxo” é um item supérfluo, algo que é desejado, mas é adicional à carência; o segundo dos dois significados é a referência à experiência sensorial e agradável. No caso, defende Campbell, a ênfase está mais sobre o verbo do que o nome e, dessa forma, mais nas atividades do que nos objetos.

Uma pessoa pode contrastar um “item de luxo” como uma “necessidade básica”, mas “luxar”, por exemplo, num banho quente, é contrastar uma experiência ricamente sensorial e agradável com uma outra comum, não-estimulante ou desagradável. Um contraste semelhante se superpõe quando alguém “luxa” ao sol ou, mais metaforicamente, com um elogio. Em cada caso, a feição comum é o desfrutar da dimensão agradável de uma experiência. (CAMPBELL, 2001, p. 88-89 – destaques do autor)

A personagem Norma Desmond, de *Crepúsculo dos deuses*, vive em uma luxuosa mansão e utiliza sua fortuna para sustentar a companhia do ambicioso Joe, um roteirista mal-sucedido que vê na antiga atriz do cinema mudo a oportunidade de obter algum dinheiro e conviver com o luxo e o conforto prometidos por Hollywood. A própria Norma, principalmente ao imaginar que ainda poderia brilhar nas telas, usufrui de todo glamour que seu dinheiro e loucura lhe permitem gozar.

Campbell faz menção à diferença de significado entre os conceitos de carência e satisfação e os de desejo e prazer: o primeiro se relaciona com o estado do ser e sua perturbação, seguido pelo ato de restabelecer o equilíbrio original. Dessa forma, explica que um estado de carência é um estado de privação, faltando a alguém algo necessário para que se mantenha uma determinada condição de existência, e a compreensão do fato repercute em procura para que se solucione a falta. Campbell esclarece que o prazer, por outro lado, não é tanto um estado do ser e mais uma qualidade da experiência, sendo um termo usado para mencionar nossa reação favorável a determinados padrões de sensação. O desejo, finaliza o autor, refere-se a uma disposição motivacional para experimentar tais padrões, sendo motivado por uma reconhecida fonte de prazer.

Pode-se ver, de acordo com isso, que a procura de satisfação e a procura de prazer são espécies de atividades basicamente muito distintas, a primeira sugerindo um processo de ser “impelido” a partir de dentro a agir com o fim de restaurar um equilíbrio perturbado, enquanto o segundo implica um outro, de ser “puxado” de fora com fim de experimentar um estímulo maior. (CAMPBELL, 2001, p. 90 – destaques do autor).

Nesse sentido, temos os objetos como portadores de utilidade ou capacidade de proporcionar satisfação, sendo um atributo intrínseco das coisas reais: o alimento serve para aliviar a fome, as pessoas proporcionam afeição, por exemplo. Já o prazer não constitui uma propriedade intrínseca de qualquer objeto, mas uma reação comum do indivíduo que encontra determinados estímulos. (CAMPBELL, 2001)

Procurar satisfação é, assim, envolver-se com objetos reais, com o fim de descobrir o grau e a espécie de sua utilidade, enquanto procurar prazer é expor-se a certos estímulos, na esperança de que estes detonarão uma resposta desejada dentro de si mesmo. Por conseguinte, enquanto um, caracteristicamente, precisa usar os objetos a fim de descobrir seu potencial de satisfação, só é necessário a uma pessoa empregar os seus sentidos a fim de experimentar prazer e, mais ainda, enquanto a utilidade de um objeto depende do que ele é, a significação agradável de um objeto é uma função do que se supõe que ele seja. Assim, enquanto só a realidade pode proporcionar satisfação, tanto ilusões como enganos podem dar prazer. (CAMPBELL, 2001, p. 91).

A civilização contemporânea tem generalizado os bens de consumo, intensificando a aspiração pela comodidade. Dentro desse clima universal de bem-estar se manifestam formas de hedonismo (GUTIÉRREZ, 2005). O autor destaca, por sua amplitude ou intensidade, os seguintes fenômenos: a sensualidade difusa que envolve principalmente os ambientes e classes sociais mais favorecidas. Relata que essa busca pela comodidade e a demanda por prazer intenso e sempre renovado constituiriam uma espécie de atmosfera propícia para outros tipos extremos de hedonismo, como o erotismo, exaltado somente em seus aspectos de sexualidade.

Para Campbell (2001, p. 115), “[...] no hedonismo moderno e autoilusivo, o indivíduo é muito mais um artista da imaginação, alguém que tira imagens da memória ou das circunstâncias existentes e as redistribui ou as aperfeiçoa de outra maneira em sua mente, de tal modo que elas se tornam distintamente agradáveis.” O autor explica que não são recebidas como dadas pela experiência passada, e sim produzidas para produtos únicos, tendo como princípio orientador o prazer.

Nesse sentido, o hedonista moderno é um artista do sonho, que as especiais habilidades psíquicas do homem moderno tornaram possível. Fundamental para este processo é a aptidão de obter prazer das emoções assim despertadas, pois, quando as imagens são ajustadas, também o são as emoções. Como uma consequência direta, criam-se fantasias convincentes, de tal modo que os indivíduos reagem subjetivamente a estas como se fossem reais. É esta uma propriedade nitidamente moderna, a aptidão de criar uma ilusão que se sabe falsa, mas se sente verdadeira. O indivíduo é tanto o autor como a plateia de seu próprio drama, “seu próprio” no sentido de que ele o construiu, destaca-se nele, e constituiu a soma total da plateia. Tudo isso altera drasticamente a natureza do hedonismo, pois não apenas o homem moderno colhe prazer em suas fantasias, mas, deleitando-se com elas, muda radicalmente sua concepção do lugar do prazer na vida real. (CAMPBELL, 2001, p. 115 – destaque do autor).

Ao final, associando as ideias de consumo, prazer, fantasia e real, constata-se que a ilusão é sempre melhor que a realidade, assim como a promessa em relação às condições reais. Campbell defende que o hedonismo moderno é marcado por uma preocupação com o prazer, idealizado como uma qualidade potencial de toda a experiência. Para se apropriar dele, o indivíduo é forçado a trocar os estímulos verdadeiros pelos ilusivos e, criando e manipulando ilusões, pode construir seu ambiente de prazer. Essa é a forma ilusória de hedonismo, autônoma e moderna, que se manifesta comumente como disposição para devanear e fantasiar. (CAMPBELL, 2001).

A personagem Fred Madison (Bill Pullman), de *Estrada perdida*, representa de forma bastante evidente e enfática essa situação, dado seu comportamento na narrativa, em que supostamente assume até uma outra identidade a fim de realizar suas fantasias e fugir da realidade insuportável de sua vida. Enquanto Fred não pode satisfazer sexualmente sua mulher, que talvez o esteja traindo, Pete Dayton (Balthazar Getty) não tem dificuldades em atrair belas mulheres e lhes oferecer um impressionante desempenho sexual.

O autor afirma que o hedonismo desse tipo pode responder ao problema dos aspectos distintivos do consumismo moderno, já que explica como o interesse do indivíduo se coloca em primeiro lugar nos significados e imagens atribuíveis a um produto, exigindo a presença da novidade. Campbell explica que, simultaneamente, as alegrias do anseio combatem com as da verdadeira satisfação, e a desilusão ocorre paralelamente à compra e ao uso dos bens, o que ajuda a compreender a natureza dinâmica e de descarte dos bens no comportamento do consumidor moderno.

Esse mecanismo corresponde a um modelo para fazer compreender precisamente como um consumidor cria e abandona as necessidades, mas também chama a atenção para o caráter do consumo como um processo autodirigido e criativo, em que os ideais culturais estão necessariamente implicados (CAMPBELL, 2001). “Sustenta-se, então, que não só o consumo moderno deve ser compreendido nesses termos, como o amor romântico e o crucial fenômeno moderno da dinâmica da moda também devem ser encarados como dependentes do hedonismo autônomo e autoilusivo.” (CAMPBELL, 2001, p. 285).

Sobre a relação entre a ética romântica e o espírito do consumismo moderno, Campbell expõe da seguinte forma: o último, classificado como hedonismo autoilusivo, caracteriza-se por um anseio de experimentar na realidade os prazeres construídos e usufruídos na imaginação, anseio este que repercute no consumo irrefreável de novidade. O autor destaca que essa perspectiva, que considera a insatisfação com a vida real e uma avidez de novas experiências, norteia muitas condutas da vida moderna, solidificando as bases de instituições fundamentais como a moda e o amor romântico.

Pode-se notar que a ética romântica possui uma congruência básica, ou uma “afinidade eletiva”, com esse espírito, e tem dado origem a um tipo de caráter e a uma conduta ética que conduzem à adoção de tais atitudes. Particularmente, os ensinamentos românticos relativos ao bom, ao verdadeiro e ao belo proporcionam tanto a legitimação quanto a necessária motivação para o comportamento do consumidor moderno predominar em todo o mundo industrial contemporâneo. (CAMPBELL, 2001, p. 288 – destaque do autor)

Sébastien Charles, ao considerar Lipovetsky (2004b), defende que a pós-modernidade corresponde ao momento histórico em que os elementos institucionais que freavam as manifestações do indivíduo e a sua emancipação desapareceram. Dessa forma, conforme os autores, o consumo das massas e os valores que ele veicula, como o hedonismo, são elementos responsáveis pela passagem da modernidade à pós-modernidade, que pode ser remetida à segunda metade do século XX. Essas transformações ocorrem ao passo em que vai encerrando o período clássico do cinema *noir*, mas as modificações indicadas são essenciais para que se compreenda o novo panorama que ampara o *neonoir*, com suas orientações diferenciadas quanto à abordagem hedonista.

Conforme Lipovetsky (2004a), a partir anos 60, as grandes instituições coletivas perderam uma considerável parte do seu poder regulador. O autor descreve que, nesse momento, alguns grupos como mulheres, jovens, minorias sexuais, cidadãos e crentes, se libertaram dos modos de enquadramento sociais anteriores. Nesse cenário, comunicação e consumo provocaram o que Lipovetsky nomina como a “segunda revolução individualista”, marcada pela falência dos grandes sistemas ideológicos, pela cultura do corpo, do hedonismo e do psicologismo, pelo culto à autonomia subjetiva. Destaca que esse contexto limita cada vez menos as condutas individuais, oferecendo a todos a liberdade de compor e recompor suas orientações e modo de vida através da oferta crescente de referências. Os comportamentos passam a ser mais privatizados, enquanto o individual é privilegiado em detrimento do coletivo.

Essa nova perspectiva incorre, de acordo com Bauman (2001), na busca emergente e incansável por novos exemplos aperfeiçoados e por receitas de vida como uma variedade da ação de comprar. O autor oferece a ideia de que nossa felicidade depende apenas de nossa competência pessoal e de que existem muitas áreas em que precisamos ser mais competentes.

“Vamos às compras” pelas habilidades necessárias a nosso sustento e pelos meios de convencer nossos possíveis empregadores de que as temos; pelo tipo de imagem que gostaríamos de vestir e por modos de fazer com que os outros acreditem que somos o que vestimos; por maneiras de fazer novos amigos que queremos e de nos desfazer dos que não mais queremos; pelos modos de atrair atenção e de nos esconder do escrutínio; pelos meios de extrair mais satisfação do amor e pelos meios de evitar nossa “dependência” do parceiro amado ou amante; pelos modos de obter o amor do amado e o modo menos custoso de acabar com uma união quando o amor desapareceu e a relação deixou de agradar; pelo melhor meio de poupar dinheiro para um futuro incerto e o modo mais conveniente de gastar dinheiro antes de ganhá-lo [...]. A lista de compras não tem fim. Porém por mais longa que seja a lista, a opção de não ir às compras não figura nela. E a competência mais necessária em nosso mundo de fins ostensivos infinitos é a de quem vai às compras hábil e infatigavelmente. (BAUMAN, 2001, p. 87-88 – destaques do autor).

Entretanto, o exagero de ofertas tentadoras esgota aceleradamente o potencial gerador de prazeres da mercadoria. Nesse contexto, possuir recursos sugere proteção contra a efemeridade dos desejos e de suas satisfações. Mas ainda assim, tal vantagem incorre no inevitável mecanismo que sugere que ter recursos implica a liberdade de escolher, mas também a liberdade no que se refere às

conseqüências da escolha errada, e assim, a liberdade dos atributos menos atraentes da vida de escolhas. (BAUMAN, 2001).

Surgem, então, os aspectos retratados por Giddens como veículos de emancipação e garantia da autonomia individual e da liberdade de escolha: “o sexo de plástico”, os “amores múltiplos” e “relações puras”. Giddens expressa a noção de que a sexualidade gera o prazer; e ele – ou ao menos a sua promessa – proporciona um incentivo para os produtos comercializados em uma sociedade capitalista.

As imagens sexuais aparecem em quase toda a parte no mercado como uma espécie de empreendimento comercial gigantesco; a transformação do sexo em mercadoria poderia então ser interpretada em termos de um movimento de uma ordem capitalista, independente do trabalho, da disciplina e da autonegação, para uma ordem preocupada em incrementar o consumismo, e por isso, o hedonismo. (GIDDENS, 1993, p. 194).

As conseqüências desse panorama apontam a reprodução como um campo em que também prevalece a pluralidade de escolha. Visualizam-se cada vez mais, com o advento de métodos de contracepção mais ou menos seguros, o controle reflexivo das práticas sexuais e a introdução de tecnologias reprodutivas de vários tipos. Para Giddens, o “fim da reprodução como destino” está ligado ao “fim da natureza”. Pois até agora a reprodução sempre esteve no pólo oposto ao da morte no envolvimento humano com a natureza, garante. A engenharia genética representaria, portanto, mais uma forma de suspender a reprodução como processo natural. A transmissão genética já pode ser determinada humanamente dessa forma e quebra, portanto, o último vínculo que ligava a vida da espécie à evolução biológica. (GIDDENS, 2002).

Nesse processo de desaparecimento da natureza, campos emergentes de tomadas de decisões afetam não só o processo direto de reprodução, mas a constituição física do corpo e as manifestações da sexualidade. Tais campos de ação assim rebatem sobre as questões de gênero, bem como sobre outros processos de formação de identidade. (GIDDENS, 2002, p. 202).

Considerando que se produz hoje – em tempos de busca exagerada de beleza, com acentuado culto à saúde e à forma – mais do que em qualquer outro período, uma violência simbólica dos indivíduos sobre seu próprio corpo, conforme defende Fischer (1998), apontam-se as imagens publicitárias, as fotos da moda e

principalmente a imprensa feminina como exemplos da penetração da mídia até no mais íntimo, principalmente no que se refere à aparência do corpo. Esse movimento provoca expressões como “tirania da beleza”. Assim, conforme Lipovetsky (2004, p. 69 – parênteses do autor): “Quanto menos a moda (vestuário) é diretiva, mais a lei da magreza e da juventude é exaltada e valorizada. Quanto mais a moda se torna pluralista, mais o corpo esbelto e firme torna-se um ideal consensual.” (FISCHER, 1998; LIPOVETSKY, 2004).

A aparência corporal diz respeito a todas as características da superfície do corpo, até como modos de vestir e de se enfeitar, visíveis pelo indivíduo e pelos outros, e a postura determina como o corpo é mobilizado em relação às convenções que fazem parte da vida cotidiana (GIDDENS, 2002). O corpo passa a ser, assim, parte da reflexividade da modernidade, afirma Giddens (2002, p. 98): “Regimes corporais e a organização da sensualidade na alta modernidade se abrem à atenção reflexiva contínua, contra o pano de fundo da pluralidade de escolha.” Dessa forma, explica que o planejamento da vida e a adoção de opções de estilo de vida estão integrados aos regimes corporais.

A ideia de rejuvenescimento presente na sociedade corresponde a um fato radical que marca o século XX. Fischer (1998) é amparada por essa reflexão quando garante que, do ponto de vista da expectativa de vida, somos mais velhos, e, pela perspectiva cultural, somos ou devemos ser, sempre e eternamente, jovens. Explica que belo e digno de exemplo seria aquele adulto que se conserva fisicamente jovem, mesmo que se continue afirmando que importa mesmo é a “beleza interior”. “A culpa ocidental cristã em relação aos valores externos, à materialidade da beleza dos corpos, exige que se afirme uma bondade interna, o que é permanentemente negado pelo elogio à juventude e pela rejeição do corpo que envelhece.” (FISCHER, 1998, p. 428).

Essa ideia encontra correspondência na ficção cinematográfica ainda no ano 1950, quando, novamente a exemplo de *Crepúsculo dos deuses*, é apresentada a personagem Norma Desmond, atriz decadente que recorre a todo tipo de tratamento estético quando imagina que vai recuperar o antigo esplendor nas telas. A personagem de Norma representava a realidade de muitas atrizes que alcançaram o sucesso e depois foram abandonadas por Hollywood, assim como a própria intérprete, Gloria Swanson, que viveu a glória no cinema mudo e depois foi afastada das telas.



O corpo se torna, agora, parte central do objeto do projeto reflexivo da autoidentidade (GIDDENS, 2002). Ainda que as formas a partir das quais se apresenta devam se desenvolver por uma diversidade de opções do estilo de vida, a escolha entre as alternativas não é em si mesma uma opção, mas um elemento intimamente ligado à construção da autoidentidade (GIDDENS, 2002). “O planejamento da vida em relação ao corpo, portanto, não é necessariamente narcisista, mas parte normal dos ambientes sociais pós-tradicionais. [...] o planejamento do corpo é mais freqüentemente um envolvimento com o mundo exterior que uma retirada defensiva dele.” (p. 165). A partir do autor, destaca-se que, na contemporaneidade, afirmam-se superlativamente valores como juventude e beleza, de forma a glorificar a exposição dos corpos e excluir os que não se encaixam nos padrões de beleza geralmente afirmados.

Sobre a perspectiva contemporânea relacionada ao sexo, Empoli (2007) destaca que os prazeres anteriormente reservados a poucos e escondidos aos olhos dos profanos (aos aristocratas que podiam viajar e desfrutar desse privilégio em outros países), hoje se tornam privilégio das massas cada vez mais numerosas:

Se atrás da nobre fachada do *Grand Tour*, finalizada a descoberta das raízes da cultura clássica, escondia-se, em muitos casos, uma viagem de iniciação aos prazeres da carne, favorecido pela permissividade (e pela nobreza) das sociedades mediterrâneas; hoje, desaparecida cada pretensão de caráter cultural, o turismo sexual transformou-se num fenômeno de massa. (p. 31 – destaque e parênteses do autor)

Ao passo que milhões de ocidentais que têm tudo o que desejam, mas não conseguem mais alcançar a satisfação sexual, sendo por isso infelizes, há também milhões de indivíduos que têm apenas o corpo para vender. Essa situação de troca é a que justifica, conforme o autor, o turismo sexual, hoje muito mais acessível. Empoli aponta ainda para outro panorama, que diz respeito à indústria pornográfica, cujo material pode ser acessado através da Internet, sem que seja necessário sair de casa, além do movimento de filmes pornográficos nas locadoras e da televisão, que vêm facilitando em muito esse acesso.

No filme *Estrada Perdida*, a personagem Alice (Patrícia Arquette) é aliciada para participar de filmes pornográficos. Nesse ínterim, a narrativa se utiliza também de flashbacks para revelar as perversões inerentes a esse mercado e a vulnerabilidade a qual estão sujeitos os indivíduos que dele fazem parte. Inclusive é

esse mesmo envolvimento de Alice que provoca a desconfiança e os ciúmes de seu amante, Pete, que se envolve ainda no crime e morte decorrentes dessas relações.

Entretanto, Empoli (2007, p. 33 – destaques e parênteses do autor) apresenta outra ideia sustentada por essas condições apontadas:

[...] o fenômeno mais importante, na sociedade ‘abrasileirada’<sup>49</sup>, não é a difusão da pornografia, mas o seu desaparecimento. No momento em que a literatura erótica mais cruel bate Stephen King e John Grisham nos clássicos *best-sellers* (Catherine M., na França, Melissa P., na Itália); no momento em que o cinema de autoria não retrocede mais frente à representação explícita do sexo; no tempo em que telefilmes, *talk-shows*, *reality shows* levam a todas as casas debates e representações de todo o gênero de perversão sexual, pode-se muito bem dizer que a pornografia, como gênero, desapareceu, dispersando-se na cultura de massa comumente aceita.

Até pouco tempo, duas estratégias culturais haviam conseguido, ainda que em parte, frear este processo (EMPOLI, 2007): de um lado, havia a Igreja que, através da escola e da família, procurava vincular o sexo à procriação. De outro, a estratégia definida por Bauman, e também por Giddens, como “romântica”, já que vinculava o sexo ao amor. Entretanto, Empoli afirma que nada disso sobrevive ao erotismo “abrasileirado”, que não se une à reprodução da espécie ou ao amor eterno dos românticos, proclamando radical independência.

Há muito de político no hedonismo de massa que padronizou nossa vida cotidiana. É como se, liberados dos resíduos ideológicos, os aspectos mais hedonísticos da contracultura dos anos 60 tivessem completado o seu percurso de lenta impregnação do tecido social, chegando a confundir-se com os valores mais tradicionais da burguesia. [...] No início dos anos 90 [...], iniciou-se a grande fusão entre ética burguesa e cultura boêmia. O grande resultado alcançado pelas elites americanas dos anos 90 é o de ter criado um estilo de vida que permite a cada um gozar do sucesso, mesmo sendo um rebelde de mente livre. (EMPOLI, 2007, p. 35-36)

O autor comenta que estamos em uma sociedade da adolescência perpétua, em que a juventude não é mais um estágio transitório, mas uma aspiração permanente.

---

<sup>49</sup> Empoli usa este termo como uma metáfora para explicar que estamos seguindo para uma dimensão brasileira, em que há um polo do carnaval, do prazer do corpo, da sensibilidade, e outro do conflito endêmico em todos os níveis. Trabalha com a ideia do imaginário brasileiro como parâmetro de globalização.

Sempre existiu uma ligação entre a tragédia e o carnaval, entre o medo e o hedonismo, entre a peste e a orgia. Não é estranho que essa ligação tenha sido novamente proposta hoje, sob a forma de uma espiral carnavalesca que faz entrar em ressonância o polo carnavalesco da “brasilianização”, com o trágico, que reforça a coisa. Se, na sua fase inaugural, a pós-modernidade foi uma época vivida como o *carpe diem* festivo, que fazia lançar os dogmas da modernidade com a mão leve de um eterno adolescente, hoje o “presenteísmo” assume um vulto mais profundo e se transforma em precário refúgio de um indivíduo amedrontado. Neste clima, o hedonismo muda de sentido e volta a ser, mais do que a expressão de uma reencontrada liberdade, uma saída para fugir da nova pestilência. (EMPOLI, 2007, p. 92 – destaques do autor).

À medida que se desenvolve o pólo trágico da “brasilianização”, cresce a fuga no carnaval, com a característica de um assustador *carpe diem*. Nessa perspectiva, Empoli faz notar que, há mais de dois mil anos, Sêneca já havia percebido que o epicureísmo, voltado à busca dos prazeres, era a escolha de vida de quem havia esquecido o passado, não cuidava do presente e conservava medo do futuro.

Empoli afirma que no pensamento racional-progressista não há apenas uma condenação do carnaval como válvula de escape da alienação. Garante que há, no cerne, ainda um obscuro temor frente à liberação das pulsões humanas mais primordiais: “[...] o sacro terror iluminista frente a uma explosão de exuberância pagã e popular que não seja guiada por uma vanguarda iluminada com objetivos politicamente corretos.” (EMPOLI, 2007, p. 99). Nesse contexto, o autor explica que, ao invés de assumir uma dimensão espiritual ou intelectual, o carnaval é, em primeiro plano, utopia corpórea, envolvendo não apenas as mentes, mas também os corpos, conduzindo-os a um mundo efêmero, porém palpável.

Nada de estranho ao espírito carnavalesco, fundado na alegre celebração do caos e do eterno retorno de todas as coisas. Se as grandes religiões, do cristianismo ao marxismo, projetam o momento utópico no futuro, o carnaval é uma utopia instantânea. Abandonada toda a ideologia, toda espera messiânica de acontecimentos palingenéticos, o carnaval investe tudo no presente. Não existe projeto que predomine frente à orgia do momento. (EMPOLI, 2004, p. 100).

Todo esse cenário inevitavelmente influencia o comportamento humano no que diz respeito aos relacionamentos, sejam eles de amizade ou de parceria romântica. São evidentes as concessões perceptíveis e características da sociedade que ampara o chamado *neonoir*, tornando-se claramente mais intensas à medida que as décadas avançam, diferentes daquelas que davam o tom do filme *noir*, que embora até ousasse sua abordagem em uma determinada medida em relação à

sociedade que o amparava, nem de longe assumia todas as possibilidades de repercussão hedonista possíveis após seu encerramento. Tanto imagens quanto diálogos, a partir do *neonoir*, encontraram cada vez mais flexibilidade. O *neonoir* permite os encontros sexuais de forma explícita, ao contrário do *noir* clássico, que muitas vezes apenas os sugeria.

As personagens que formam o casal Sam Spade e Brigit O'Shaughnessy, em *Relíquia Macabra*, manifestam evidente interesse um pelo outro. No entanto, na década de 40 essa relação reserva ainda muito pudor, principalmente em relação ao que pode ser mostrado pelo cinema. Há uma cena em que cresce a intimidade entre eles, com contato físico carinhoso e o detetive se dirigindo à Srt<sup>a</sup> O'Shaughnessy pelo seu primeiro nome, o que os desloca da relação investigador – cliente. Tal cumplicidade sugere que tenha havido algum contato mais íntimo, sendo provável ter ocorrido uma relação sexual. Entretanto, permanece apenas a sugestão. Já o casal formado pelo detetive Gittes (Jack Nicholson) e Evelyn Mulwray (Faye Dunaway), em *Chinatown*, realizado em 1974, é mostrado na cama, obviamente após a relação sexual, que é evidenciada pelos corpos nus, parcialmente cobertos pelo lençol. Ainda são percebidos sinais adicionais, como o cigarro aceso de Gittes em sua mão e as expressões de relaxamento de ambos.

Pensando esse avanço, Giddens (1993) utiliza a expressão *relacionamento puro* para se referir a uma situação em que se entra em uma relação social apenas pela própria relação, pelo que cada um dos membros envolvidos pode usufruir dessa união. Conforme Giddens, tal relação só tem continuidade enquanto cada uma das partes avalia extrair, individualmente, uma satisfação tal que sustente a permanência nessa relação. Esse tipo de relacionamento tem encontrado cada vez mais espaço nas uniões atuais. No caso dos dois filmes citados acima, observam-se no primeiro os diálogos entre o detetive e a Srt<sup>a</sup> O'Shaughnessy, quando conversam sobre sua relação, que quase sempre fazem referência ao possível amor de um para com o outro. Por outro lado, em *Chinatown*, Gittes e Evelyn obviamente estão ligados também por uma forte atração sexual, mas não surge o mesmo debate entre eles. Inclusive se evidencia a tendência da personagem Evelyn de se envolver com vários homens, em relacionamentos efêmeros.

O relacionamento puro avança paralelamente ao desenvolvimento da sexualidade plástica, que Giddens descreve como aquela que é liberta das necessidades de reprodução. A ideia do amor romântico – que para Giddens é

aquele relacionado ao casamento e à maternidade, considerando ainda que, quando encontrado o verdadeiro amor, este é para sempre – muitas vezes cedeu lugar ao amor confluyente. O último corresponde a um amor ativo que contrapõe as ideias de “para sempre” e “único”, vinculadas ao amor romântico, diferencia Giddens, para quem, nesse sentido, quanto mais o amor confluyente se apresenta como possibilidade real, mais se distancia da procura pela “pessoa especial”, sendo mais relevante o “relacionamento especial”.

Campbell (2001) destaca que embora o amor não fosse nenhuma descoberta do século VXIII, as atitudes em relação a ele foram significativamente alteradas no período e que, antes disso, o casamento motivado somente por uma paixão não era algo aceitável. No entanto, explica que pela primeira vez as ideias românticas intensificaram o status da emoção a fim de vencer obstáculos. Somente o amor era soberano na escolha dos parceiros e os pontos que hoje vinculamos ao amor romântico ficaram claramente delineados pela primeira vez nessa época, afirma Campbell.

O autor parte da noção de que se as forças antipuritanas culturais eram essencialmente “românticas” em caráter, poderiam estar também ligadas ao consumo; e que, se o consumo e o romantismo estavam vinculados na década de 1960, talvez sempre tivessem estado. Sugere então que poderia haver uma “ética romântica” operando a promoção do “espírito do consumismo”, da mesma forma que Weber requeria que uma ética “puritana” tivesse promovido o espírito do capitalismo. Afirma, assim, que um movimento cultural “romântico” era periodicamente identificado como o “inimigo natural” do puritanismo.

Embora no sentido empregado por Campbell, o amor romântico possa amparar ideias um pouco mais amplas do que aquelas empregadas por Giddens para defini-lo, podendo inclusive impulsioná-lo para a contemporaneidade, o que lhe outorgaria espaço no momento em que Giddens já usa outra expressão para definir o amor – agora, amor confluyente – faz-se interessante trabalhar as noções do primeiro para que se pensem as relações do amor com o consumo.

O amor confluyente, mais atual para Giddens, supõe igualdade na doação e no recebimento emocionais, e conforme se intensifica essa situação, o laço amoroso se aproxima mais do protótipo do relacionamento puro. Dessa forma, defende que o amor só se desenvolve enquanto se desenvolve a intimidade, até o momento em que cada parceiro manifesta preocupações e carências em relação ao outro,

permanecendo em um estado de vulnerabilidade em relação a ele. E a realização do prazer sexual recíproco, no âmbito do amor confluyente, representa um item primordial para a manutenção ou dissolução da relação, destaca Giddens.

Pode-se utilizar “redes” no lugar de “relações”, “parentescos”, “parcerias” ou outras noções aproximadas e tentar compreender, assim, os relacionamentos contemporâneos. Ao passo que uma rede serve tanto para conectar quanto para desconectar, as outras palavras destacam o compromisso mútuo, simultaneamente excluindo ou escondendo a falta de compromisso. Já nas redes, conectar ou desconectar são escolhas igualmente legítimas e com a mesma relevância. Tais conexões se formam e são desfeitas por escolhas, não permitindo que os relacionamentos sejam impossíveis de romper. Não aparece, nesse contexto, a conexão indesejável. (BAUMAN, 2004).

Jarvie (apud BAUMAN, 2004) explica essas conexões a partir da ideia das “relações de bolso”: aquelas relações que podem ser guardadas no bolso e jogadas fora quando for preciso. Assim, a orientação é para que se entre em um relacionamento de forma muito consciente, a saber:

[...] nada de “amor à primeira vista” aqui. Nada de *apaixonar-se*... Nada daquela súbita torrente de emoções que nos deixa sem fôlego e com o coração aos pulos. Nem as emoções que chamamos de “amor” nem aquelas que sobriamente descrevemos como “desejo”. Não se deixe dominar nem arrebatado, e acima de tudo não deixe que lhe arranquem das mãos a calculadora. E não se permita tomar o motivo da relação em que você está para entrar por aquilo que ele não é nem deve ser. A conveniência é a única coisa que conta e isso é algo para uma cabeça fria, não para um coração quente (muito menos superaquecido). Quanto menor a hipoteca, menos seguro você vai se sentir quando for exposto às flutuações do mercado imobiliário futuro; quanto menos investir no relacionamento, menos inseguro vai se sentir quando for exposto às flutuações de suas emoções futuras. (BAUMAN, 2004, p. 37 – destaques e parênteses do autor).

Mas esses condicionamentos acabam por suscitar outros problemas, enquanto parecem apenas resolver alguns. A tendência de substituir as parcerias pelas redes, ao não ser mais possível sustentar um relacionamento, traz também a dificuldade de se estabelecer, já que o indivíduo vai perdendo a habilidade que poderia fazer a união dar certo. Essa situação condiciona Bauman a defender que a facilidade do desengajamento e do rompimento, em qualquer ocasião, em vez de reduzir os riscos, distribui-os de um outro modo, juntamente às ansiedades que provoca. Essas relações virtuais, nomeadas aqui de conexões, acabam por

estabelecer o padrão que orienta os demais relacionamentos, o que, para Bauman (2004, p. 13): “[...] não traz felicidade aos homens e mulheres que se rendem a essa pressão; dificilmente se poderia imaginá-los mais felizes agora do que quando se envolviam nas relações pré-virtuais. Ganha-se de um lado, perde-se de outro.”.

O sexo resume hoje, conforme Bauman, o “relacionamento puro” que, segundo Giddens, se tornou o modelo ideal predominante da parceria humana. De acordo com os autores, surge, então, a expectativa de que o sexo seja autossustentável e autossuficiente para ser julgado unicamente pela satisfação que possa trazer por si mesmo.

A sensação de que se é inútil, de que a vida é vazia e o corpo é um instrumento inadequado compõem o que Giddens define como experiência da vergonha, cuja propensão atinge crescentemente o indivíduo contemporâneo. A atividade sexual apareceria, conforme Giddens, facilmente acompanhada pelo vazio, caracterizado por ele como a busca por uma sensação sempre ilusória de realização.

Essas observações a respeito das novas orientações da sociedade ocorridas desde as últimas cinco ou seis décadas pretendem oferecer algum entendimento para que se observem agora e também posteriormente algumas nuances ou mesmo diferenças marcantes que acompanham as fases compreendidas como *noir* e *neonoir*. Esse mesmo panorama apresentado, que aponta a sociedade contemporânea como individualista, também visa orientar a compreensão das relações estabelecidas entre o indivíduo e a morte, já que a maioria dos autores estudados a respeito defendem que as concepções do homem em relação à morte são norteadas pela sua constituição enquanto indivíduo, sendo primordial, inclusive, considerar o medo da perda da individualidade como referência para esse debate.

Salienta-se que, dentro do próprio *noir* clássico, já podem se verificar mudanças relacionadas ao desenvolvimento da sociedade. Conforme Borde e Chaumeton, *A morte em um beijo* (1955) é o reverso desesperado de *Relíquia macabra*, apresentada 14 anos antes. Para apresentar um panorama mais atual, que indicasse a desordem e a violência dessa sociedade, *A morte em um beijo* apresentava a ideia do apocalipse nuclear, o que evidencia os problemas contemporâneos do McCarthismo e da Guerra Fria. (BORDE; CHAUMETON, 1958).

Para uma melhor compreensão do termo contemporâneo, considera-se relevante a contribuição de Agamben (2010, p. 18-19), para quem “[...] o

contemporâneo que se pode entrever na temporalidade do presente é sempre retorno que não cessa de se repetir, portanto, nunca funda uma origem e, com isso, se aproxima da noção de poesia.” O autor esclarece ainda:

A contemporaneidade é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a *relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (p. 59 – destaque do autor).

O autor propõe também uma outra definição de contemporaneidade, afirmando que contemporâneo é aquele que fixa o olhar no seu tempo, para que perceba nesse tempo o escuro e não a luz. Afirma que se pôde pensar a contemporaneidade apenas com a condição de dividi-la em mais tempos, de introduzir no tempo uma essencial desomogeneidade:

Quem pode dizer: ‘*o meu tempo*’ divide o tempo, escreve neste uma cesura e uma descontinuidade; e, no entanto, exatamente através dessa cesura, dessa interpolação do presente na homogeneidade inerte do tempo linear, contemporâneo coloca em ação uma relação especial entre os tempos. Se, como vimos, é o contemporâneo que fraturou as vértebras de seu tempo (ou, ainda, quem percebeu a falha ou ponto de quebra), ele faz dessa fratura o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações. (p. 71 – destaque e parênteses do autor)

Dessa forma, conforme Agamben, temos o contemporâneo não apenas como:

[...] aquele que, percebendo o escuro do presente, nele aprende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma de seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora. (p. 72 – destaque do autor)

Na sequência, indica-se que é possível compreender o prazer como correspondente a sensações ou sentimentos agradáveis que respondem a certas predisposições do ser humano. Essas sensações são sucedidas de felicidade, júbilo, satisfação ou deleite e podem ocorrer devido aos mais diversos comportamentos – não não só àqueles correspondentes ao sexo.



### 3.2.2.1 A beleza da *femme fatale* instaura a sedução e a vitimização do homem

O belo, que no universo *noir* está fortemente associado ao prazer e corresponde ainda a um importante atributo da *femme fatale*, geralmente faz remissão a elementos que têm formas perfeitas, proporções harmônicas. É agradável aos sentidos, podendo, ainda, ser associado ao sublime. A beleza ganha relevância no âmbito do amor e do sexo, como também no ambiente de trabalho, funcionando ainda para projeção social. Os seus benefícios são exaltados com bastante ênfase no cinema *noir*.

Desde Platão, no diálogo *O Grande Hípias*, já haviam sido elaboradas muitas questões que foram mais adiante consideradas em estética e em filosofia geral sobre a natureza do belo. No referido diálogo, Sócrates mantém a atitude racionalista e absolutista, enquanto Hípias, a atitude empirista e relativista. Com a intenção de responder o que é a beleza, o último assinala quais seriam, em sua opinião, as coisas belas, reduzindo assim a beleza ao que é belo. Sócrates, por sua vez, indica outras coisas que seriam belas. Mas aparecem dissensos: ao passo que Hípias afirmou ser o belo aquilo que parece belo, já que para ele ser e aparência são a mesma coisa, Sócrates (ou Platão) defende que se essa equivalência poderia ser aceita para o reino do sensível, não pode ser dada no do não sensível, com uma instituição, por exemplo, podendo parecer bela e não o sendo. Conclui-se disso que se a aparência é o que faz belas as coisas, então é a beleza que se busca. Mas se a aparência oferece apenas a aparência de beleza às coisas, então não é a beleza que se busca.<sup>50</sup>

O belo não é, em suma, idêntico ao predicado 'é belo'; a rigor, não é um predicado, mas uma realidade inteligível que torna possível toda a predicação. Ao contrário de Hípias, para quem o belo é no máximo o nome comum que recebem todas as coisas belas, Platão afirma que o belo é o que faz com que haja coisas belas. Para Platão, o belo é, assim, independente em princípio da aparência do belo: é uma idéia, análoga às idéias de ser, de verdade e bondade. (MORA, 2000, p. 280 – destaque do autor).

No diálogo intitulado *Filebo*, Platão conclui que aquilo a que se dá o nome de beleza sensível deve consistir em pura forma, como linhas, ponto, medidas, simetria

---

<sup>50</sup> De acordo com Mora (2000).

e até cores puras. No diálogo *Leis*, soma a harmonia e o ritmo no que diz respeito à música, e as boas ações no que concerne à vida social. Mora declara que embora haja sempre a célebre diferença entre o ser verdadeiro e o ser belo, deve-se admitir que o segundo conduz ao primeiro, ilustrando com a famosa “escada da beleza”, cujos degraus são descritos por Platão no *Banquete*. Ela seria a expressão metafórica dessa concepção do belo que o transforma no acesso ao ser. O amor é associado a degraus, até que se alcance a beleza em si. No último estágio, apaixonar-se pela essência que torna bela todas as coisas.<sup>51</sup>

As concepções filosóficas posteriores oferecem considerações diversas a respeito da beleza, podendo ser apontadas como platônicas, antiplatônicas ou se manifestando em alguma linha intermediária, indica Mora, que afirma ser necessário proceder a uma nova definição de belo tendo em vista a variedade de definições na época moderna. Dessa forma, aponta as seguintes formas de falar sobre o belo: o semântico, o psicológico, o metafísico, o ético e o axiológico, que nem sempre se isolam uns dos outros, podendo ser combinados.

No primeiro caso, averiguam-se quais expressões são sinônimos de “x é belo”, como por exemplo, “x é gratificante”. Assim, o que se qualifica do ponto de vista semântico pode ser concebido como uma análise prévia indispensável a toda teoria sobre beleza. No segundo caso, examina-se a questão da natureza do belo a partir da análise dos processos psicológicos através dos quais são formulados os juízos estéticos. No que diz respeito ao terceiro caso, o metafísico, procuram-se reduzir todas as questões relativas ao belo a questões a respeito da natureza última da beleza em si. Já o modo ético surge quando se supõe que algo pode ser qualificado como belo apenas na medida em que oferece comparações com uma ação moral. Por último, o modo de falar axiológico tem base nas teorias dos valores. Assim a beleza não é uma propriedade das coisas ou uma realidade em si mesma, e sim um valor. (MORA, 2000).

Um dos autores contemporâneos que trataram da axiologia foi Max Scheler, para quem os valores estéticos, e conseqüentemente o valor do belo, fazem parte de uma das grandes classificações em que se dividem os valores espirituais, considerados superiores aos vitais e aos de utilidade. Os valores estéticos correspondem, no âmbito dos valores espirituais, aos valores inferiores, e acima

---

<sup>51</sup> De acordo com Mora (2000).

deles estão os valores cognoscitivos, os éticos e os religiosos. Outro autor contemporâneo com perspectiva axiológica é Nicolai Hartmann, para quem os valores estéticos ocupam na hierarquia axiológica um lugar intermediário entre os valores de utilidade, de prazer, vitais e morais, por um ponto de vista, e os valores cognoscitivos, por outro. No sistema de Hartmann, como parte dos valores estéticos, a beleza ocupa lugar privilegiado, pois defende que ela possui todas as características dos valores, além de algumas de tipo mais específico. Assim, a beleza é independente da bondade e da verdade; não é um ato ou ação, já que só metaforicamente é possível dizer que uma ação é bela, sendo a beleza um valor de um objeto; ela é algo que aparece, não podendo estar escondida como as ações morais, por exemplo; a beleza manifesta várias relações com os valores inferiores, podendo ser confundida com eles; apesar de não ser o único valor possível (havendo também o sublime, por exemplo), é o valor estético central; e por fim, os modos de exprimir a beleza são possivelmente mais numerosos e variados que os modos de expressar outros valores.<sup>52</sup>

No que diz respeito à beleza para o cinema, esta assume papel fundamental, principalmente em determinados períodos e envolvendo as personagens femininas que desempenham papéis importantes nas histórias. A beleza atua como componente indispensável para a construção de uma estrela de cinema. Conforme Edgar Morin (1989, p. 27), “[...] a estrela não é idealizada apenas em função de seu papel, ela já é, pelo menos potencialmente, idealmente bela. Não é somente glorificada por sua personagem, ela também a glorifica. Os dois suportes míticos, o herói imaginário e a beleza da atriz, se interpretam e se conjugam.”.

Morin se refere às estrelas de cinema como semideuses, criaturas do sonho que ele analisa enquanto mito moderno. Nesse sentido, conforme o autor, as estrelas são seres tão humanos quanto divinos, comparáveis em alguns aspectos aos heróis mitológicos e aos deuses do Olimpo, de forma a provocarem um culto. Para Morin, a distinção entre espetáculo e vida se dissolve no caso das estrelas:

[...] a mitologia das estrelas se situa em um território misto e confuso, entre a crença e o divertimento. A religião das estrelas seria como uma religião sempre embrionária e sempre inacabada. Em outras palavras: o fenômeno das estrelas é simultaneamente estético-mágico-religioso, sem ser jamais, exceto num limite extremo, totalmente um ou outro. (MORIN, 1989, p. 11 - prefácio).

---

<sup>52</sup> De acordo com Mora (2000).

À proporção que o nome do intérprete se configura tão forte quanto o nome da personagem, ou até mais forte que o último, começa a se operar enfim a dialética do ator e do papel, através da qual surgirá a estrela. Esse fenômeno ocorre aproximadamente a partir de 1913, quando os produtores deixam de introjetar seu próprio nome ou de suas empresas no imaginário do público e passam a lançar as estrelas. Houve a mudança do *star movie* para o *star system*. O embrião que dará origem à *femme fatale* surge nesse momento, quando a Vamp, a exemplo de Theda Bara, introduz o beijo na boca não mais teatral ou quando Cecil B. de Mille lança o modelo de bela mulher, inserindo os cânones da beleza, juventude e sex-appeal. (MORIN, 1989).

Entretanto, Morin aponta que após a Segunda Guerra, o *star system* talvez já desse tênues sinais de sufocamento. Esclarece que, nesse momento, a qualidade dos filmes e o nome dos diretores faziam frente à soberania da estrela, com alguns filmes já as dispensando. No caso do *noir*, que se fortifica nesse período, postula-se ainda que nem todas suas produções trazem personagens principais interpretadas por estrelas, inclusive por ter sido forte representante dos filmes B, que, conforme Morin, não podem dispor de estrelas.

Morin estabelece uma condição da estrela que sugere um contraponto à figura da *femme fatale*: a estrela é profundamente boa, com essa bondade tendo ainda que ser manifestada na vida privada; a vamp, por não compartilhar desse ideal, foi eliminada do *star system*; e a *femme fatale* obviamente não pode desempenhar esse papel, ao menos na tela.

Porém, é o próprio Morin quem destaca atributos da estrela que sustentam sua frequência nos filmes *noir*. Conforme o autor, a estrela já não é a mensageira da felicidade, assim como o final feliz também vai sendo progressivamente eliminado de vários filmes. Para ele, enquanto o filme de espetáculo costuma terminar com a punição dos maus e o triunfo dos bons, o cinema problemático prefere um final trágico ou evasivo, o que é típico da narrativa *noir*.

Além disso, outros indicativos do próprio autor a respeito da condição de estrela inevitavelmente reportam a algumas atrizes famosas do cinema *noir* – como Rita Hayworth – como exemplos bastante fortes. O autor menciona a duplicidade entre a vida pessoal e profissional da estrela. “Desvalorizada por seu duplo, a estrela não pode escapar ao seu próprio vazio a não ser pela diversão, e não pode se

divertir a não ser pela imitação de seu duplo, mimetizando sua vida no cinema. Uma necessidade interior a leva a assumir por inteiro o seu papel.” (MORIN, 1989, p. 46-47).

Conforme orienta Morin, a estrela representa o seu mito (que é a personagem da tela) na vida, quando este mito está impresso em seu tipo (no rosto e no corpo): “[...] esses rostos e vozes que o cinema seleciona já não são na vida portadores de uma espécie de mistério sagrado. São máscaras que exprimem imediatamente a força ou a ternura, a inocência ou a experiência, a virilidade ou a bondade, e sobretudo algo de sobre-humano, uma harmonia divina, aquilo a que se chama *beleza*.” (MORIN, 1989, p. 92 – destaque do autor). O autor reporta à essencialidade da beleza, que se confunde com outros valores determinantes de uma aura especial para a personagem. “A estrela de cinema é estrela de cinema porque o sistema técnico do filme desenvolve e estimula uma projeção-identificação que culmina em divinização precisamente quando se fixa naquilo que o homem conhece de mais comovente no mundo: um rosto humano bonito.” (MORIN, 1989, p. 94)

O *star system* morreu, mas a estrela de cinema continua. A estrela mergulha na problemática e se exalta na mitologia. Sua vida já não é mais solução, mas uma busca ardente, já não é mais satisfação, mas a sede. Ela nasce às vezes do filme problemático, de onde é projetada para o céu da mitologia; ou então, quando nasce na superprodução, procura introduzir-se no cinema problemático. São os filmes que procuram tomar emprestado ao segundo cinema seu caráter problemático, conservando do primeiro a natureza espetacular-mitológica, aliás, que são os privilegiados, nos quais surgem as estrelas atuais. As estrelas, portanto, já não são modelos culturais, guias ideais, mas simplesmente imagens exaltadas, símbolos de uma vida errante e de uma busca real. (MORIN, 1989, p. 132 – destaque do autor).

Entende-se, portanto, que a estrela de cinema não se restringe a um sistema exclusivo de cinema, mas se transforma e sobrevive, manifestando outros atributos, que, atualizados, sustentam-na eficazmente.

Associada ora a valores inferiores ora ao sublime, a beleza traz definições tão complexas quanto às relações que os indivíduos estabelecem entre si sob sua influência. No que tange ao trabalho em questão, a perspectiva hedonista associada à beleza física e ao prazer consequente corresponde, a princípio, a um dos principais mecanismos utilizados pela *femme fatale* para seduzir e vitimar o homem que representa suas possibilidades de ascensão e domínio. A *femme fatale* do *noir* tem na valoração hedonista do homem o seu grande trunfo. Busca provocar o prazer

dele e utiliza para isso sua beleza e inteligência. Entretanto, as contradições da mulher do *noir* compõem, geralmente, o cenário que determina sua própria desgraça. Em geral, a *femme fatale* é uma criminosa frustrada que fatalmente se torna vítima de seus próprios jogos, destacam Borde e Chaumeton. Para os autores, essa personagem, geralmente frígida, marca um certo erotismo *noir* que às vezes nada mais é do que uma erotização da violência, estando muito distante das castas heroínas do antigo *western*.

As *femmes fatales* aparecem como personagens determinadas, ambiciosas e cruéis, muitas vezes inteligentes, que utilizam a sedução para persuadir suas vítimas a cederem aos seus desejos. Defende-se tal definição a partir das orientações de Heredero e Santamarina, para os quais tais personagens têm instinto criminoso. Assim, geralmente são as grandes responsáveis pelo declínio do protagonista, que perde a família, o emprego, o dinheiro ou aquilo que lhe for mais caro como penalidade pelo envolvimento com tais mulheres. São peritas na arte do fingimento, conforme defendem os autores, e muitas vezes dominam suas vítimas apenas com promessas. É uma estratégia facilmente perceptível ao espectador, mas tardiamente descoberta pelo homem apaixonado que cede aos caprichos da bela mulher.

Sua presença introduz ao gênero uma curiosa ambivalência: a dimensão misógina que coloca a origem do mal na natureza feminina e o desafio implícito, pelas relações que essas mulheres mantêm com os homens, envolvidos em sua posição tradicional de papel dominante das figuras masculinas, cuja firmeza e segurança agora se desestabilizam ou se diluem frente a elas. (HEREDERO; SANTAMARINA, 1996, p. 215 – tradução minha).

Os autores defendem que, por um lado, a sexualidade dessas mulheres é incompatível com o matrimônio, dado o evidente perigo que representam para seu marido; enquanto que por outro, inclusive as demais personagens masculinas também podem ser suas vítimas. A *femme fatale* geralmente direciona a evolução da trama e, durante o percurso, pode vitimar mais de uma personagem. Quando esposa, em geral é responsável pela ruína do marido e pelas desventuras do(s) amante(s), a exemplo de *A dama de Shanghai*, em que Elsa Bannister convive com o obcecado Arthur Bannister (Everett Sloane), a quem Elsa planeja matar, incriminando ainda o apaixonado Michael O'Hara, que é vítima dos jogos de Elsa.

Na famosa cena da Casa dos espelhos, Michael cai em um escorregador sendo engolido por uma estrutura que representa uma cobra. A cobra é facilmente

associada à Elsa. Numa das últimas cenas, Michael diz a ela: “*Aquele que segue sua natureza mantém-se fiel a sua essência.*”, acusando-a de seguir sua natureza de cobra e também de escorpião (pois Michael já havia feito referência à fábula do escorpião que pica aquele que o ajuda a atravessar o rio, fazendo com que ambos morram). Adiante, Michael aparece à frente de uma roleta de passagem, cujas sombras simulam grades sobre seu corpo. Nesta cena, Elsa implora que ele fique e, então, Michael sai das sombras, “libertando-se”, mas sua narração sequente esclarece que apenas talvez a esqueça, o que sugere o poder talvez invencível da *femme fatale*.

O cine *noir* trabalha fortemente com a ideia de que diversas personagens são vítimas também do sistema, inclusive podendo ocorrer isso mesmo com a *femme fatale*. Heredero e Santamarina apontam essa ideia da vitimização imposta pelo sistema, destacando porém que, conforme a atuação do New Deal<sup>53</sup> vai se tornando menos expressiva, os referentes sociais vão desaparecendo e o indivíduo se torna vítima de suas próprias pulsões amorosas, das artimanhas da mulher fatal e do acúmulo de situações provocadas pelo azar.

O *noir* é um dos principais responsáveis no cinema por uma valorização da figura feminina até então não encontrada em outro gênero ou movimento. Ainda assim, a maioria dos autores referenciados neste trabalho apontam outras personagens que não a *femme fatale* como protagonistas dos filmes *noir*. De qualquer modo, tanto ela como outras personagens femininas adquirem com esse gênero um posto privilegiado, apesar, contudo, de seguir o reinado dos papéis masculinos.

Mattos (2001) reporta à análise feita por Janey Place no ensaio *Women in film noir* (1978) para relatar que a força da *femme fatale* é expressa de forma cenográfica pela maneira como ela aparece dominante no enquadramento, angulação, movimento de câmera e iluminação. Elas “Estão quase sempre colocadas opressivamente no centro do quadro e/ou no primeiro plano ou ainda atraindo o foco para si mesmas no fundo.” (MATTOS, 2001, p. 39). O autor completa, afirmando que essas mulheres dão a impressão de atrair a câmera – o que pode ocorrer pelo olhar extasiado do “herói”, junto com o nosso – de forma

---

<sup>53</sup> O Novo Acordo corresponde ao nome dado a uma série de ações governamentais colocadas em prática entre 1933 e 1937, no governo de Franklin Roosevelt, para recuperar a economia dos EUA e auxiliar as vítimas da Grande Depressão.

irresistível, como que seduzido, com foco nelas. Nesse contexto e ainda com objetivo de perturbar o espectador e provocar a desorientação do “herói”, Mattos explica que o filme *noir* apresenta estados mentais do protagonista por meio da narração em voz *over* – que geralmente apresenta alguma ação anterior, retrospectivas e pontos de vista subjetivos.

A *femme fatale* do *noir* clássico representava transgressão e ameaça ao patriarcado, mas ao final ela vai pagar por isso. Ao contrário dessa *femme fatale* do *noir* clássico, que, conforme Zizek (2009), permanece uma presença espectral fugidia, a nova *femme fatale* do *neonoir* apresenta uma agressividade sexual frontal também física, além da verbal. Esse tipo de personagem agora mercantiliza e manipula diretamente a si mesma. Em *O poder da sedução* (*The last seduction* – John Dahl, 1994), a personagem Bridget Gregory (Linda Fiorentino) rejeita o carinho do amante e, antes de aceitá-lo, manipula o pênis dele para se certificar de que vale a pena, inclusive acentuando a mercantilização de sua ação, ao justificar: “*Nunca compro nada sem ver primeiro*”. (ZIZEK, 2009).

Da mesma forma, a *femme fatale* de *Corpos ardentes*, Matty Walker, chega a constranger uma de suas vítimas, Ned Racine, devido ao comportamento atrevido. Mesmo que diga ter marido, ela se insinua para ele, mexendo nos cabelos, até o ponto em que ela vira bebida em seu decote quando ele diz que precisa de alguém para aquela noite. A bebida mancha de vermelho a sua roupa branca, numa alusão à paixão e à morte. Adiante, Matty diz ter sua temperatura perto de 100 graus (está muito quente, o que privilegia o ambiente claustrofóbico característico da narrativa *noir*, além de facilitar as referências sexuais) e que ele terá que ver o motor. Ele diz que é preciso endireitá-lo, ao que ela responde que ele dirá que tem a ferramenta adequada, numa alusão evidente ao pênis. Ned responde: “Eu não digo essas coisas”, mas obviamente já fora seduzido por ela. Inclusive na cama, ela implora para que ele a penetre e, após, toca em seu pênis, que está sob o lençol. Em outra cena, ela faz sexo oral em Ned, sendo flagrada pela sobrinha de seu marido, que é uma criança. Não se percebe mais a *femme fatale* com os pudores do *noir* clássico. Ao final, ele vai preso enquanto ela é dada como morta, mas triunfa, viva e rica. A *femme fatale* havia planejado a farsa da própria morte, assim como planejou a morte do marido, meticulosamente, da mesma forma que Phyllis Dietrichson em *Pacto de sangue*. Matty fez Ned pensar que ela sofria, que era mal tratada pelo marido, que



ficaria rica com a herança, para que ele concordasse em matar seu marido. Ela tentou ainda envenenar a cunhada para não dividir a herança.

Essas atitudes seriam impensáveis, evidentemente dados os padrões da época, para uma personagem do cinema *noir* clássico, em que a *femme fatale* é punida explicitamente, conforme destaca Zizek, para quem ela é destruída por ameaçar o poder do homem. Contudo, o autor defende que mesmo ocorrendo a destruição ou domesticação dessa mulher, a sua imagem sobrevive à destruição física, como elemento que efetivamente domina a cena. “Reside aqui, no modo como a textura do filme trai e subverte a sua linha narrativa explícita, o caráter subversivo do cinema *noir*.” (ZIZEK, 2009, p. 239). Diferentemente disso, Zizek explica que o *neonoir* dos anos 80 e 90 permite explicitamente na narrativa que a *femme fatale* chegue ao triunfo, enquanto seu parceiro é reduzido a quase nada, inclusive podendo ser condenado a morrer. “Ela sobrevive, rica e só, passando por cima do seu cadáver. Mas não o faz enquanto ameaça espectral, de uma <<morta viva>>, que domina libidinalmente a cena mesmo depois de ter sido destruída no plano físico e social.” (ZIZEK, 2009, p. 239 – destaque do autor).

Zizek (2009, p. 242), ao analisar a cena descrita de *O poder da sedução*, resume da seguinte forma a mensagem da personagem Bridget para seu amante: “Sei que, ao desejar-mes, o que deseja efetivamente é a imagem fantasmática de mim; assim, contrario o teu desejo satisfazendo-o directamente. Deste modo, ter-me-ás, mas despojada do fundo fantasmático que faz de mim um objeto de fascínio.” O que sustenta a *femme fatale* tradicional como uma entidade espectral fantasmática, conforme descreve Zizek, é a permanente fuga do domínio do seu companheiro, que direciona essa mulher para a penumbra em função de sua destruição. Contudo, no caso de Bridget e do *neonoir*, o autor salienta que a mulher sacrifica justamente essa base fantasmática, antes ilesa no *noir*. Destaca que, enquanto a *femme fatale* tradicional é destruída na realidade para sobreviver enquanto espectro – como a Srta O’Shaughnessy, que vai presa ao final da narrativa de *Relíquia macabra*, mas deixa uma constante dúvida sobre seu amor para Sam –, a atual do *neonoir* destrói esse suporte fantasmático para sobreviver fisicamente.

A nova *femme fatale* triunfa diretamente na própria realidade social (ZIZEK, 2009), mas paga um preço pelo seu triunfo e sucesso material. Ela agora sabota o seu triunfo fantasmagórico, que Zizek garante ser muito mais forte, não

representando assim uma ameaça espectral, que seria indestrutível mesmo com a destruição física, tornando-se apenas fria, manipuladora e sem aura.

A *femme fatale* clássica, longe de constituir simplesmente uma ameaça para a identidade patriarcal *masculina*, funciona como a <<transgressão inerente>> do universo simbólico patriarcal, como a fantasia masoquista-paranóica masculina da mulher manipuladora e sexualmente insaciável que nos domina e ao mesmo tempo tem prazer no seu próprio sofrimento, provocando-nos violentamente para que a possuamos e abusemos dela. (A fantasia da mulher poderosa cuja atracção irresistível representa uma ameaça não só para o domínio masculino, constitui a <<fantasia fundamental>> contra a qual a identidade simbólica masculina se define e na qual se apóia.). (ZIZEK, 2009, p. 240 – parênteses e destaques do autor).

A ameaça da *femme fatale* constitui, então, uma falsa ameaça, correspondendo a um apoio fantasmático do domínio patriarcal, ou seja, a figura do inimigo criada pelo próprio sistema patriarcal. É por isso que, ao fim, o *noir* clássico castiga essa mulher ameaçadora e reafirma o domínio do homem. De outra forma, o *neonoir* nos traz a *femme fatale* que concorda plenamente com a manipulação proposta pelo homem, vencendo-o ao final e se afirmando mais eficaz na ameaça ao patriarcado. (ZIZEK, 2009).

Percebe-se, portanto, que alcançar o intento de abalar a supremacia masculina reporta à mulher um preço bastante alto: para sobreviver fisicamente no *neonoir*, ela abandona sua condição de *femme fatale* espectral que havia alcançado no *noir* clássico. Mas subjuga assim a figura masculina, não mais exitosa em seu jogo de domínio e poder.

Poder-se-á objectar, é claro, que esta nova *femme fatale* não é menos alucinatória, que a sua abordagem directa de um homem não deixa de ser também a realização de uma fantasia masculina (masoquista); porém, não devemos esquecer que a nova *femme fatale* subverte a fantasia masculina precisamente ao concretizá-la directa e brutalmente, ao transferi-la para a <<vida real>>. Assim, não se trata apenas de ela realizar a fantasia masculina – ela tem perfeita consciência de que os homens fantasiam sobre esta abordagem directa, e que dar-lhes directamente aquilo que fantasiam é o modo mais eficaz de sabotar o seu domínio... (ZIZEK, 2009, p. 241 – parênteses e destaques do autor).

A aparente autorrevelação dessa *femme fatale* atualizada, que agora afronta o homem e o subjuga explicitamente, parecendo não apresentar mistérios já que diz e materializa o que quer, representa a fonte de sua astúcia. Zizek defende que a franqueza é justamente o que sustenta o irresistível poder de sedução dessa

personagem, essencial para o bom desenvolvimento de sua estratégia de enganar dizendo abertamente a verdade. Para o autor, o homem vitimado não aceita esse perfil de mulher fria e manipuladora que lhe é apresentado, preferindo acreditar que é um papel desenvolvido como estratégia de defesa e que, oculto a essa “máscara”, há alguém bom e digno de salvação. Esse homem é a vítima perfeita.

#### 4 ANÁLISE DAS OBRAS NORTEADORAS

Inicia-se, então, a descrição e interpretação de cada um dos quatro filmes escolhidos para nortear a análise, antecedidas por algumas informações referentes a cada uma das obras e que permitem situar o leitor sobre aspectos relevantes para a compreensão mais ampla de cada filme.

Opta-se por descrever a narrativa incluindo quase todas as cenas de cada filme devido à importância de um contexto mais amplo para que se percebam melhor as relações estabelecidas entre as tipologias apontadas (*morte, violência e crime*, por um lado; e *hedonismo e a figura da femme fatale*, por outro), devido a atravessarem praticamente toda a história de cada filme. Dessa forma, um plano ou sequência que parece isolado em um primeiro momento, leva mais tarde à compreensão de algum outro aspecto crucial para o entendimento mais adequado da narrativa. Isso é próprio do gênero *noir* e dos filmes que se apropriam de seus principais elementos. A ambiguidade presente em tais obras sugere tal cuidado.

A atenção a um ou outro elemento de cada cena, sequência ou plano descrito se dá de acordo com a percepção do autor quanto à relevância desses elementos para as considerações a serem feitas. Valorizar ou negligenciar um determinado ponto da narrativa também tem relação com um contexto mais amplo, que pressupõe essa narrativa como complexa, no sentido de encadear elementos diversos para que se estabeleçam determinadas conexões.

Entretanto, para que se visualise melhor o cruzamento das marcas da morte e do hedonismo nas diferentes obras, posteriormente se recuperam alguns elementos que enfatizam acentuadamente tais marcas e, por sua vez, inicia-se a comparação entre eles, propondo-se uma relação entre os filmes.

Sendo assim, inicia-se a análise dos filmes *noir Relíquia macabra* e *Gilda*, e dos filmes *Chinatown* e *Estrada perdida*, considerados *neonoir*.<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> Salienta-se que a justificativa da escolha do corpus se encontra na Introdução. Essa opção decorre da impressão de que é mais conveniente antecipar tal escolha para o leitor, inclusive porque no decorrer do trabalho já são adiantadas algumas considerações sobre os quatro filmes em questão.

#### 4.1 RELÍQUIA MACABRA: MORTE E SEDUÇÃO INAUGURAM OS PRIMÓRDIOS DA NARRATIVA *NOIR*<sup>55</sup>

Dashiell Hammett havia vivido a corrupção das guerras trabalhistas. Era um detetive da Pinkerton (Agência Nacional de Detetives Pinkerton) já aos 21 anos e estava nesse emprego quando agentes eram contratados para furar greves e acabar com sindicatos. Friedrich (1988) destaca que Hammett gostava de dissimulação e trapaça, além da perseguição a suspeitos, ladrões, falsários e assassinos. Também saía armado e eventualmente utilizava a arma, alegando, para a agência, que se a finalidade fosse buscar a justiça, justificavam-se os meios utilizados. O escritor se parecia muito com o detetive *noir* de muitos filmes, inclusive inspirados em histórias suas. Bebia e brigava muito, tinha dívidas, gastava em demasia, inclusive com luxos que não podia sustentar e, ao final, deixava os credores persegui-lo na justiça.

No caso de seu terceiro romance, *O falcão maltês* (*The maltese falcon*, 1930) a Warner Bros. pagou caro pelos direitos da obra para o cinema, o que projetou Hammett no meio, impulsionando David Selznick a seduzir seu patrão e dono da Paramount, Schulberg, a contratá-lo e planejar um filme de gângsteres, mais tarde filmado com o título *Ruas da cidade* (*City Streets* – Rouben Mamoulian, 1931), com Gary Cooper. No que diz respeito a *O falcão maltês*, o detetive Sam Spade trabalhava por conta própria e não tinha pudores em ter criminosos como clientes, além de ter um caso com a esposa do sócio. Conforme o próprio Hammett (apud FRIEDRICH, 1988, p. 89), esse herói “não tinha original [...]. É um homem de sonho, no sentido em que é aquilo que a maior parte dos detetives com quem trabalhei gostaria de ser [...], um cara duro e ágil, capaz de cuidar de si próprio em qualquer situação, capaz de sobrepujar qualquer pessoa.” Apesar dessa pretensa originalidade, a personagem do detetive carrega o mesmo nome pelo qual era conhecido Hammett, Sam – seu primeiro nome. Conforme Friedrich, esse drama de tensão psicológica “[...] é a primeira tentativa de Hammett de romper com a violência sem sentido dos contos de ‘ação’ que tinha publicado na revista *Black Mask*.” (1988, p. 89). O ponto alto ocorre na cena em que as personagens do detetive, da *femme fatale* Brigid O’Shaughnessy (Mary Astor), o gordo Casper Gutman (Sydney

---

<sup>55</sup> As informações apresentadas neste subcapítulo e que antecedem o item 4.1.1, excetuando-se as referências a Morin (1989) e as informações sobre as indicações do filme ao Oscar (IMDB, 2012), são estruturadas a partir da obra de Friedrich (1998).

Greenstreet) e o piadista Joel Cairo (Peter Lorre) estão todos sentados em uma sala, tentando cada um superar ao outro em termos de esperteza a fim de conseguir a estátua do falcão maltês.

Na primeira versão do filme (1931), que se chamou originalmente *Woman of the world* (ou Mulher do mundo), depois *Dangerous female* (ou Fêmea perigosa – já com o título *Falcão maltês*, no Brasil) Brigid sairia logo da prisão e se uniria outra vez a Sam. O papel de Spade foi dado a Ricardo Cortez e, o de Brigid, a Bebe Daniels. Em 1936, em uma nova tentativa, os títulos recebidos foram *Men on her mind* (Homens de sua vida), *Hard luck dame* (Dama do azar) e, ao final, *Satan met a lady* (Satã conhece uma dama). Nessa versão, foi novamente alterado o romance de Hammett e Sam Spade se transforma em um advogado chamado Ted Shayne, que acaba se casando com a secretária, e a estátua é apresentada como um chifre francês pleno de joias. Spade (ou Shayne) foi interpretado por Warren Willians, e Brigid (renomeada Valerie Purvis) por Bette Davis, que, conforme Friedrich, disse ter sido esse filme um dos piores abacaxis que já havia feito.

Na tentativa de 1941, entra John Huston como diretor e, corajosamente, é bem-sucedido com um filme que já havia sido filmado e fracassado por duas vezes. Nessa ocasião, o roteiro respeitou a história original, não realizando alterações substanciais. O próprio Jack Warner o aprovou. A recusa de George Raft para interpretar o detetive repercutiu na escolha de Bogart, que prontamente aceitou o papel. No caso da atriz para representar Brigid, mesmo que Huston insistisse em Geraldine Fitzgerald, a Warner queria Mary Astor. Esses dois papéis, muito bem representados pelos atores finalmente escolhidos, somados aos demais atores, compunham um excelente trabalho.

Para Friedrich, boa parte do sucesso ainda pode ser atribuída, mesmo que por omissão, a Huston. “Do mesmo modo que ele se apoiara fortemente no romance original de Hammett para o roteiro, também se apoiava fortemente na fotografia quase documental de Arthur Ederson para obter o efeito frio, escuro e claustrofóbico que veio a ser conhecido como *film noir*.” (1988, p. 91-92). Da mesma forma como alguns especialistas atribuem o surgimento do *noir* a alguns diretores refugiados da Alemanha – Lang, Wilder, Preminger, Siodmak – e que trouxeram lembranças do estilo, outros sugerem se tratar apenas de economia (FRIEDRICH, 1988). “Na Warner, um estúdio tão frugal que alguns de seus empregados o chamavam de ‘San Quentin’ (filme em que havia participado), rodar um filme num clima de escuridão e

chuva era a forma de se disfarçar os cenários baratos.” (FRIEDRICH, 1988, p. 92 – parênteses meus).

A personagem assumida por Bogart em *Relíquia macabra* não só compõe para o autor um tipo de personagem que o evidencia como um mito para o gênero como também auxilia a identificação de um gênero, através desse delineamento de um dos elementos mais importantes para a classificação do *noir*: o detetive.

Além dessa característica do enredo, outro traço *noir* compunha as características de vários papéis agora assumidos por Bogart: o humor, que se aliava à dureza, oferecendo simpatia para as personagens, apesar de todas as ambiguidades sugeridas por essa característica, mas que muito bem funcionam para o gênero.

O cinema, avaliado também pelo ponto de vista industrial e econômico, dos quais quase que inevitavelmente depende, ofereceu ao *noir* principiante (a exemplo de *Relíquia macabra*) muitas cenas de interiores, devido à escassez de recursos. O mesmo acontecendo nos anos 1942 - 1943, em que a escassez de negativos impediam os diretores de realizarem muitas tomadas de cada cena, obrigando-os a dedicar mais tempo e esforço aos ensaios. “Devido à cafonice dos cenários, em que telas pintadas substituíam o metal e a madeira, difíceis de se obter, passaram a explorar as possibilidades de sair dos palcos para o mundo real. Alfred Hitchcock deu um passo ousado ao filmar *Shadow of a doubt* (*A sombra de uma dúvida*) inteiramente em locação.” (FRIEDRICH, 1988, p. 120 – parênteses do autor).

Conforme Morin, é em *Relíquia macabra* que Humphrey Bogart encarna a nova síntese, que o filme *noir* passará a difundir em todas as telas americanas. Defende que o filme *noir* rompe com a oposição entre o gângster odioso e o policial bom e justiceiro, trazendo a ambiguidade.

A nova síntese entre o bom e o mal suscita os novos grandes ídolos da tela. Ela reanima a divinização da estrela e se inscreve na grande corrente da profanação. No processo de conjugação química entre bom e mau, enquanto se cristaliza o grande complexo do bom-mau, uma imensa energia erótica se liberta e se espalha por toda a tela. O erotismo, que é a atração sexual que se espalha por todas as partes do corpo humano – fixando-se sobretudo nos rostos, nas roupas etc. –, é também o imaginário “mítico” que toca todo o domínio da sexualidade. As novas estrelas são totalmente erotizadas, enquanto anteriormente a virgem e o justiceiro eram de uma pureza equivalente à da Virgem Maria [...], e a *vamp* e o mau fixavam em si o apelo destruidor e bestial da sexualidade. (MORIN, 1989, p. 16 – destaque do autor e colchetes meus)

*Relíquia macabra* foi indicado ao Oscar nas categorias de melhor filme, melhor ator coadjuvante (Sydney Greenstreet) e melhor roteiro adaptado.

#### 4.1.1 Descrição e interpretação de *Relíquia macabra*

A abertura do filme já se dá com música orquestral de suspense, enquanto os créditos aparecem sobrepondo-se à figura do falcão maltês, mal iluminado e projetando sombra na parede atrás da estátua. Apesar de quase todas as cenas serem de interiores, os primeiros planos já mostram o panorama de uma cidade grande – o que é característico do gênero, já que possibilita melhor representar o caos apropriado ao homem urbano com a violência e o drama decorrentes –, no caso São Francisco, onde se passa a história.

Após os primeiros planos que apresentam a cidade, a narrativa parte para o escritório do detetive Samuel Spade (Humphrey Bogart), mais conhecido como Sam. Enquanto prepara o cigarro do chefe, a secretária Effie (Lee Patrick) anuncia uma cliente, dizendo ser um estouro, o que sugere metaforicamente que provocará confusão, além do sentido imediatamente perceptível – de que é uma mulher muito bonita. Enquanto Effie a anuncia, percebe-se a silhueta dessa cliente através das paredes de vidro fosco da sala do detetive, o que revela o espectro daquela que mais adiante se conclui ser a *femme fatale* da trama.

Logo que avista o detetive, a cliente – que se apresentou como Srt<sup>a</sup> Wonderly – investe um olhar bastante penetrante, que sugere estar para se estabelecer um romance entre eles. Ela diz ser de Nova York e estar em San Francisco à procura da irmã (Corine), que teria fugido com um homem chamado Floyd Thursby. Ela teria mantido contato com a irmã, mas como a última não voltara para casa, a Srt<sup>a</sup> Wonderly decidiu procurá-la em São Francisco. Tanto o detetive quanto seu companheiro de trabalho – Milles Archer (Jerome Cowan), que aparece enquanto conversam, espreitam-na com interesse, sobretudo por evidentemente a avaliarem como bela e atraente. Ambos fumam nessa cena e também se mostram muito interessados em dinheiro, tão logo ela começa a procurá-lo em sua bolsa para adiantar parte do pagamento, mantendo-se atentos aos gestos da cliente. Após combinarem de seguir Thursby e trazer Corine de volta (essas duas personagens jamais aparecem em cena alguma), a cena é concluída quando a câmera se desloca até o chão da sala, onde aparece projetada a sombra das letras coladas na parede



de vidro e que indicam os proprietários do negócio – Spade and Archer. Uma música instrumental evidencia o suspense que está por vir.

A trilha sonora do filme é bastante característica dos filmes *noir* sequentes e aparece em diversos momentos, sempre que se quer salientar a periculosidade de alguma ação, sugerir o mesmo sobre alguma personagem ou sobre algum evento que está ainda para ocorrer. Em geral, as melodias despertam não só o suspense, como também uma sensação de angústia, o que é muito característico dessas personagens, envoltas pelo perigo, sempre perseguidas e que parecem ter poucas chances de saírem ilesas das armadilhas que suas próprias ações montam para elas.

A cena seguinte apresenta no primeiro plano um poste com duas placas cruzadas que indicam os nomes de ruas. Tal representação de cruz remete à morte, efeito acentuado pelo restante do cenário, escuro e com sombras projetadas por luzes escassas. O detetive Archer aparece na rua, tendo ido ao encontro de alguém. A princípio sorri, mas logo demonstra espanto, quando aparece no campo deste plano uma mão – coberta por luva e armada –, que dispara contra ele. O detetive rola em uma ribanceira. É a sequência esperada para um acontecimento já anunciado pelas marcas da morte presentes na narrativa.



Figura 5: A morte anunciada de Archer – um assassino não revelado e o cenário típico *noir*.

Como tudo leva a crer, a cena seguinte confirma a morte do detetive. Sam recebe uma ligação (provavelmente da polícia) informando sobre o ocorrido e, sob a meia luz de um abajur, que dá um tom cinza e pesado a praticamente todas as cenas, telefona para Effie, pedindo que dê a notícia para a mulher do detetive – Iva (Gladys George) – e a mantenha longe dele. Mais tarde, descobre-se serem amantes. Sam constantemente a refuta, ao que ela inicia a empreender tentativas de se aproximar ou se vingar dele. Como as demais personagens femininas, que determinam a perspectiva hedonista da trama, não é inocente e sim determinada a defender seus interesses, sejam eles relacionados ao amor ou não.

Em seguida Sam se dirige ao local em que Milles foi baleado e é possível ver o corpo do detetive morto, com um pouco de sangue na testa. Entretanto, como ocorre nos demais filmes *noir*, pertencentes ao período clássico do gênero, a fotografia preto e branco não agride o espectador como ocorre na sequência do gênero, quando o sangue é, geralmente, mais intenso em quantidade e ganha mais destaque também pelo artifício da cor e da forma como é mostrado, em *close ups* ou com uma iluminação que o evidencia melhor.



**Figura 6: A morte fria e evidente no filme *noir*, porém não tão chocante quanto àquela apresentada na fotografia colorida dos filmes mais modernos e inspirados no gênero.**

Na sequência da cena, o policial que recebe Sam informa que Milles fora atingido no coração. Uma interpretação mais arriscada de tal informação reporta a

ideia de que a sua escolha se dá não só pelo fato dessa informação justificar uma morte imediata ou até profissional, mas também devido a ter sido assassinado por uma mulher – o que se descobre ao final da trama –, que o teria seduzido e por isso obtido sucesso em sua investida. Fora atingido no coração porque se deixou levar por ele, sendo assim traído e tendo sucumbido. Sua morte também representa seu castigo, já que é era um profissional não devidamente sério, além de casado.

O policial interroga Sam no próprio local, a fim de descobrir porque Milles estava ali e fora assassinato, sem ter sido roubado, já que encontraram dinheiro em suas vestes. Ao final, diz para Sam que é duro morrer assim, que apesar de ter defeitos, havia pontos positivos em Milles, assim como em todos nós. Essa afirmativa aponta para a ambiguidade das personagens *noir*, que podem ser boas e más ao mesmo tempo. Já se percebe mais evidentemente nesse momento que os detetives confundem trabalho com desejo, já que cobiçaram a Srt<sup>a</sup> Wonderly, e que são excessivamente interesseiros, pois a malícia de seus sorrisos e a imposição de seus olhares sobre a bolsa da cliente enquanto ela procurava dinheiro assim o demonstram.

Adiante, dois policiais vão à casa de Sam por desconfiarem que ele matou Thursby como vingança pela morte do parceiro. Logo depois, o detetive recebe uma ligação da Srt<sup>a</sup> Wonderly, que lhe indica um endereço, anotado pela secretária de Sam. Ao sair, Sam queima o bilhete e a câmera se aproxima do último, enquanto uma música de suspense intensifica a expectativa do encontro que está por vir. Dois sentidos parecem ser mais latentes: o bilhete queimado com o endereço da Srt<sup>a</sup> Wonderly aponta para a possibilidade de Sam estar brincando com fogo, podendo-se queimar por ela; mas ainda se sugere que talvez ele esteja, através do fogo, pondo um fim definitivo em sua relação com o parceiro morto, já que segundos antes mandou sua secretária retirar o nome de Milles das inscrições no escritório.

Quando Sam chega ao quarto da Srt<sup>a</sup> Wonderly, ela o recebe com um traje pós-banho, o que sugere intimidade e sedução. Ela revela ao detetive que a história que havia contado no dia anterior não é verdadeira e que seu nome é Brigid O'Shaugnessy, ao que o detetive responde que não acreditaram em sua história, mas sim nos 200 dólares que ela lhes havia entregue. Dizendo, ainda, valerem mais que a verdade. Essas palavras evidenciam de modo irrefutável o caráter do detetive, que valoriza mais o dinheiro em detrimento de alguma ética profissional.

No cenário, observa-se que Sam está sentado em uma poltrona com listras verticais, cuja cor também se aproxima muito do traje de banho da Srt<sup>a</sup> O'Shaugnessy – também listrado, o que os torna mais próximos, como que misturados pela composição do cenário. Ela admite ainda ter segredos, mas pede que Sam a ajude a não ter que contar nada à polícia, dizendo estar muito só e com medo e pedindo novamente que Sam a ajude, pois ninguém mais o fará. Esse é um comportamento típico da *femme fatale*, que persuade o homem a partir de sua apresentação enquanto mulher frágil, romântica ou delicada. Ela se senta, mantendo-se em posição inferior à dele e pede copiosamente que seja generoso. Sua expressão de quem implora, o semblante consternado e o fato de se colocar abaixo do detetive acentuam a súplica e funcionam como elementos de persuasão. Pede que ele seja generoso e afirma que é um detetive corajoso e forte, o que configura qualidades de um bom detetive e um bom homem. A coragem e a força são inerentes ao sucesso desse tipo de profissional, mas a generosidade não necessariamente, o que também remete a uma consideração de caráter mais pessoal, sugerindo uma provável demonstração de interesse íntimo da mulher para com Sam. Ela implora ajuda, mas ele – inflexível, de pé e escorado na lareira numa posição muito casual e tranquila – responde com sorriso cínico que ela não precisa de ajuda, que é boa (no sentido de uma boa atriz, que sabe como fazer para persuadir alguém), revelando que não cairia nessa farsa. Ela se defende, dizendo que a mentira está no jeito que disse e não naquilo que disse. Ele a acusa de ser perigosa e diz que precisa saber a verdade. Então, ela revela que conheceu Thursby no oriente e que ele prometeu ajudá-la, mas tentou traí-la. Também diz que foi ele quem matou Milles Archer.

Todas essas revelações ocorrem enquanto a Srt<sup>a</sup> O'Shaugnessy se encontra sentada no sofá, com péssima postura, como se não pudesse se sustentar. Sam está sentado a seu lado, interrogando-a enquanto ela olha para o vazio e desabafa. Ela diz que não serve para heroína e que não há nada pior que a morte, revelando seu grande temor. Ele pergunta quanto dinheiro ela ainda tem, ao que ela responde imediatamente possuir aproximadamente 500 dólares. Sam ordena: “Dê para mim.” Quando ela lhe entrega 400, dizendo precisar de um pouco, ele pergunta se ela não pode arranjar mais, sugerindo que penhore suas peles e joias. Ao mesmo tempo que não se deixa dominar integralmente por sua cliente (deixa-se parcialmente, uma vez que segue trabalhando para ela), já que de certa forma a explora, adentra em um

território mais íntimo, fazendo referência aos pertences da mulher, justamente aqueles que a ajudam a sustentar sua postura de mulher atraente.

Em outra cena, a secretária de Sam apresenta-lhe um cartão com perfume de gardênia, ao que ele pede que ela faça alguém entrar (certamente a pessoa que entregou o cartão). A princípio, um cartão perfumado faz crer se tratar de uma mulher, mas quem adentra a sua sala é um homem baixo, delicado, com gravata borboleta, luvas brancas e gestos afeminados, o que nos remete desde *Relíquia macabra* a uma das características do *noir*: a de fazer referências a personagens que podem ser homossexuais.

Enquanto Mr. Cairo (Joel Cairo) se porta delicadamente, o detetive acende um cigarro, cujo ato e fumaça provenientes reporta à virilidade, contrapondo-se a outra personagem, que manipula um guarda-chuvas, outro sinal fálico (além do cigarro). Enquanto fala cinicamente, de forma piadista, com o detetive sobre algo que gostaria de reaver (a estátua de um pássaro – o falcão maltês), Mr. Cairo leva o cabo do guarda-chuva à boca, numa referência quase explícita a sexo oral. No exato momento em que comenta que espera a ajuda do detetive, o cabo do guarda-chuva toca sua boca enquanto o cigarro do detetive também se encontra na sua. Essa é outra referência comum dentre os filmes *noir*, uma maior tolerância da ficção e correspondência com a sociedade no que diz respeito à homossexualidade.

Logo, Mr. Cairo surpreende Spade, apontado uma arma para ele e revelando que fará uma busca em seu escritório – provavelmente à procura da estátua. Mas Sam consegue também surpreendê-lo ao se virar e golpeá-lo com socos, fazendo-o cair desmaiado. Enquanto se prepara para o golpe que o faz desfalecer, a câmera acompanha Sam e sua vítima posicionada de baixo, o que aumenta as figuras e amplia o poder de dominação de Sam, acentuando ainda a sensação de que algo está iminente para acontecer – o golpe definitivo. Ao recuperar os sentidos, e após ter tido seus pertences revistados pelo detetive, Mr. Cairo se alinha novamente enquanto a câmera mostra-o de costas, olhando-se no espelho, que reflete o detetive, revelando sua duplicidade. O escritório tem poucas luzes, provenientes de abajures, o que contribui para um ambiente claro-escuro, repleto de sombras.

Na mesma noite, ao sair do escritório, Sam é seguido na rua molhada por um homem de chapéu e capa. O detetive percebe e tenta despistá-lo, tomando um táxi, mas o homem faz o mesmo e o segue. Ao final, consegue despistá-lo e vai para o apartamento da Srta O'Shaugnessy, que o aguarda ansiosa. Eles se sentam em

frente à lareira, com chamas bastante fortes, o que sugere metaforicamente o perigo de “queimarem-se”. O detetive pergunta à Srt<sup>a</sup> O’Shaugnessy se ela não é o tipo de pessoa que finge ser, ao que ela responde que não sabe o que ele quer dizer. De forma direta, ele faz referência a seu jeito de boa moça, que enrubesce e gagueja, evidentemente insinuando que ela é má e segura. Ela justifica que não teve uma boa vida – argumento quase unânime entre as personagens *noir* quando se revelam – e que tem sido má.

Quando o detetive revela que esteve com Joel Cairo, ela fica inquieta, levanta-se e mexe no fogo da lareira para aumentá-lo. A metáfora novamente funciona para demonstrar que Mr. Cairo é um homem perigoso. Funciona ainda para referenciar sua provocação ao detetive, já que se percebe desde o princípio da narrativa suas tentativas sutis para seduzi-lo. Entretanto, ele a contém e lhe toma a ferramenta que usa para estimular o fogo, o que funciona como meio de controle. Ele é o homem, deve tomar a iniciativa e ainda demonstrar que não sabe que ela está jogando e que ele não será manipulado. Ela acende um cigarro, o que remete a novas sugestões de sedução (fogo e sentido fálico), ao que ele comenta, rindo: “Você é boa, muito boa.”. E assim o detetive segue a desmascarando.

Ao fim desta cena, é ele quem se levanta, aproxima-se dela e a acusa de querer comprá-lo sempre com dinheiro, já que nunca dissera a verdade. Por fim, segura seu rosto com as duas mãos e a beija quase violentamente. Depois massageia suas faces enquanto ela o olha de cabeça erguida, altiva, parecendo contrariada, e ele segue caminhando pela sala. É a perfeita fórmula de sedução do *noir*: ela o seduz, deixa-o agir como se tudo o que fizesse fosse por iniciativa dele próprio – o que o conforta e não compromete sua virilidade – e ambos têm o que querem.

Mas ao fim, é a *femme fatale* quem domina e triunfa. Inclusive o detetive desabafa, após tê-la beijado, que não liga para os segredos dela, mas que não pode seguir sem um pouco de confiança, que ela tem que convencê-lo de que tudo não é apenas um jogo para ela. Essa revelação e conseqüente súplica apenas corroboram o que o beijo havia sugerido: Sam se tornou a vítima perfeita. Está nas mãos da Srt<sup>a</sup> O’Shaugnessy. Praticamente confessou isso e ainda se colocou completamente à mercê de sua sedução. Ele pede para que ela o convença, é quase como se pedisse que ela continue o enganando e que o faça ainda melhor.



**Figura 7: Sam parece dominar a Srtª O'Shaugnessy após beijá-la quase violentamente, mas é a *femme fatale* quem vence, já que o detetive cedeu às suas investidas.**

Na cena seguinte, após uma rápida cena de exterior, em que estão em um taxi, na rua escura, os dois se dirigem ao apartamento do detetive, onde marcaram um encontro com Joel Cairo. Logo que chegam, Sam se dirige à janela e percebe o homem que já o seguira outra vez observando-o na rua. Mr. Cairo, imediatamente que entra, alerta Sam de que há um rapaz espiando a casa. A Srtª O'Shaugnessy fica nervosa com essa informação e o detetive diz que o rapaz o seguiu toda a noite.

Todos começam a negociar a entrega do falcão maltês. Joel Cairo diz ter 5 mil dólares como recompensa e a Srtª O'Shaugnessy diz que poderá obter a estátua em uma semana, pois Floyd a havia escondido. Ela afirma querer se livrar da estátua já que o "Gordo" deve estar na mesma cidade. Trata-se de uma personagem que desperta o medo em Mr. Cairo. Ela e Joel discutem, ao que a Srtª O'Shaugnessy lhe dá um tapa. Ele tenta revidar, mas Sam o impede. Então, Joel saca sua arma e é novamente desarmado por Sam, que ainda lhe dá várias tapas na cara. Joel, baixo e delicado, apanha de uma mulher, bem mais alta do que ele, o que confere ainda mais poder à *femme fatale*, que para protegê-la ainda conta com o viril detetive, já seduzido por ela. A campainha toca e Sam atende. São os dois policiais que já o haviam visitado. Eles sabem que Sam tinha um caso com a esposa de Archer, que talvez quisesse o divórcio para ficar com ele. Também comentam que outros afirmam ter sido por isso que Archer morreu, provocando Sam. Eles

querem entrar, mas Sam não permite. Ouvem-se barulhos de luta e o grito de Cairo, que pede ajuda. Os policiais dizem que acham que vão entrar, ao que Sam responde que acha que sim, em tom bem humorado e conclusivo. A personagem de Sam se vale de um dos artifícios do *noir* – o humor – para não perder a autoridade, já que havia inicialmente impedido a entrada dos policiais, além de deixar claro que eles devem fazê-lo, já que alguém havia pedido socorro e o papel da polícia é socorrer.

Ao entrarem, veem Mr. Cairo com sangue no rosto e em uma mão, acusando a Srt<sup>a</sup> O'Shaugnessy de ter provocado os ferimentos, ao que ela se defende dizendo que ele havia tentado atacá-la. Ele a chama de mentirosa imunda. Após, ele mente aos policiais que Sam a deixara com uma pistola e que o matariam assim que os policiais saíssem. Ela se levanta, grita para que o façam falar a verdade e o chuta. É, enfim, controlada pelos policiais.

Ainda nesta cena, Sam apresenta a Srt<sup>a</sup> O'Shaugnessy, o tenente Dundy (Barton MacLane) e o sargento Polhaus (Ward Bond). Diz aos policiais que ela trabalha para ele desde ontem, ao que Cairo imediatamente nega. Então, Sam o interrompe e o apresenta como amigo de Thursby, que havia procurado Sam para fazê-lo encontrar algo que estava com o primeiro. Sam diz ter recusado o serviço. A cena traz uma série de mentiras. Algumas imediatamente percebidas pelo espectador, que já acompanha a trama, mas outras ainda não reveladas pela narrativa. Sam continua dizendo que a Srt<sup>a</sup> O'Shaugnessy e ele queriam descobrir sobre as mortes e por isso convidaram Mr. Cairo. Enquanto conta todas essas mentiras aos policiais, a Srt<sup>a</sup> O'Shaugnessy, sentada de costas para os outros e de frente para Sam, olha-o muito satisfeita, com um sorriso discreto mas que revela sua aprovação.

Os policiais interrogam Mr. Cairo, a fim de comprovar a veracidade do que Sam relata, mas ele diz não saber o que dizer. Prefere ser vago e os policiais decidem levar todos para a delegacia. Então, Sam começa outra mentira, dizendo terem combinado o grito de Cairo para que enrolassem a polícia com alguma história. Cairo confirma, afirmando ter se machucado enquanto fingia lutar com a Srt<sup>a</sup> O'Shaugnessy. A polícia alega terem porte ilegal de arma, mas Sam diz ser sua e fornece o modelo, provocando a polícia ao dizer que a arma é de um modelo diferente da que matou Milles e Thursby, caso contrário provaria que ele os matou. Um dos policiais o golpeia no pescoço. A Srt<sup>a</sup> O'Shaugnessy dá um pequeno grito de



susto, o que corrobora sua preocupação – ou fingimento de preocupação – por Sam, que tenta revidar mas é impedido pelo outro policial. Já contidos, Mr. Cairo aproveita para sair, já que a presença dos policiais lhe confere esta possibilidade. Os policiais saem e Sam ri satisfeito com sua encenação, também aprovada pelo sorriso da Srt<sup>a</sup> O'Shaugnessy.

Sam pede que ela lhe conte sobre o falcão, por que é tão precioso e ela se insinua de forma muito provocante perguntando se ele faria algo imprevisível caso ela não lhe contasse. Segundos antes, ela havia demonstrado seu entusiasmo pela imprevisibilidade de Sam e esta pergunta conota sua excitação e intenções decorrentes, o que faz questão de afirmar para Sam. Ele é vago, dizendo que talvez faça algo imprevisível – o que obviamente não seria imprevisível – e segue fumando o cigarro (símbolo fálico) que acabara de acender. Ela se recompõe, já que estava bastante inclinada para o lado de Sam e descreve o falcão: “É negro, liso e brilhante. Um pássaro, um falcão dessa altura.”, e mostra com as duas mãos qual seria a altura, provavelmente uns 20 cm. Desde sua pergunta, todo o comportamento da *femme fatale* é muito sugestivo, seja quando ela se lhe faz a pergunta ou quando se curva na direção do detetive. Ele está de pé e ela sentada, próxima a ele (plano americano de acordo com a figura de Sam – o que reduz um pouco mais o cenário para destacar as duas personagens), deixando-se em posição favorável para sexo oral. Após, a descrição do pássaro e principalmente o gesto que demonstra seu tamanho finalizam essas investidas fálicas. Inclusive o comportamento da mulher depois de descrever rapidamente o falcão, quando desvia o olhar sem saber para onde dirigi-lo e se mexe desconfortavelmente no divã, indica seu constrangimento, inerente a uma dama da época em tal situação. Ocorre uma ousada tentativa de sedução – um risco para ela – e a fingida sensação de pudor, para que seu papel seja desempenhado com coerência.

Por fim, ela tenta encerrar a história, dizendo que Cairo tentara abandoná-la e a seu parceiro Thursby, levando o falcão e os deixando sem nada. Descreveu simplificadamente o material do falcão – porcelana ou pedra – e o detetive a chamou de mentirosa. Ela responde: “Eu sou. Sempre fui.”, ao que ele responde que ela não precisa se gabar. É um jogo de mentiras e insinuações. O detetive sugere que ela até se orgulha de tanto mentir, talvez demonstrando saber que ela finge até quando aparenta ter sido descoberta, o que provavelmente ocorra sempre. Então, ele lhe pergunta se há alguma verdade nisso, ao que ela simplesmente responde: “Alguma.”

Olha-o sorridente e completa: “Não muita.” Ele, bem humorado e resignado, conclui dizendo a ela que têm toda a noite e que vai fazer café. A Srt<sup>a</sup> O’Shaughnessy mente estar cansada, se deita no divã e joga as costas de uma das mãos sobre a testa, dizendo não saber mais o que é verdade ou mentira. Sua postura no divã, associada a uma pretensa revelação, evoca a influência da psicanálise para o *noir*, aqui constantemente presente em meio à complexidade das relações que se estabelecem entre as personagens. Começa a tocar uma música instrumental que sugere mais uma vez suspense, o detetive se abaixa para beijá-la, mas ao se aproximar de seu rosto percebe através da janela aberta com cortinas transparentes e esvoaçantes a figura do rapaz que os espia do outro lado da rua escura. A atmosfera sufocante do *noir* não permite às personagens que relaxem e se entreguem a seus sentimentos de amor. A ameaça é constante e, assim, encerra-se a cena.

A próxima cena se passa no Hotel Belvedere, onde se encontra hospedado Mr. Cairo. Ao chegar à portaria, Sam percebe o sujeito que o segue e se senta ao seu lado, perguntando onde está Cairo. O sujeito tenta fingir que nada sabe, ao que Sam continua provocando ao tocar no nome de Gordo. O sujeito, em tom baixo, mas visivelmente irritado, manda-o cair fora várias vezes e o ameaça até que Sam o avisa para ser educado se quiser ficar lá, ou perderá os dentes. E, assim, Sam se retira da presença do espião e encontra um policial conhecido chamado Luke (James Burke), leva-o até ele e informa que tem uma arma saliente na roupa. O espião arregala os olhos, muito espantado, numa expressão quase ensandecida. Luke o manda ir embora, ao que obedece, mas ameaça ao dizer que não vai esquecê-los.

Toda a cena traz um suspense mais voltado à expectativa, favorecendo provocar mais ansiedade do que susto, devido ao humor presente, à falsa naturalidade interpretada pela personagem de Sam e ao decorrente cinismo dessa personagem. Então, chega Mr. Cairo e Sam o aborda para que conversem. Ele tenta refutá-lo, mas responde a sua pergunta sobre quanto tempo passou na delegacia (toda a noite) e afirma ter confirmado a história contada por Sam.

A cena seguinte ocorre no escritório de Sam. Sua secretária, sempre a par de tudo o que envolve sua vida, inclusive seu caso com a mulher de Milles, informa-o que ela ligou três vezes e que a Srt<sup>a</sup> O’Shaughnessy o espera. Todas essas mulheres estão imersas nesse contexto de competição e risco que envolve um mundo

dominado pelos homens, mas no qual as mulheres fortes tentam sobreviver e triunfar. A secretária e a viúva não atuam enquanto *femme fatales*, mas obviamente não são mulheres inocentes, uma vez que sabem bem com que tipo de homens estão lidando e compactuam com isso para também obterem vantagens, sejam relacionadas ao emprego ou aos relacionamentos.

Tão logo Sam entra em sua sala, é interpelado pela Srt<sup>a</sup> O'Shaugnessy, que o chama de querido e diz que estiveram em seu apartamento e o deixaram de pernas para o ar. Ela está com o corpo colado ao dele, segurando seu terno e fala como que pedindo socorro, parecendo totalmente dependente do detetive. Ele a faz sentar, mas permanece de pé – o que conota sua superioridade para lidar com a situação – e massageia suas mãos, confortando-a, o que responde positivamente ao pedido de socorro dela. Ela diz ter medo de ficar em casa e Sam a beija afetuosamente na ponta do nariz, carinho que se soma aos demais sinais que sugerem ter ocorrido algo mais íntimo entre eles, o que não é mostrado em cenas anteriores. Depois se dirige à sala de sua secretária e pergunta a ela o que pensa da Srt<sup>a</sup> O'Shaugnessy. A mulher responde que ela não é má, apesar de ser culpada pelos problemas. Sam pede que fique com ela em sua casa, ao que a secretária concorda. Ele abre a porta de sua sala, chama a Srt<sup>a</sup> O'Shaugnessy de Brigit – nessa cena obviamente cresce muito a intimidade entre eles, o que é demonstrado pelo modo como se tratam, pela entrega de um em relação ao outro, evidente em função do contato físico e do tom e qualidade das palavras trocadas. Embora certamente haja ainda uma dose de manipulação – necessária para a autodefesa das personagens – é inegável uma farta dose de entrega e cumplicidade, inerente a um casal. Sam as instrui sobre como despistar possíveis seguidores, elas se retiram e ele faz uma ligação, confortável e descontraidamente sentado em sua poltrona.

Enquanto ainda está ao fone, dirige-se naturalmente a alguém que estava fora de campo, mas que tem parte de seu corpo revelado de costas (uma mulher vestida de preto – obviamente a viúva de Milles e amante de Sam) por um travelling. Ela lhe pede perdão e tem aos poucos a imagem revelada. Já completamente no campo e com o rosto à mostra, admite ter estado louca de ciúmes e ter enviado à casa de Sam os policiais, dizendo que lá descobririam quem matou Milles, porque queria magoar Sam. Mais uma vez ele a dispensa, mandando que vá para casa pensar no que dizer à polícia. Toca o telefone e Sam, curioso, responde ao Sr. Bryan Gutman que havia recebido sua ligação (sua secretária o avisara que o Sr.

Gutman havia ligado e era essa a ligação que Sam tentava retornar ao ser surpreendido pela viúva). Sam confirma um encontro nos próximos 15 minutos.

Na cena seguinte, ele aparece saindo de um elevador em um hotel. Ao percorrer o longo corredor do hotel que o leva a um quarto, muitas sombras se projetam como resultado de uma iluminação fraca. A porta para a qual Sam se dirige apresenta na parede ao lado a sombra de galhos e de uma janela que simulam grades e braços distorcidos, herança do expressionismo alemão e que evoca algum mau presságio para o detetive, que talvez corra o risco de ser pego (agarrado pelos braços projetados na parede) ou preso (a sombra das janelas) devido a suas atitudes não éticas e que desafiam a lei.

Quem abre a porta do apartamento é o sujeito que o seguia, e que agora se sabe trabalhar para o Sr. Gutman, que cumprimenta Sam com um aperto de mão. Sam o chama pelo nome e a linha evolutiva da ação nos permite pensar que esse homem gordo é o temido Gordo, ao qual a história já fez referência algumas vezes. O capanga do Sr. Gutman se retira para o quarto e, a convite do Sr. Gutman, Sam e ele brindam à honestidade e ao entendimento, que obviamente não são prerrogativas do cinema *noir* e de nenhuma dessas personagens. Sentados, visualizam-se campos e contracampos apresentando alternadamente as duas personagens quase como se veem enquanto conversam sobre generalidades, chamando atenção para o contato visual que mantêm entre si. Então, o Sr. Gutman estende um charuto ao detetive e toma um para si. O charuto como substitutivo do cigarro evidencia a importância da figura do Sr. Gutman e também o pretense respeito à figura de Sam. Após, o ponto de vista<sup>56</sup> da câmera mostra o Sr. Gutman de baixo para cima, em um plano próximo (de cintura), e assim agiganta a sua figura já avantajada, o que lhe confere ainda mais poder. Em meio a bajulações do Sr. Gutman para com o detetive e à orientação da câmera novamente apresentando campos e contracampos, o primeiro pergunta a Sam se ele representa a Srt<sup>a</sup>

---

<sup>56</sup> Conforme Jullier e Marie (2009), nenhum ponto de vista é neutro, já que todas as posições de câmera conduzem a uma série de conotações. Sendo assim, exemplificam que se a câmera for colocada em um canto do teto, temos um ponto de vista de vigilância, ao passo que com a câmera acima da cabeça, o ponto de vista divino. “Nas formas mais habituais do cinema narrativo, [...] duas acepções estão intimamente ligadas: quer a câmera coloque o espectador como testemunha, proporcionando-lhe o ponto de vista imparcial, invisível e privilegiado da testemunha da cena; quer adote o ponto de vista de um personagem, mais ou menos subjetivamente (ou seja, imitando mais ou menos a ‘filtração’ pelo seu olhar). Uma e outra maneira não são incompatíveis: em um tumulto, um processo ou um duelo amoroso, pode-se visar a objetividade mostrando alternativamente (ou antes, dialeticamente) o ponto de vista de um e o ponto de vista do outro. É o *campo/contracampo* ‘tradicional’ do cinema.” (p. 23).

O'Shaugnessy, ao que o segundo responde que depende e, ao final, defende representar a si mesmo. Percebe-se o privilégio que a figura do detetive particular do *noir* dá a si mesmo em detrimento dos interesses daqueles que representa.

Em diversos planos, o Sr. Gutman é apresentado a partir do ponto de vista que o agiganta, o que o mantém como figura imponente e inabalável. Em um determinado momento da cena, em que falam sobre o valor do falcão maltês, o Sr. Gutman pergunta a Sam se ele acha que a Srt<sup>a</sup> O'Shaugnessy e Mr. Cairo sabem o que ele (o pássaro) é. Nesse momento, ele se erige na poltrona e, apesar de ainda sentado, o ponto de vista da câmera posicionada de baixo para cima lhe confere ainda mais imponentia e autoridade, dando-lhe muita superioridade e sugerindo ser ele o único homem a saber de tudo sobre o falcão. Sam, entretanto, mantém-se calmo, ou aparenta fazê-lo, sorri e responde que não sabe dizer. Logo, o próprio Sr. Gutman revela o que o ponto de vista da câmera e sua postura já revelavam: "Se eles não sabem, sou a única pessoa no mundo que sabe."

Na sequência, Sam se irrita já que seu interlocutor se recusa a lhe dizer mais sobre o pássaro, em função de que o segundo afirma não ser justo ele revelar qualquer coisa se Sam não revelar onde o falcão está. O detetive se levanta, joga violentamente o cigarro no chão e grita para que o Sr. Gutman fale a respeito, jogando também o copo sobre mesa, quebrando-o. Veem-se e ouvem-se os cacos de vidros, que estilhaçam e fragmentam (simbolicamente) também as personagens *noir*. É o anúncio de algo ruim. Ele ameaça matar o capanga de Sr. Gutman que aparece no cômodo e oferece um prazo (até às 17h do dia seguinte) para que o Sr. Gutman se decida. Bate a porta e sai, sorrindo e satisfeito, revelando ao espectador ter simulado um descontrole. A cena é finalizada com o detetive entrando em um elevador, enquanto Mr. Cairo sai por outro, dirigindo-se obviamente para o apartamento do Sr. Gutman. Em conformidade com a narrativa, o detetive não deve vê-lo, o que prejudicaria futuras surpresas.

Na cena seguinte, Sam aparece respondendo a algumas perguntas para um promotor, acompanhado de seu assistente e um estenógrafo. Mas ele se recusa a responder tudo o que sabe e alega ser perseguido e acusado injustamente pela polícia, além de afirmar que sua única chance de defesa é entregar os culpados, garantindo só ser possível fazê-lo caso se mantenha longe da polícia, pois só atrapalham. Essa é uma das ousadias do cinema *noir*, de acusar a polícia de ineficiente, revelando os problemas dessa instituição. A posição de Sam, de pé

frente à mesa do promotor, apoiado nela e curvado para frente, gritando enquanto o promotor permanece sentado e calado, só aumentam a autoridade de sua fala e estimulam essa concepção. Ao fim, Sam diz que se quiserem vê-lo, que arrumem uma intimação, e se retira. Mais uma vez ele ganha.

Na próxima cena, na rua, Sam chega à frente de seu prédio e encontra o capanga de Sr. Gutman a sua espera, informando que o patrão o espera. Ele aproveita para ameaçar Sam de morte, que sorri e desdenha dele, relegando-o ao patamar de bandido barato e, como sempre, humilhando-o. Já no corredor do hotel em que os aguarda o Sr. Gutman, Sam imobiliza o capanga com a capa do último e lhe toma a arma, ridicularizando-o ainda mais. Faz ainda com que ele entre a sua frente, rendido e ameaçado por duas armas (a sua e a de Sam), e acrescenta que ele (o rendido) vai surpreender seu chefe. Logo que o último lhes abre a porta, Sam comenta que não deve deixar o capanga sair armado, já que pode se machucar. Ainda completa que um aleijado lhe tomou a arma e que o detetive o fez devolver. O detetive sempre utiliza o humor, que agora serve para minimizar o seu adversário.

Na sequência da cena, o Sr. Gutman e Sam iniciam uma conversa a respeito do pássaro. A expectativa é aumentada quando o primeiro anuncia ser a história mais estarrecedora que já ouviu. Então, o Sr. Gutman explica a origem da estátua: durante as Cruzadas, em 1539 os Cavaleiros de Rodhen persuadiram Carlos V a lhes dar a Ilha de Malta, ao que o rei lhes impôs uma condição: que lhes dessem todo ano um falcão, reconhecendo que Malta ainda pertencia à Espanha. Durante anos traziam do oriente pedras e metais preciosos, assim como seda e marfim, sendo a Guerra Santa feita de pilhagens. Então, gratos ao rei por sua generosidade, os cavaleiros resolveram lhe enviar no primeiro ano não um pássaro vivo, mas um falcão de ouro, incrustado com as melhores joias de seus cofres. Mas o pássaro nunca chegou ao seu destino. Um famoso pirata o roubou e, em 1713, foi visto na Sicília. Em 1840, em Paris, coberto com esmalte negro como disfarce. Em 1923, um comerciante grego chamado Konstantinedes o achou em uma loja obscura e descobriu o que estava sob o esmalte. Enquanto pesquisava sua história, o esmaltou novamente por segurança. Mesmo com essas precauções, o Sr. Gutman afirma ter ficado sabendo a respeito e partiu em direção ao falcão. Ainda no trem, leu que o comerciante havia sido assassinado e sua loja assaltada. Assim, não encontrou o pássaro. Somente agora, após 17 anos, descobriu onde estava: com

um general de Istambul chamado Kemidov, que não quis vendê-lo a ele. Mandou, assim, alguns “agentes” atrás dela. Pegaram-na, mas ela ainda não chegou até ele.

Ao finalizar a história, esclarece para Sam que a estátua pertencera originalmente ao Rei da Espanha, mas agora é de quem a possuir. Fica evidente seu fascínio por ela e a dedicação com que há anos vem objetivando sua conquista. Sam diz que poderia consegui-la em dois ou três dias, o que satisfaz ao Sr. Gutman. Para tal, promete-lhe 50 mil dólares ou  $\frac{1}{4}$  do que lucrar com a venda, valor que garante ser bem maior, no mínimo 100 mil dólares, talvez 250 mil. Enquanto o detetive tenta descobrir qual o máximo provável que custaria a estátua, começa a sentir uma vertigem, evidentemente devido a alguma substância colocada na bebida que o Sr. Gutman lhe ofereceu. A vertigem é bem representada pelo recurso de tornar a imagem fora de foco, elemento que, conforme Jullier e Marie (2009), fornece pistas para que se pense a subjetividade narrativa, tão esperada no cinema *noir*. O detetive se levanta, tenta caminhar, tropeça em uma mesa, derrubando-a junto com o vaso de flores que está sobre ela, quebrando-o. O vidro quebrado nunca é um bom sinal e anuncia, portanto, problemas, provavelmente para Sam. Quando está quase caindo, Will – o capanga – chuta-lhe as pernas e o derruba de vez. Chuta-lhe, ainda, o rosto, vingando-se pelas humilhações sofridas. Aparece no cômodo agora Mr. Cairo, escondido até então. Os três saem do apartamento e a cena se encerra.



Figura 8: Como vingança, Will chuta violentamente o rosto de Sam e ele finalmente desmaia.

Quando Sam desperta, vagorosamente e com dificuldades de se colocar em pé, o cômodo está muito escuro. Ele dirige-se ao banheiro, tenta se recompor lavando parcialmente os olhos, e retorna ao primeiro ambiente, com o rosto bastante marcado por hematomas. Ele, então, liga para sua secretária, que lhe informa que a Srt<sup>a</sup> O'Shaugnessy não está com ela. Sam folheia um jornal e descobre ainda que um navio está chegando de Hong Kong e conclui estar provavelmente trazendo a estátua.

A cena seguinte mostra o navio em chamas e Sam no local tentando descobrir se alguma mulher estava no navio, dizendo procurar por uma conhecida. Na próxima cena, ele está em seu escritório com a secretária, que cuida de seus ferimentos. Conversam descontraidamente sobre a história do pássaro. Mas na narrativa *noir* não há muito espaço para o prazer dissociado da angústia e do suspense. Um homem adentra a sala, cambaleando e com um embrulho de jornal nas mãos. Effie grita. Ele deixa o embrulho cair aos pés de Sam. Apenas consegue dizer: "Você sabe... Falcão.". E desfalece sobre o sofá. Sam constata que ele está morto e que levou muitos tiros. Effie, chocada pela cena, quase desmaia, mas Sam a balança para que não perca os sentidos. Excitados, observam sorridentes o embrulho para descobrir se contém a estátua enquanto Sam o desfaz. Quando Sam constata que conseguiram obter o falcão, o telefone toca e Effie atende. Apenas concorda satisfeita e exultante com o que lhe dizem ao telefone. Até que se ouve um grito do interlocutor (uma mulher) e Effie revela que a Srt<sup>a</sup> O'Shaugnessy está em perigo e manda Sam socorrê-la. Ela o ajuda a vestir seu paletó, enquanto ele a instrui a ligar para a polícia, mas mentir que não sabe para onde ele foi e que não revele nada sobre o pacote. Sam diz que o homem morto é o capitão Jacoby, do navio La Paloma, e sai.

Na cena seguinte, o detetive aparece atravessando a rua em direção à Estação de Ônibus, onde deixa o pacote e coloca um envelope com a indicação da localização do falcão na caixa dos correios. É noite, como em quase todas as cenas, principalmente de exteriores. Ele toma um táxi e se dirige a um endereço em uma rua distante. Mas constata ter sido enganado quanto ao endereço em que deveria encontrar a Srt<sup>a</sup> O'Shaugnessy. Liga, então, para Effie a fim de verificar se era mesmo a voz da *femme fatale* ao telefone. Na próxima cena ele aparece chegando a seu prédio de taxi e, ao se dirigir para a porta de entrada, a Srt<sup>a</sup> O'Shaugnessy, que



estava escondida próximo, corre a seu encontro. Ela caminha com dificuldade, parecendo mal se sustentar e estando muito cansada por tê-lo esperado tanto, conforme declara.

Ao entrarem no apartamento e Sam acender a luz, vê-se Will (Wilmer – capanga do Sr. Gutman) escondido atrás da porta. Ele está armado, assim como Mr. Cairo, que os aguarda na sala com o Sr. Gutman. Sam pergunta se o Sr. Gutman está pronto para fazer o pagamento, ao que lhe estende 10 mil libras esterlinas, que informa valerem bem mais do que dólares, acrescentando que agora estão em maior número, o que deixaria os lucros menores. Sam alerta precisarem de alguém para incriminar pelos três assassinatos, ou dois – como lembra a ele Mr. Cairo, já que Thursby teria matado seu sócio. E sugere entregar Will como assassino. Mas o Sr. Gutman diz que isso é ridículo e que sente por Will a afeição que sentiria por um filho. Entretanto, procura saber o que impediria Will de contar à polícia o que sabe sobre o falcão, revelando que não descarta a hipótese de entregá-lo como culpado. Os valores tradicionais de família aparecem minimizados em frente à ambição e à supervalorização material.

Sam garante que ninguém fará nada, mesmo que Will fale algo. O detetive se senta ao lado da Srt<sup>a</sup> O'Shaugnessy, pergunta como ela se sente, e pergunta se quer um drink, chamando-a de anjo. Ela apenas pede para que ele tenha cuidado. O detetive troca de poltrona e questiona o Sr. Gutman sobre o que pensa a respeito de seu plano. Ele pergunta como Sam faria para que Will não lhes fizesse mal, ao que Sam responde que poderia dizer ao promotor que se investigasse tudo seria um caso complicado ao passo que se ficasse com Will, teria facilmente uma condenação. Will aproximasse de Sam, apontando para ele a arma. A câmera, sob o ponto de vista de uma filmagem de baixo para cima, apresenta em *close up* um Will poderoso e assustador, que sequer pisca e ordena a Sam que se levante, informando ainda que já aguentou demais. Sam não se abala e, olhando Will com tranquilidade, pede ao Sr. Gutman que diga a Will que o matar antes de pegar o falcão não seria bom para os negócios. O Sr. Gutman impede Will de prosseguir e ele, já com lágrima nos olhos de tanto ódio, tem dificuldades de desmontar sua posição de ataque.

O Sr. Gutman diz que o plano não é satisfatório, ao que o detetive lhe apresenta um outro: que entregue Mr. Cairo, que por sua vez sugere que seja entregue o próprio Sam ou ainda a Srt<sup>a</sup> O'Shaugnessy. Sam comenta que pode

negociá-la, se acham que ela serve, e alega não poderem fazer nada contra ele já que possui o pássaro, mas o Sr. Gutman o lembra de que existem outras formas de persuasão que não a morte ou sua ameaça, ao que Sam concorda, mas acrescenta que nenhuma funciona sem uma ameaça de morte por trás. É um argumento que evidencia a supremacia da morte sobre os seres humanos se afirmando também na narrativa *noir*. Todo o medo e o suspense giram em torno disso ou ao menos orientam as personagens para esse fim, do qual alguma ou várias personagens não podem escapar e que acaba envolvendo todas as demais.

Sam diz que deve, então, criar um plano tão bom que deixe o Sr. Gutman de mãos amarradas, mas não tão bravo a ponto de querer matá-lo. Nesse momento, Mr. Cairo cobre a boca com uma das mãos enquanto fala algo no ouvido do Sr. Gutman. A câmera se desloca para Will, que está de pé em frente a ambos, anunciando que será vitimado. Imediatamente, Sam reitera esse sentido, olhando para ele e dizendo que aposta que vão traí-lo. E se dirige ao Sr. Gutman dizendo que espera que ele não se impressione com as armas de um pistoleiro barato, já que Will está armado. Levanta-se e completa que tem prática em “desarmar esses sujeitos”. Um plano de conjunto apresenta os três homens de pé, em torno da poltrona em que está sentado o Sr. Gutman. Tal disposição destaca o confronto que está se aproximando, enquanto também determina a hierarquia dos quatro protagonistas da cena, com o mais poderoso ao meio, sentado, e com o poder de decisão, mesmo que evidentemente direcionado pelo detetive. Wilmer, ignorando as ordens de seu chefe, dirige-se descontroladamente para o detetive, mas é controlado pelas mãos por Mr. Cairo e o Sr. Gutman, ao mesmo tempo em que o detetive lhe dá um soco e o faz desmaiar.



**Figura 9: Will é dominado pelo Sr. Gutman e Mr. Cairo ao investir contra o detetive.**

A Srtª O'Shaugnessy aproveita para juntar a arma de Will, que caiu ao chão, e a entrega a Sam, que a toma contente. Sam ainda toma a arma de Mr. Cairo, que estava no bolso do último e se dirige ao Sr. Gutman, dizendo-lhe: "É o nosso sujeito. Diga 'sim' agora, ou entrego todos vocês." Mesmo admitindo não gostar desse desfecho, o chefe concorda. Sam informa só poder pegar o falcão pela manhã, ao que Sr. Gutman responde ser melhor não se separarem até a troca. Então, Sam diz precisar de detalhes para inventar uma história coerente e pergunta o porquê de ter matado Thursby e como, onde e por que matou o capitão. O Sr. Gutman diz que será franco com ele, que Thursby era aliado da Srtª O'Shaugnessy e que sem ela ela pensaria em resolver as diferenças com eles sobre o falcão. Ele também atribui a culpa da morte do capitão à Srtª O'Shaugnessy. Diz que Cairo percebeu a importância de juntar suas forças às dele e que foi ideia dele irem ao La Paloma, já que o capitão Jacoby estaria trazendo o falcão para ela. Disse que ele, Cairo e Wilmer encontraram a Srtª O'Shaugnessy com o capitão. Pensaram que ela e o capitão lhes dariam o falcão por dinheiro, mas eles escaparam a caminho do hotel. Admitiu que eles, ou ao menos Wilmer, foram responsáveis pelo fogo no navio, já que enquanto conversavam, Wilmer procurava o falcão pela cabine e é descuidado com fósforos.

Sam questiona sobre os tiros no capitão, ao que o Sr. Gutman responde terem sido disparados por Wilmer enquanto o capitão tentava fugir do apartamento da Srt<sup>a</sup> O'Shaugnessy, quando ele (o Sr. Gutman), Mr. Cairo e Wilmer os descobriram lá. Entretanto ele ainda conseguiu derrubar seu capanga e fugir. A Srt<sup>a</sup> O'Shaugnessy ligou para Sam para que retirassem o falcão antes que eles chegassem ao escritório de Sam para pegá-lo. Nesse momento, enquanto o Sr. Gutman conta os detalhes ao detetive, Will desperta e, mesmo atordoado, olha para as outras quatro personagens. A câmera sobre o ponto de vista de baixo para cima, toma o perspectiva da visão de Wilmer e mostra cada uma delas olhando para ele séria e ameaçadoramente. Então, o chefe diz a Wilmer que sente muito e que o queria como a um filho, mas que ao se perder um filho, pode-se ter outro, porém só existe um falcão maltês. Vira as costas para ele e se dirige a Sam, dizendo: "Quando se é jovem, não se entendem essas coisas.". Sam relaxa, fumando e sentado descontraidamente sobre uma mesa de canto, enquanto pede à Srt<sup>a</sup> O'Shaugnessy que prepare um café, evidenciando com isso seu lado machista e colocando a mulher naquele que para ele é seu devido lugar. O Sr. Cairo pede a ela que deixe com ele o envelope que Sam havia lhe dado e que conteria as 10 mil libras. Entretanto, constata haver apenas 9 notas. A Srt<sup>a</sup> O'Shaugnessy afirma apenas com sua expressão não estar com a nota que falta. Sam acredita nela e ameaça revistar Sr. Gutman. Ele admite ter armado para ela e estar com a nota, que coloca em um envelope e estende ao detetive. O Sr. Gutman aconselha o detetive a tomar cuidado com a Srt<sup>a</sup> O'Shaugnessy, que diz ser muito perigosa caso ele não lhe dê todo o dinheiro que quer. O detetive ouve atentamente e depois liga para Effie, dando-lhe as instruções para que pegue o envelope na caixa do correio da estação, obtenha o falcão, e o traga a ele.

Um plano de conjunto mostra as cinco personagens aguardando o falcão. Sam e o Sr Gutman acordados, enquanto as outras três estão dormindo sobre sofás ou poltrona. Toca a campainha e Sam abre a porta, recebendo a embrulho de sua secretária. O Sr. Gutman, Mr. Cairo e a Srt<sup>a</sup> O'Shaugnessy desembrulham nervosamente a estátua e, quando restam poucas camadas do embrulho, o Sr. Gutman, com a testa muito suada (o que conota a atmosfera sufocante, claustrofóbica do *noir*), desabafa que espera por isso há 17 anos. Ele apalpa e gira o falcão ansiosamente, e, para confirmar a autenticidade da peça, começa a remover a camada protetora com um estilete, mas logo percebe se tratar de uma cópia de

chumbo. Sam acusa a Srt<sup>a</sup> O'Shaugnessy de ter armado tudo e ela grita jurando ser a estátua que pegou do general Kemidov em Istambul. Então, Mr. Cairo acusa o Sr. Gutman de ter feito o general descobrir o valor da estátua com suas tentativas estúpidas de comprá-la. Segue o xingando, até começar a chorar, jogando-se sobre uma poltrona.

O Sr. Gutman, atordoado e muito suado, toma a estátua, ri e concorda ter sido coisa do russo, mas pergunta o que devem fazer, se ficar se xingando e lamentando ou irem a Istambul, o que anima Mr. Cairo, que concorda em acompanhá-lo. Essa recuperação de ambos demonstra o gosto pela busca, revelando sua ânsia pelo perigo. A câmera se dirige ao divã onde estava Will, mas que agora tem sobre ele somente o chapéu do capanga. O Sr. Gutman imediatamente se dirige à cozinha do apartamento e, após, ao banheiro, a procura de Will, que Sam indica ter fugido ao dirigir a cabeça à porta de entrada, agora aberta. O Sr. Gutman, então, estende a mão e pede o envelope com as 10 mil libras ao detetive, que diz ter feito sua parte. Mas o primeiro comenta não ser justo apenas um arcar com o prejuízo já que todos falharam e aponta uma arma para Sam, exigindo o dinheiro. Sam lhe dá o envelope, mas retira uma nota, dizendo ser pelo seu tempo e despesas. Tendo concordado, o Sr. Gutman ainda convida o detetive para acompanhá-los a Istambul, ao que o último nega ter interesse. Despede-se de ambos, dizendo ao detetive que terá que dar um jeito na polícia sozinha, mas elogiando-o por ser inteligente e habilidoso, e presenteando a Srt<sup>a</sup> O'Shaugnessy com o pássaro falso.

Sam imediatamente liga para o sargento Polhaus e entrega os três homens, dizendo terem apenas saído do hotel e culpando Wilmer pelas mortes. Então, interpela rapidamente a Srt<sup>a</sup> O'Shaugnessy, dizendo que contarão tudo para a polícia quando forem pegos, assim eles (Sam e a Srt<sup>a</sup> O'Shaugnessy) têm pouco tempo para ajustar a história e ela deve lhe dizer tudo o que sabe. Pergunta por que queria que seguissem Thursby, ao que ela responde que queria saber se ele a tinha traído. Sam rebate dizendo que ela o tinha nas mãos e que queria matá-lo antes que a mercadoria chegasse. Ela revela que se o estivessem seguindo ele se apavoraria, revelando com isso ser mais fria do que ele. Sam lhe diz que Thursby não vira Milles na primeira noite e pergunta se ela disse a ele que estava sendo seguido. Ela confessa que sim, mas que não teria feito isso se achasse que Floyd (Thursby) o mataria. Sam disse que ela estava certa, que ele não mataria Milles, já que o último

tinha muita experiência para ser pego em um beco com a arma no coldre e o casaco abotoado. Completa, supondo que ele deve ter ido lá com ela, por se deixar envolver pela sua beleza. Sam a acusa, aproximando-se cada vez mais, com ambos de pé, ele caminhando em sua direção enquanto ela recua de costas, até que se aproxima da parede. Então, ele chega ainda mais perto, abaixa o tom, e diz que ela pode chegar bem perto de Milles (assim como ela está agora em relação a ele) e atirar com a arma de Thursby. Ela tenta desmenti-lo enquanto ele grita que a polícia está chegando e que ela tem que parar de bancar a boa moça. Pergunta, então, diretamente por que ela matou Milles. Encurralada contra a parede e os argumentos de Sam, ela responde que não foi sua intenção e que agora não pode encará-lo e se vira para o lado, curva-se e chora. Sam diz que se Thursby morresse ela estaria livre e, caso isso ocorresse a Milles, incriminaria Thursby. Ela confirma que pensou mais ou menos assim. Ele continua, dizendo que como Thursby não o matou, ela pegou sua arma e o fez. Também completa a história dizendo que, quando Thursby morreu, a Srt<sup>a</sup> O'Shaugnessy soube que Gutman chegara e que ela queria proteção, por isso o procurou. Ela confirma tudo, mas diz que não foi só isso, que voltaria para ele mais cedo ou mais tarde, que no primeiro momento que o viu ela soube... (Não completa a frase, mas se faz entender muito bem: soube que é o homem certo para ela, que estava apaixonada.). Tenta abraçá-lo, mas ele a recusa, dizendo que se ela tiver sorte sairá da cadeia em 20 anos e, então, poderá voltar para ele. Toca-a no pescoço e deseja que não a enforcem. Ela fica surpresa e ele confirma que vai entregá-la.

Com a câmera dirigindo o ponto de vista de Sam (mostra o busto da Srt<sup>a</sup> O'Shaugnessy em primeiro plano e apenas parte do corpo de Sam, de costas), ele diz que ela pegará prisão perpétua, mas com bom comportamento sairá em 20 anos e que ele estará esperando. Mas caso a enforcem, sempre lembrará dela. Ela – provavelmente se fingindo de desentendida – pede que ele não diga isso nem de brincadeira. Pretensamente se mostrando aliviada, sorri, dizendo que ele a assustou, insinuando ter pensado que ele estava relatando o que iria fazer e afirmando que ele faz coisas imprevisíveis. Ele exclama que não seja tola e que ela vai levar a culpa. A Srt<sup>a</sup> a O'Shaugnessy o empurra, sai de seu domínio e constata que ele fingiu gostar dela para que ela caísse em sua armadilha, até afirmar que ele não a ama. Ele rebate que não é trouxa e a acusa de nunca jogar limpo. Como homem, precisa garantir sua dominação e não se deixa abalar pelos sentimentos

que tem por ela, já que sempre o enganou. Ela o segura pelos braços e afirma que no fundo, apesar de tudo, ele sabe que ela o ama. Novamente ele grita que isso não lhe interessa e que não é um trouxa, que não será como Thursby e os outros. Mesmo comovido, completa que ela matou Milles e que pagará por isso. A Srta O'Shaugnessy (fora de campo) pergunta como ele pode fazer isso com ela, e continua, na tentativa de fazê-lo poupá-la, dizendo que Milles não valia tanto para ele, sugerindo que ela vale mais.

Ouve-se seu choro (a atriz está fora de campo), até que a câmera se desloca e acompanha as duas personagens. Ela jogada sobre o divã, com o rosto escondido, enquanto ele a observa sentado em uma poltrona. Então, reflexivo, diz que quando matam um sócio, deve-se fazer algo quando se é um detetive. Ele aparece em primeiro plano e ela, jogada sobre o sofá, o observa, ao fundo, ainda perplexa, ouvindo-o dizer que é mau negócio deixar nesse caso o assassino escapar, o que seria mau para todos os detetives. Continua dizendo que se a deixar escapar, ela poderá incriminá-lo adiante, podendo ainda matá-lo já que ele sabe o seu segredo. Desolado, diz que por outro lado tudo o que tem é a chance de que ambos se amem. Ela, percebendo uma esperança, recupera a postura, mantendo-se sentada no divã, e afirma que ele sabe se a ama ou não. Mas ele é vago, respondendo apenas que talvez e dizendo que terá noites horríveis quando entregá-la, mas que isso passará. Então, toma-a pelos braços, levanta-se, obrigando-a a se levantar também. A câmera os segue em primeiro plano. Ele lhe pede que esqueça tudo se aquilo que diz não significa nada, que vai entregá-la apesar das consequências, já que o usou como fez com todos os outros.

É a punição da *femme fatale* por ameaçar o patriarcado masculino. É bem mais do que a falsa moral do detetive que deve honrar o seu parceiro e salvar a classe ou mesmo o orgulho pessoal. É a defesa de todos os homens e a garantia da continuidade de seu domínio. Ela segue, perguntando se ele faria isso caso o falcão fosse verdadeiro, ao que ele responde que não é tão desonesto e que tem boa reputação para os negócios, que cobraria mais por seus serviços e intimidaria seus inimigos. Entretanto, reconhece que muito mais dinheiro poderia ter pesado na balança. Ela sabe que ele a ama e, por isso, tenta ainda dissuadi-lo afirmando que se ele a amasse não precisaria de mais nada. Chorando, beija-o. A campainha toca e ela subitamente se torna fria e apenas o olha diretamente nos olhos, como quem interroga o outro sobre o que vai fazer. Ela manda que entrem. Vários policiais

aparecem e Sam pergunta se pegarem os bandidos. Tem uma resposta positiva e entrega a Srt<sup>a</sup> O'Shaugnessy, informando que matou Milles, apresentando algumas evidências, como a arma de Mr. Cairo, uma nota de mil libras (que provavelmente ele já sabia ser útil nesse desfecho quando a exigiu por seus serviços), com a qual diz terem tentado suborná-lo, além da estátua do falcão maltês. O detetive Tom, com o falcão nas mãos, pergunta do que é feito, ao que Sam responde: “Do mesmo material com que são feitos os sonhos.”. Toma-o para si e sai para o corredor, a tempo de ver a Srt<sup>a</sup> O'Shaugnessy dentro do elevador e suas grades de proteção sendo fechadas, numa clara referência à prisão que a aguarda. Ela olha para o vazio e ele, condoído, acompanha-a até que a porta do elevador se feche.

Não há um final feliz para nenhuma das personagens. Todas acabam mais frágeis, de certa forma punidas e mal recompensadas. Os créditos aparecem com a mesma imagem do falcão maltês utilizada na abertura do filme. É o símbolo de todos esses fracassos, cuja aura negra cobre todas as personagens e determina seus destinos, inevitavelmente ligados ao insucesso em quaisquer empreendimentos. Sobre o protagonista e a *femme fatale*, resta a impressão de que ela ainda vai exercer influência (espectral) sobre ele, inclusive por estar sendo punida, o que representa uma vingança pessoal de Sam por ter sido enganado por ela.

#### 4.2 GILDA: O APELO ERÓTICO COMO ELEMENTO DECISIVO PARA A MANIPULAÇÃO<sup>57</sup>

A ex-bailarina nascida em Nova York e de origem espanhola, Margarita Carmen Dolores Cansino, tornou-se a maior estrela romântica da década de 40 e foi imortalizada como a *femme fatale* Gilda, mas só foi aceita em Hollywood após tingir os cabelos excessivamente escuros, grossos e enrolados, além de aumentar a testa, que tinha linha baixa – em um tratamento de dois anos de duração para retirada do “excesso” de fios – e trocar o nome para Rita Hayworth. Apesar de excelente dançarina (iniciada pelos pais aos quatro anos), era muito tímida e nervosa. Mas na tela, aparecia como uma mulher sensual e provocante. Suas limitações para a representação, com rosto sempre repleto de maquiagem, além da fala artificial e do canto dublado em *Gilda*, eram compensadas pela dança, que lhe permitia

---

<sup>57</sup> As informações apresentadas neste subcapítulo e que antecedem o item 4.2.1 são estruturadas a partir da obra de Friedrich (1998).



performances que sugeriam talento de atriz. Dançando ela era espetacular, como se comprova ainda hoje em *Gilda*, por exemplo.

Para milhões de americanos, ela havia se tornado, misteriosamente, a personificação do glamour, da beleza feminina, de todos aqueles elementos intangíveis e incompreensíveis que podiam ser filmados, empacotados e vendidos. Quando os Estados Unidos fizeram seu primeiro teste atômico do pós-guerra, no atol de Bikini, no dia 1.º de julho daquele ano – devastando uma armada ancorada de 75 navios de guerra com uma tripulação formada por um bando de 4800 cabras, porcos e ratos cativos –, a bomba nuclear que explodiu ali no meio tinha pintado sobre ela um retrato de anúncio de Rita Hayworth e se chamava “Gilda”. Foi Gilda [...] que elevou a senhorita Hayworth para além do seu triunfo de bailarina em *Cover Girl* e a transformou num fenômeno internacional digno da explosão nuclear de Bikini. (FRIEDRICH, 1988, p. 267 – destaques do autor).

Conforme Friedrich, o designer Jean Louis, talvez inspirado no famoso retrato feito por John Singer Sargent da decotada Madame X, produziu para a Rita Hayworth um vestido longo fetichista, sem alças e de cetim negro, e luvas até o cotovelo, enquanto o diretor de dança Jack Cole pensou a sequência do *striptease* em que ela joga as luvas em direção à plateia. Charles Vidor, o diretor, tinha a expectativa que as filmagens de *Put the blame on mame* fossem difíceis, mas ficou afortunadamente satisfeito quando a atriz surgiu.

Ela saracoteava pelo palco com a cabeça erguida, daquela sua maneira magnificente [...] caminhando suave como um filhote de tigre, e os assovios que se ouviam eram de envergonhar uma convenção de canários. Ela tirava o prazer de cada segundo daquilo. Então, ela fez aquele número elaborado, difícil, da *Mame* em duas tomadas. (VIDOR apud FRIEDRICH, 1988, p. 267 – colchetes meus e destaque do autor).

Os censores foram ludibriados pela produtora Virginia Van Upp, que reescreveu o roteiro de *Gilda*, originalmente produzido por Marion Parsonnett e baseado em história de E.A. Ellington. Para tal, Van Upp redigiu um desfecho em que se revelava que Gilda tinha sempre sido leal e virtuosa, apenas fingindo o contrário para provocar seu torturador. Friedrich situa Gilda dentre uma série de personalidades ao mesmo tempo em que afirma não importar o talento questionável de Rita Hayworth enquanto atriz, inclusive sendo isso interessante aos censores, que preferiam que a sensualidade dela fosse exibida como algo falso, ao passo em que o público não se importava com isso.

[...] aquele público não parecia querer tanto a sensualidade real quanto uma confirmação das próprias suspeitas. Gilda descende de uma longa linhagem de sedutoras: Circe, Cleópatra, Lucrecia Bórgia, Carmen, Naná – todas belas, indignas de confiança, em última instância más, *belles dames sans merci*. A tradição atingia uma espécie de apoteose na onda de filme *noir* dos anos 40, nas heroínas traidoras de Chandler ou Cain, da forma como foram interpretadas por Lang ou Wilder. Gilda provocava seus homens e os rejeitava, ou pelo menos era o que parecia, e, se Glenn Ford dava um tapa na cara dela, não era isso o que merecia? Se ela era uma “deusa do amor”, como gostavam de dizer os jornais, era uma deusa temida e em quem não se confiava. (FRIEDRICH, 1988, p. 268 – colchetes meus e destaques do autor).

Após outros papéis bem menos impactantes e sem sucesso no amor, Rita Hayworth teria declarado a Virginia van Upp: “Todos os homens que conheci se apaixonaram por Gilda – e acordaram comigo.” (HAYWORTH apud FRIEDRICH, 1988, p. 270), revelando o fracasso da atriz por não ser a sua personagem.

*Gilda* também corresponde a um dos filmes *noir* que traz de forma bastante sugestiva a ideia de um uma relação homossexual entre as duas principais personagens masculinas, Johnny e Mundson, que trocam olhares particulares, apresentam diálogos com segundas intenções, além da presença constante da bengala de Mundson – que também serve como punhal e que aparece como um símbolo fálico. Há ainda a ideia de que todas as relações estabelecidas entre as personagens principais são sadomasoquistas. Esse é um dos pontos desenvolvidos pelo cinema *noir* e que ganha intensidade com esse filme.

#### 4.2.1 Descrição e interpretação de *Gilda*

Na primeira cena de *Gilda*, a câmera privilegia dois dados que se acomodam após terem sido jogados ao chão por Johnny Farrel (Glenn Ford), desalinhado, que engatinha para pegá-los novamente e emprender uma nova tentativa de ser bem-sucedido no jogo. Está rodeado por outros homens, operários, de baixa extratificação social. No chão, algumas poucas notas de dinheiro evidenciam as apostas limitadas ao padrão social dos jogadores. A narração em *off*, em primeira pessoa e do próprio protagonista, evidencia se tratar de sua primeira noite na Argentina, sendo ele um americano recém-chegado. Ao sair do local de jogo, Johnny caminha por uma rua escura e é abordado por um homem armado, que

pretende assaltá-lo enquanto o primeiro está parado contando o dinheiro que ganhou. Ao rendê-lo, subitamente aparece no campo a metade do corpo de um outro homem, de costas, que atinge a mão do assaltante com uma bengala, golpe que lhe derruba o revólver. Ao tentar recuperá-lo, o assaltante é impedido pela mesma bengala, que é apontada para sua mão e contém em sua ponta uma lâmina como a de uma faca. Johnny e o cavalheiro com a bengala, vestido elegante e refinadamente com um smoking preto, expulsam o assaltante e Johnny joga a arma do homem na água. O contato do objeto com a água oferece o único som ambiente do local e favorece a constituição de um cenário *noir*, em que a escassez de luz e a umidade privilegiam o suspense e a instabilidade objetivados pela trama.

O cavalheiro apoia sua bengala em uma caixa para recolher a lâmina afiada e Johnny comenta ser um instrumento bem útil, um primeiro indício mais explícito do caráter fálico dessa arma, e que é um dos símbolos que orientam para que se perceba futuramente a grande empatia entre esses dois homens, que muito provavelmente nutrem um pelo outro alguma atração de ordem também sexual. Seu salvador comenta, então, que ela é sua melhor amiga, pois se cala quando ele quer e fala quando ele quer. Eles travam uma conversa sobre felicidade até que o cavalheiro diz ter a vida que quer e fazer sua própria sorte, saindo seguramente e com a cabeça erguida. Johnny o segue, obviamente atraído pela figura ativa, determinada e bem-sucedida. O cavalheiro acende um cigarro, tem um outro tomado por Johnny, que se oferece para acender o cigarro do primeiro, o que faz olhando-o fixamente nos olhos. Mais um indício fálico, acentuando a qualidade psicanalítica do *noir* e também qualificando o cenário, que agora apresenta a fumaça e sua conseqüente nebulosidade e referência ao vício. Então, o cavalheiro o convida para ir a um cassino, já que diz ser Johnny um homem de sorte, concordando com o comentário de Johnny de que é um negócio ilegal. Mesmo assim, entrega-lhe um cartão que lhe dará acesso ao cassino, mas pede a Johnny que não vá (obviamente apenas para revelar algo), ao que Johnny pergunta o porquê. Então, ele informa que Johnny não poderá entrar com seus dados, fazendo notar que percebera que Johnny jogava com dados manipulados para ser favorecido. O cavalheiro ainda comenta que aquele que faz a sua sorte a reconhece em outros. Esse diálogo também é um forte indicativo do reconhecimento de semelhanças entre eles, mas que ainda podem ser aumentadas, já que Johnny ainda não tem classe, o que o primeiro sugere ao dizer que ele precisará de uma gravata.

Na cena seguinte, Johnny é mostrado em plano médio através de seu reflexo em um espelho, enquanto se produz no *toilet* do cassino. A personagem está com uma gravata com listras verticais, que simulam grades, o que aponta para seu caráter questionável e carrega a cena de subjetividade, associando esse recurso ao elemento espelho. Nesse cenário, Johnny ainda não está imerso no mundo dos ricos, pois agradece aos serviços do senhor que cuida do *toilet* com uma moeda de baixo valor. Ao perguntar ao homem como o classificaria, este olha para sua moeda e responde: “Plebeu” – voltando ao serviço.

Apesar de ser um ambiente bem iluminado, o cassino é repleto de espelhos, que acentuam o luxo e o caráter ilegal e ardiloso do negócio, através de todos os reflexos e representações dessa sociedade sombria e construída de aparências e falsos interesses. Johnny circula sorrateiramente, reconhecendo o ambiente e certamente verificando quais as possibilidades de obter sucesso através do jogo nesse local. Ele joga e, ao final, quando se percebe que ganhou muitas fichas, sua narração em *off* informa aquilo que o protagonista pensou, que sempre fez sua própria sorte (informando assim que trapaceara), mas que sabia a hora de parar. O corte para um plano seguinte interrompe a sequência, indicando que Johnny realmente parara, e o mostra já no próximo plano saindo do cassino. Entretanto, é impedido por dois seguranças, que o encaminham ao diretor do negócio. O ambiente repleto de luzes não favorece o cenário claro-escuro típico do *noir*, mas apresenta ainda assim a projeção de sombras, decorrentes justamente da iluminação intensa, projetada nos corpos, o que também acentua o lado sombrio, obscuro das personagens, todas um tanto misteriosas. Muitas vezes essa avaliação é sugerida mais pelos olhares, fortemente indicativos do caráter de cada um, do que propriamente pelo diálogo, uma vez que as palavras por diversas vezes deixam de ser ditas em favor de um olhar mais impositivo, autoritário ou mesmo condescendente.

Os seguranças o levam para uma sala e o agridem, derrubando-o. Humilhado, Johnny percebe a presença do cavalheiro que o salvara no porto. Ele faz com que os seguranças Casey (Joe Sawyer) e Huerta (George J. Lewis) deixem Johnny. Os dois homens finalmente se apresentam: Johnny Farrel e Ballin Mundson (George Macready). Eles discutem, já que Mundson, que revela ser o dono do cassino, acusa Johnny de ter trapaseado, por mais que o primeiro negue, afirmando não haverem dados no local. Não convencido, Mundson manda Johnny

embora, mas ele protesta, dizendo ser melhor para Mundson tê-lo jogando a seu lado. Johnny, estranha e soberbamente, dá dois minutos para Mundson pensar e, enquanto isso, chama um dos seguranças para dentro da sala e bate nele, levando-o ao chão. E diz a Mundson que pode ter agora dois amigos (o primeiro é a bengala, que Mundson manipula com destreza) e que ele (Mundson) não imagina o quão leal Johnny pode ser por um bom salário. Temos nessa sequência uma ordem de ocorrências, seguidas por comentários bem humorados, que determinam a astúcia da personagem de Johnny. Mundson diz a Johnny que precisa, para contratá-lo, ter certeza de que não está envolvido com nenhuma mulher, já que jogo e mulher não combinam, afirma. O interlocutor garante não ter nenhuma, mas tenta desconversar, ao que Mundson espertamente conclui que já houve uma (no caso, uma mulher importante). Johnny, para provar que é o homem ideal, diz que nasceu ontem, no beco em que Mundson o encontrou, completando que não tem passado, apenas futuro, e que gosta disso. Evidentemente, esse é um argumento falso, já que a narrativa *noir* não permite às personagens abandonar seu passado, que sempre as persegue e determina suas ações, como fatalmente ocorrerá com Johnny, o que a sequência da narrativa comprova.

Na cena seguinte, Johnny já aparece caminhando entre os clientes do cassino, de forma elegante, observando os jogos. Sua narração em *off* reitera que Mundson o fez subir direto ao topo. Nessa ocasião, Johnny situa o espectador quanto ao momento histórico do filme, dizendo que a Guerra terminara. Imagens de capas de jornais com notícias sobre a rendição da Alemanha são sobrepostas às imagens do cassino e outras com os clientes festejando ilustram o momento. É uma das características do *noir*: situar o espectador de acordo com o momento social da época. Esse artifício enfático utilizado em *Gilda* permite ainda pensar de forma mais consciente sobre as relações estabelecidas entre as personagens e que vêm de acordo com a organização social do período.

Na próxima cena, Mundson aparece em sua sala espiando os clientes, que comemoram no salão. Essa posição de vigilância, também muito característica do *noir*, é concedida agora também a Johnny, a quem Mundson responsabiliza pelo cassino já que passará um tempo fora, em viagem. O ambicioso Johnny pede um aumento pela promoção, ao que chefe diz lhe conceder 5% dos lucros, que o primeiro solicita aumentarem para 7,5%. Mundson constata, bem humorado, que Johnny é quase tão sagaz quanto sua amiga, apontando para a bengala, que revela

ser mais obediente ao ponto de inclusive matar por ele. Então, Johnny a pega, eleva-a apontando para cima, faz surgir a lâmina e acrescenta: “E para que servem os amigos?”, insinuando assim que também mataria por ele. Mundson, então, brinda a eles, desviando em direção à bengala o copo de bebida que Johnny havia lhe dado e completa: “A nós três.”

A narração em *off* seguinte revela um Johnny decepcionado com a nova personagem que vai se inserir na trama e que será responsável pelos problemas desses dois homens: “Estava tão certo de que seríamos só nós três, mas me enganei.” E relata, assim, a tarde em que encontrou (o que logo se percebe ser um reencontro) Gilda. Na ocasião, Johnny se dirige à casa de Mundson, usando um terno também listrado – risca de giz – o que novamente remete a seu caráter duvidoso. No novo cenário, em frente à casa do patrão, a narração em *off* segue, com Johnny desabafando que deveria ter desconfiado ou tido um pressentimento, mas que não fora assim. Ao passar pela grade da casa, preso entre ela e a porta, com a câmera o capturando atrás das grades e mostrando Johnny abrindo a porta que lhe dará acesso a Gilda, temos a evidência de um Johnny encarcerado, não podendo fugir da *femme fatale*, do inevitável encontro que o desgraçará.

Ele entra na mansão, muito ampla e luxuosa, onde encontra Ballin Mundson. Chama-o pelo primeiro nome e ambos sorriem muito ao se encontrarem, demonstrando muita alegria por isso. Então, Ballin o chama para lhe mostrar o “canarinho” e Johnny se surpreende ao reconhecer o canto de Gilda, podendo apenas dizer que é uma grande surpresa. A personagem de Johnny parece viver uma série de sentimentos contraditórios nesse momento. Inicialmente, lê-se um espanto em sua expressão, que logo dá lugar a um certo encantamento e talvez dor por reviver algo, a partir desse reencontro com Gilda. Quando entram no quarto, Ballin pergunta à Gilda se está vestida. Ela entra no campo, surgindo de baixo, ao jogar para cima a cabeça com a cabeleira esvoaçante. Uma escala com plano médio a apresenta com corte de busto, linda e sorridente, devolvendo uma pergunta: “Eu?” Mas ao ver Johnny, seu sorriso se desmancha e ela completa: “Claro que estou vestida”, cobrindo com o próprio vestido os ombros até então à mostra. É como se a personagem tão sensual e livre por um momento fosse reprimida. O canarinho se calou. Eles são apresentados por Mundson e fingem terem se conhecido nesse momento. Enquanto conversam, com o enquadramento oscilando entre o ponto de vista de um e de outro (Johnny e Gilda), Ballin – cuja apenas a voz é percebida, pois

está fora de campo para não competir com as outras personagens – informa Johnny de que Gilda é sua esposa. Ele não consegue mais conter o sorriso que esboçara fingida e cinicamente desde que fora apresentado à Gilda, mas ela o provoca dizendo ser a Sr<sup>a</sup> Ballin Mundson, enquanto ostenta seguramente um cigarro aceso entre os dedos da mão levantada. As personagens Gilda e Johnny encenam um para o outro, a fim de se provocarem, ao mesmo tempo em que também encenam para Mundson, que não sabe sobre o passado de nenhuma delas. Gilda o chama de Mr. Farrel, ao que Mundson a corrige, dizendo ser Johnny o seu nome – já que ela assim o deve chamar. Ela se “desculpa”: “Desculpe. Johnny é um nome tão difícil de lembrar. E tão fácil de esquecer.”, obviamente comunicando a Johnny que ele não é mais importante para ela. Para completar, ela fecha os olhos e repete o nome Johnny, como se fosse necessário se concentrar para decorá-lo. Provoca-o, definitivamente.

Johnny sai do quarto na frente, seguido por Mundson, e Gilda, já sozinha, demonstra sua raiva com uma expressão de descontentamento bastante forte. Vira-se, como que dando as costas a Johnny, e a mudança de plano apresenta, então, a figura de Mundson, intrigado com o encontro que acabara de ocorrer. Ao encontrar Johnny no descanso das escadas, comenta que por algum motivo Gilda não gosta dele, comentário que Johnny finge receber com surpresa. Mundson informa que se casou com ela um dia depois que a conheceu, ao que Johnny avalia ser muito rápido. O primeiro, portanto, tenta justificar, autoritariamente, dizendo “Quando quero algo ...”, mas não conclui a frase, que Johnny completa: “Logo compra.”, o que deixa Mundson muito sério. Ele chama a atenção de Johnny dizendo que Gilda garantiu ter nascido no dia em que o conheceu. Lembrando-se que Johnny dissera o mesmo e já afirmando que ele também prefere esconder seu passado, alerta o empregado e amigo, dizendo: “Os três sem passado. Apenas futuro. Não é interessante?” Eles discutem um pouco, já que Johnny o lembra que mulher e negócios não combinam. Então, Johnny sai e sua narração em *off* revela suas emoções e pensamentos: “Tive que sair dali. Queria voltar e bater nela. Mas queria bater nele também.”, o que remete ao ódio que nutre por ela, mas também à ideia de que talvez ainda goste da mulher e esteja com ciúmes. Os ciúmes por ela talvez justifique o fato dele querer bater em Mundson, ou até a probabilidade de que tenha ciúmes do patrão e por isso queira agredi-lo e também agredi-la. Ou ainda todas essas suposições correspondem aos motivos do comportamento e sentimentos de

Johnny. Mais um indicativo para se pensar a ideia de um triângulo, que sustenta também uma dupla homossexual.



**Figura 10: Gilda, agora sozinha, demonstra claramente sua raiva por ter reencontrado Johnny.**

Na cena seguinte, Mundson indaga Gilda sobre o porquê de não ter tratado bem a Johnny, ao que ela responde que ele terá que ensinar bons modos a ela. Após, ele salienta que ela deveria gostar de Johnny e ela o provoca, dizendo ser Johnny um rapaz atraente. Ao fazer esse comentário, Gilda aparece no campo em frente ao espelho, com sua imagem também evidente, o que destaca sua duplicidade, em consonância com a duplicidade do comentário, sugestivo e provocante. Ao final, Mundson a alerta, avisando que ficará de olho, o que acena para um problema que fatalmente vai se estabelecer na trama. Na cena seguinte, o empregado do cassino que trabalha no *toilet* calça os sapatos de Johnny – o que agora evidencia a sua ascensão, já que temos a subserviência do empregado – enquanto comenta que ouviu dizer que ela (referindo-se obviamente à mulher do patrão) é muito bonita, completando que é jovem e americana, assim como Johnny. E ainda acrescenta que será interessante de assistir. Mais um anúncio das intrigas que estão para se estabelecer entre o triângulo.

Na sequência, quando os três se reencontram no cassino, Gilda elogia Johnny, dizendo que está muito bonito, mas ele apenas retribui quando Mundson diz



que ele deveria fazê-lo. Em seguida, é Mundson quem faz um brinde aos três, o que reporta o espectador mais uma vez à evidência de um triângulo amoroso. Johnny, pouco à vontade, diz estar confuso já que há pouco ele e Mundson haviam brindado a três, sendo que o terceiro elemento era sua bengala, cuja identidade Mundson não revela, dizendo à Gilda se tratar de apenas um amigo. Gilda pergunta se é um homem ou uma mulher e Mundson devolve a pergunta a Johnny, que garante ser uma mulher, já que parece ser uma coisa, mas na realidade é outra, argumento que evidentemente utiliza baseado naquilo que pensa sobre Gilda, a quem quer atingir. O plano que dá espaço para esta fala traz Gilda e Johnny bem enquadrados e seus olhares corroboram a insinuação de Johnny. Mundson testa Johnny, concluindo que ele não confia nas mulheres, ao que Johnny concorda. E Gilda convida o último a odiá-la, referindo-se à mulher que hipoteticamente (apesar de Gilda saber se tratar dela mesma) o teria feito pensar assim. Então, todos brindam ao ódio que devem nutrir por essa mulher. É um jogo de insinuações, que expõe as amarguras, dúvidas e expectativas que essas personagens nutrem umas em relação às outras.

Quando Mundson precisa sair da mesa, Gilda e Johnny finalmente estão a sós e falam abertamente, já que não necessitam agora esconder de ninguém que já se conheciam. Johnny a acusa de não amar Mundson e ter se casado por dinheiro, ao que Gilda responde ser mera coincidência o fato de o marido ser rico. Mas quando Johnny afirma que isso é um modo de subir na vida, ela – agora reconhecendo ter feito realmente isso – pergunta quem é ele para lhe dizer isso, tomando-o como um igual. Johnny se defende dizendo que não tinha nada e que Mundson o ajudou a se recuperar. Gilda, mais uma vez se comparando a ele, diz ser uma coincidência, pois essa é a história da vida dela. A narrativa apresenta um diálogo mais aberto, mesmo que permeado por dissimulações e acusações, mas que ao fim deixa clara a situação das duas personagens, igualmente ligadas pela tentativa de sobrevivência e ascensão social. Johnny acusa Gilda ininterruptamente, por ciúmes dela, provavelmente também de Mundson, somado ao fato de percebê-la como alguém que nutre apenas interesse em relação a Mundson, mas não consegue se livrar de sua própria condição, que Gilda reiteradamente afirma como igual a dela.

Em seguida, Gilda aceita o convite de outro homem para dançar, mesmo após Johnny ter recusado o pedido do homem, e afronta Johnny, olhando-o soberana e provocantemente, enquanto dança belamente com o homem. Mas ela

sabe os limites de sua provocação e que, se os ultrapassar, isso a comprometeria com Mundson, o que fica evidente ao recusar o beijo na boca que o seu parceiro de dança tentar lhe dar. Elegantemente, informa-lhe que é contra as regras do jogo. O diálogo traz uma metáfora comum, que às vezes não traz nenhum sentido mais profundo, mas que aqui funciona apropriadamente para o conjunto da cena, já que evidentemente ela joga com Johnny, além de estar em um cassino e ser importante atentar para tais regras. Gilda joga espertamente conforme os adversários, pois logo que Johnny abandona a mesa e deixa de observá-la, ela afasta um pouco seu parceiro de dança, demasiadamente próximo de seu rosto, lembrando-o das regras do jogo, ao que o homem comenta serem bem instáveis. A *femme fatale* diz mudarem com o vento. Têm-se, assim, três indicativos mais evidentes desse tipo de jogo: Gilda joga com Johnny, que nesse caso se recusa a jogar ou a relega a um segundo plano, tendo-a abandonado nos braços de seu parceiro para cuidar de algum outro compromisso no cassino, talvez mais importante do que ela – ou a menos objetiva que ela pense isso; há também a ideia nítida de que é Gilda quem dita as regras, o que a fala de seu parceiro de dança sugere quando comenta que as regras dela são bem instáveis; mas ainda se pode observar que justamente o principal adversário de Gilda – Johnny – talvez não queria jogar, já que a abandona, ou que minimamente não concorda com as regras, podendo ainda estar jogando de forma mais inteligente, ao surpreendê-la e deixá-la sem adversário, com Johnny talvez assim ganhando essa partida. Todo esse contexto remete ainda ao papel tradicional da *femme fatale* no *noir*: uma mulher que se utiliza de uma performance absolutamente hedonista, mas que usa o prazer para conquistar, sem dele gozar, mesmo que assim o pareça. Tão logo Johnny sai de cena, ela repele seu parceiro de dança.



**Figura 11: Gilda provoca Johnny ao dançar com outro homem.**

Mundson e Johnny retornam à mesa e o primeiro, insatisfeito porque Johnny deixou Gilda dançar com outro, manda que a busque. Johnny, ainda que resistindo e dizendo não ser o marido dela, obedece. Gilda novamente tenta provocá-lo e informa o número de seu telefone ao parceiro de dança. De volta à mesa, dialoga com Mundson e Johnny a respeito do papel do último. Mundson afirma que Johnny cuida de tudo o que é dele, olhando fixamente para Johnny, o que serve para afirmar a posse do primeiro sobre Gilda, além de assegurar que Johnny é responsável por manter a situação assim: Gilda pertence a Mundson e Johnny, além de não poder possuí-la, deve garantir que apenas Mundson possa fazê-lo, já que é seu dono. Gilda compreende bem o jogo e provoca Johnny, concluindo que terá mesmo que cuidar dela e perguntando o que pensa disso, ao que ele responde que faz todo o tipo de trabalho. Mundson, então, retoma o brinde e amaldiçoa a mulher que desiluiu Johnny. Gilda, dessa vez, fica nervosa e com o olhar direcionado para baixo. Mas provocada por Johnny para fazer o brinde, toma sua taça e brinda sorridente, porém revelando logo através de seu semblante muita preocupação, o que Johnny e Mundson percebem, pois a avaliam incessantemente.

Na cena seguinte, aparece Gilda deitada e reflexiva sobre sua cama. A narração em *off* de Johnny revela os pensamentos dela, afirmando que ela teve coragem para dizer que amaldiçoava tal mulher, entretanto, ele sabia que isso a

assusta, já que é muito supersticiosa e o fez em voz alta. A câmera se aproxima de Gilda, que se vira de bruços, com as mãos encobertas pelo rosto. Logo, ela percebe Mundson no quarto e finge estar bem. Enquanto a ajuda a abrir o zíper do vestido, pedido que ela sempre faz para ocultar as preocupações que apresenta quando o marido a flagra tensa, ele lhe informa que ela terá uma empregada velha e feia como pediu. Gilda concorda que quer estar rodeada de mulheres feias e homens bonitos. Imediatamente, ele afirma que ela já o conhecia (referindo-se obviamente a Johnny). Gilda está enquadrada em *close*, sendo possível perceber nitidamente sua preocupação, mas se faz de desentendida e pergunta quem. Após a resposta, nega. Seu marido pede para que ela jamais minta para ele, mas ela segue negando, entretanto, completa: “[...] e acho que nunca o conhecerei”, o que revela um pretense segredo, de que ela na verdade o conheceu, mas nunca soube quem de fato era e que talvez não venha a sabê-lo. Mundson diz que a entende, que ela é uma criança bonita e ambiciosa. E que ele gosta de alimentá-la, pois seu apetite é voraz. Percebe-se que eles se entendem, sabem o que deve estar em segredo, mas deixam claras suas obrigações. Mundson, a partir de sua fala plena de metáforas, quer dizer: dou-lhe todo o conforto e dinheiro, mas você deve me respeitar. E Gilda concorda, resignada, pois afirma, testando-o: “Mas não devo errar.”, ao que Mundson completa: “Não, não deve.”. Ela lhe diz que se está preocupado com Johnny Farrel, que não fique, já que ela o odeia. E se vira de costas após esse comentário, o que sugere ainda estar escondendo algo. Mundson acrescenta que Johnny também a odeia e que isso é evidente. Ela está jogada na cama, de bruços outra vez, com as mãos sobre o rosto, quando seu marido conclui: “Mas o ódio pode ser um sentimento muito excitante.”, o que manifesta mais uma vez sua preocupação e também um estranho interesse em relação a Johnny e Gilda. Ele está de costas para ela, que se vira para olhá-lo, surpresa. Mundson diz que dá para sentir o calor desse sentimento. Pergunta para ela se não o sentiu essa noite, ao que ela responde que não. Ele revela que o sentiu e que esse calor o aqueceu, o que sugere inclusive uma excitação de sua parte, corroborando a ideia de que as três personagens formam um triângulo. Gilda, cada vez mais surpresa, eleva-se e permanece sentada na cama, ao lado de Mundson para mirar o seu rosto, de forma muito reflexiva. Ele segue, dizendo que o ódio é a única coisa que consegue aquecê-lo, para espanto da mulher, que talvez comece aqui a compreender que seu

marido também tem graves problemas sentimentais e mentais, já que todas suas revelações apontam para um lado doentio seu, que ela parecia até então ignorar.

Ao iniciar a cena seguinte, no cassino, logo após esse diálogo entre Mundson e Gilda, a primeira frase dita é: “Façam suas apostas senhoras e senhores.” - enquanto a imagem é de uma mesa de apostas com uma roleta girando -, a princípio um pedido absolutamente comum para o ambiente, mas que colocado nessa sequência permite pensar que o filme faz um convite para que o espectador aposte em uma das principais personagens, já que toda a trama aponta para uma competição entre eles. E justamente Gilda é quem aparece jogando e fumando entre uma série de cavalheiros. Ela ganha a aposta com o número 13 em preto, uma escolha que determina muito bem quem Gilda é e o azar que aguarda aquele que joga com ela ou ainda seu próprio azar. Mas um cavalheiro próximo lhe diz que ninguém tem sorte sempre, ao que Gilda responde que ela tem. Ao tentar lembrá-la de um ditado, ela mesma o profere, interrompendo o interlocutor: “Sorte no jogo, azar no amor.”; e acrescenta: “Que bom que não sou eu.”, afirmando para ele que não é supersticiosa. É uma tentativa de combater o que tanto teme e justamente aquilo no que acredita. Logo ela se encontra com o senhor responsável pelo *toilet*, que lhe acende outro cigarro e diz que ela fuma demais e que apenas as pessoas solitárias o fazem, por frustração. Logo, ela se desfaz do cigarro como quem se desfaz de uma premonição ruim. É a sequência completando e comprovando o sentido do que havia sido sugerido há pouco.

Gilda encontra um belo rapaz de Nova York, com quem dança. E Johnny a interrompe para que Mundson não os veja juntos. Mas ela o provoca insinuando que não é Mundson quem não os quer juntos e que se ele (o rapaz) for, ela irá junto, ao que Johnny imediatamente concorda, frustrando-a mais uma vez. Ela, então, convida o rapaz para ir embora e acrescenta que se fosse uma fazenda não teria cercas. Uma metáfora que a expõe em uma tentativa de mais uma vez provocar ciúmes em Johnny, que evita aparentá-lo.

Na sequência, o homem que recebia propina de Mundson por seu envolvimento com um negócio ilegal de compra e venda de tungstênio, mas que agora deixou de ser amparado por Mundson, atira duas vezes na direção do último, errando, mas provocando caos no cassino. Refugia-se no *toilet*, onde se suicida. Em casa, Mundson, seguido por Johnny enquanto sobe as escadas, após ter confirmado que o homem se matou, afirma, talvez para aliviar sua culpa: “Quando um homem

aceita suborno, já está morrendo.” Então, o patrão o leva até seu cofre, ensina-lhe a combinação e comenta que, se algo acontecer a ele, há documentos e instruções sobre como Johnny deve proceder. Mundson conta a Johnny sobre o cartel internacional de tungstênio, dizendo que quem controla um material estratégico controla o mundo, o que afirma sua ambição e poder. Após, Mundson testa Johnny, perguntando se ele está do seu lado, afirmando tê-lo comprado, assim como fez com Gilda. Johnny pergunta se Gilda sabe disso, ao que Mundson responde que ela não liga muito para dinheiro e, caso fique inquieta... (não completando a frase, mas afirmando ainda ser louco por ela, o que assusta Johnny, que certamente irá preveni-la para sua proteção, pois percebe que Mundson a ama e faria qualquer coisa). Johnny afirma para Mundson que ela está do lado dele e que ele (Johnny) apostaria tudo nisso, certamente ganhando.

Mas a defesa de Johnny obviamente se torna vazia para o espectador, já que na cena seguinte, ao sair da mansão, Johnny precisa bater e expulsar o homem que voltava com Gilda para casa e que, a convite dela, entraria na casa. Ela o provoca, tenta lhe causar ciúmes, mas Johnny apenas insiste para que ela minta ter estado no cinema e acrescenta que Mundson a ama. Mas Gilda diz que fará o que quiser, acrescentando: “Fui fiel a um homem (obviamente Johnny) e veja o que aconteceu.” Johnny diz que faz isso por Mundson e que faça Gilda o que quiser, ele cuidará para que o patrão não desconfie. Vai levá-la e buscá-la, como faz com a roupa na lavanderia. Ele insiste em parecer indiferente ao fato de Gilda querer sair com vários homens e ainda a compara a uma simples mercadoria ou objeto qualquer. Mas Gilda ataca dizendo a ele que devia se envergonhar, que seus pensamentos são muito reveladores. E explica que um psiquiatra diria que isso significa algo, que ele a levaria e buscaria para proteger Ballin. Vira-se, então, abre a porta, vira-se novamente para lançar a Johnny um sorriso malicioso e faz a pergunta, que é mais um ataque do que uma questão que objetiva uma resposta: “A quem pensa que está enganando, Johnny?” É o diálogo até agora mais revelador expressando a clara insinuação sobre um afeto homossexual entre Johnny e Mundson, além, evidentemente, de apresentar um julgamento da sociedade preconceituosa da época, representada aqui por Gilda, quando diz que Johnny deveria se envergonhar. Johnny, nervoso, ao sair da casa pega um cigarro e sua narração em *off* revela o que sente por Gilda: “Eu a odiava tanto que ela não saia da minha cabeça. Ela estava no ar que eu respirava, na comida...”. Johnny provavelmente a odeia não só

porque a ama, mas talvez porque ela o conhece, apesar dela mesma já ter confessado não saber quem ele é.

Na próxima cena, Johnny aparece dormindo e sua narração em *off* segue comentando sobre Gilda e a música que ouvia com a voz dela, o que pensou ser um sonho. Mas a sequência seguinte mostra Gilda cantando e tocando violão para o empregado que cuida do *toilet*, no cassino sem clientes. A música é *Put the blame on mame*, a mesma que mais adiante provoca a excitação nos homens que apreciam sua performance cantando e dançando sensualmente. Ela o espera para ser levada para casa após insinuar ter estado com outro homem. Revela para Johnny que tem medo e declara que se arrepende de ter casado para esquecê-lo. Acrescenta, ainda, que não se conhece um homem que se conheceu por apenas um dia, ao que Johnny responde que esse homem também não a conhece, estando ambos assim quites. Então, Gilda, irritada pelo comentário de Johnny, diz que o odeia tanto que se destruiria só para levá-lo junto. Johnny ataca, dizendo que sabe o que ela faz lá às cinco da manhã, insinuando que ela está lá por causa dele. Ela responde que é a roupa e que apenas obedece às instruções. Mas ele usa a frase dela para se vingar da acusação que ela havia lhe feito sobre Mundson e, impiedosamente, pergunta-lhe, também afirmando: “Quem está enganando quem, Gilda?”. Para extravasar seu ódio, ela joga o violão contra a porta de vidro pela qual passa Johnny. O estrondo dos estilhaços fazem Johnny retornar e sua figura reaparece agora atrás da porta, sendo mostrada pelo buraco provocado por Gilda. Mais uma premonição de desastre, o que quase acontece na cena seguinte, quando Johnny leva Gilda para casa e são surpreendidos por Mundson, acordado, esperando-os. Nessa ocasião, Gilda fica nervosa e diz, tensa, ter perdido um broche, presente dele. Porém ele diz que isso pode ser substituído, mas ela não e que pensou que a houvesse perdido. Johnny não concorda e afirma haver mais mulheres no mundo do que qualquer coisa, a não ser insetos. Gilda, para fugir de Mundson, sobe as escadas avisando que vai se trocar e tomar café com ele, mas aproveita para, através de uma metáfora, prometer vingança a Johnny. Como mentiram para Mundson que estavam nadando, ela diz que Johnny a venceu dessa vez durando o nado, mas que haverá revanche. E ataca: “Prepare-se, Johnny Farrell!” Ela está em posição vantajosa, superior, já tendo subido alguns degraus da escada e em fuga, o que lhe assegura ser a última a proferir qualquer coisa. Os dois homens a observam, com Mundson aparecendo bem menos nitidamente do que

Johnny. A meia luz oferece ao último uma razoável iluminação, enquanto o primeiro tem apenas sua silhueta mostrada, revelando-se assim mais perigoso. Mundson testa Johnny, dizendo que ele deve ensiná-lo a nadar e pergunta se ele ensinou Gilda a nadar, ao que Johnny responde que ensinou tudo a ela e pergunta ao patrão se ele está satisfeito. Sem esperar resposta, sai, deixando em campo apenas parte da silhueta de Mundson, que apresenta ainda um cigarro para completar o nervosismo presente na cena.



**Figura 12: Johnny ainda observa Gilda com malícia após ela ter estourado o vidro com o violão, pois sabe que foi a insinuação de que ela ainda gosta dele que provocou tal explosão de raiva.**

Em seguida, o filme apresenta os preparativos para o carnaval no cassino. Uma série de elementos fornecem pistas que anunciam que algo ruim vai acontecer envolvendo os protagonistas da narrativa. Johnny é ameaçado com um revólver por dois alemães que procuram Mundson, enquanto, em casa, Gilda se prepara para a festa e confessa para a empregada Maria (Rosa Rey) que ela é muito supersticiosa, após Maria ter explicado a ela sobre o carnaval e ter dito que após três dias de festa vem a penitência, o que Gilda imediatamente interpreta como seu pagamento pelos erros que comete. Mundson ainda a manda fechar a janela para que o nervosismo desapareça e alerta para que não se esqueça disso: quer dizer que ela deve se fechar para o mundo, ter atenção para ele e não deixar que nada mais os perturbe.



São anúncios e metáforas carregados de sentido, que declaram a angústia vivida pelas personagens e suas dificuldades em lidar com os problemas, deixando assim espaço para ameaças na tentativa de terem respeitadas suas vontades. Johnny corre perigo para proteger Mundson, mesmo que jamais abandonando seus próprios interesses. Gilda teme pagar por provocar Mundson e Johnny, enquanto o último ameaça Gilda e compromete Johnny a fim de que não o traiam.

Na comemoração do carnaval, no cassino, Johnny e Gilda dançam e ela se insinua para ele todo o tempo, tentando seduzi-lo até deixá-lo suficientemente constrangido e irritado, a ponto de empurrá-la e sair. Após, em meio à festa, hedonismo e morte têm o seu momento de encontro mais fortemente representado até então na narrativa. Enquanto duas dançarinas bastante insinuantes dançam sobre o balcão do cassino, uma delas retira a máscara de um homem, que constata estar morto. Elas gritam desesperadamente vendo o homem com sangue na boca cair ao chão. É uma representação sexual bastante forte para os padrões da época, contrastando a festa, o sexo e a vida com o fim, a morte. Os dois principais elementos *noir* (morte e hedonismo) se enfrentam simultaneamente. O homem morto era um dos mensageiros do negócio ilegal em que Mundson está envolvido e Johnny o alerta que devem sair do cassino agora. Mas Mundson decide ficar e pede que Johnny encontre Gilda e vá. Também diz que precisará dos dois amigos, referindo-se obviamente a Johnny e à bengala. Johnny se dirige, então, ao hotel em que Gilda havia pedido que a pegasse. Ela sai fumando da portaria, um sinal que aponta para a forte probabilidade de que tenha transado. Johnny leva Gilda para casa e ela comenta sobre estarem a sós. A narração em *off* de Johnny – que ainda está na casa, enquanto Gilda subiu para o segundo andar – revela que ele não para de pensar no que ela disse sobre estarem a sós. Mas também revela sua preocupação por Mundson, que luta por sua vida no cassino; que sabia que os planos dele seriam arruinados por Gilda e que Mundson não teria coragem de se livrar dela; que cabia a ele fazer isso pelo patrão. Enquanto pensa sobre isso, a personagem caminha pela casa à procura de Gilda. A tensão da cena sugere que talvez ele tente algo contra a vida de Gilda, mas ao encontrá-la ele lhe diz que ela vai embora, ao que Gilda pergunta, sedutoramente, se eles vão juntos. Para sua decepção, Johnny responde que apenas ela vai embora. Ela lhe pergunta se ele a odeia. Ao ter a confirmação, ela usa a mesma concepção de Mundson a respeito do ódio: “O ódio é um sentimento excitante.” E se aproxima muito dele, dizendo que

também o odeia muito, evidentemente para tentar seduzi-lo. Reitera que o odeia tanto a ponto de achar que vai morrer disso. Mais uma vez o sexo e o perigo, ou talvez o anúncio da morte, aproximam-se seladamente na narrativa. Ela o chama de querido e ele a toma nos braços e beija. Então, houve-se o barulho de uma porta sendo fechada e Johnny avista Mundson descendo apressadamente as escadas. Ele viu tudo. Johnny tenta alcançá-lo, mas não consegue. Persegue-o também de carro até uma pista onde se encontra um avião, no qual Mundson entra e foge. O avião some no horizonte e se avista uma explosão no mar.



**Figura 13: O horror da morte em meio à festa de Carnaval.**



Figura 14: Idem a figura 13.

Na cena seguinte, o espectador acompanha a suposta vítima sendo resgatada por um barco. A morte era um plano. Mundson revela ao homem que o resgata que houve um assassinato e que o detetive Obregon (que inclusive seguia Johnny enquanto ele tentava alcançar Mundson, sendo assim testemunha da explosão do avião) sabe que ele é o assassino, que agora ficará sumido por uns tempos e depois voltará, pois tem algo a fazer, provavelmente se referindo à sua vingança de Gilda.

A cena seguinte traz a personagem Johnny abrindo o cofre de Mundson e informando em *off* ao espectador que no testamento o patrão deixara tudo para Gilda, sendo Johnny o seu único executor. A narração também revela a expectativa de Johnny: ser como Mundson e controlar o mundo. Johnny decide se casar com Gilda, muito provavelmente também por ser ela a única herdeira de Mundson, o que confere a Johnny plenos poderes, além de antecipar a dominação que terá sobre ela, como se percebe adiante. O casamento judicial é mostrado através de uma janela de vidro, que simula grades, num dia de chuva. Temos a ideia de que talvez a chuva lave toda a sujeira da relação entre os dois, mas as grades já anunciam a futura prisão a que será submetida por Johnny a *femme fatale*. Gilda veste um traje escuro, numa apresentação talvez mais apropriada para a viúva que é do que para a noiva que acaba de casar, o que força o espectador a lembrar de Mundson e

reforçar a ideia de que o opositor vai aparecer. Tão logo Johnny e Gilda entram no hotel Centenário, onde Johnny a leva após a cerimônia, ela está extasiante, mas logo se depara com o quadro impositivo de Mundson, que estava em sua casa ocultando o cofre (e direcionando o espectador para a ideia de que Mundson é um homem poderoso, havendo atrás dele – ou de seu quadro no cofre – muita fortuna e ambição). Então, a narração em *off* de Johnny revela que a gaiola da *femme fatale* estava fechando a porta (uma metáfora bastante forte para os padrões do período, dada a forte referência sexual) e que ela não fora fiel ao marido enquanto ele estava vivo, mas que o seria agora que está morto. Ele a abandona no hotel, sem vê-la mais, até que ela o procura e se apresenta como Gilda, sua esposa, perguntando se ele lembra dela. Nessa ocasião, ela toma um cigarro e pergunta a Johnny se ele tem fogo, numa clara insinuação erótica, ao que Johnny responde com um isqueiro aceso e um sorriso malicioso. Ele mantém o braço bastante baixo, o que a obriga a se abaixar para acender o cigarro, numa simulação de sexo oral. Mas ele a rejeita e continua a punindo.



**Figura 15: O casal inicia um perigoso jogo com fortes insinuações sexuais.**

Em seguida, a narração em *off* de Johnny é ilustrada pelas sequências que apresentam Gilda encontrando outros homens, todos impedidos de possuí-la, já que os comparsas de Johnny acabavam por expulsá-los da presença dela. Ela percebe

que Buenos Aires é sua prisão. Gilda foge para cantar em uma boate em Montevideu e encontra um homem, advogado, que diz amá-la e a acompanha de volta a Buenos Aires a fim de anular seu casamento. Ela se assusta ao chegarem ao mesmo hotel em que ela ficara após se casar com Johnny, e mais ainda ao entrar no apartamento e se deparar com Johnny, fumando em uma poltrona. O último agradece ao companheiro de Gilda, que agora se sabe trabalhar para ele. Gilda começa a dar tapas na cara de Johnny enquanto grita que vai anular o casamento de qualquer jeito e começa a chorar desesperadamente até cair aos seus pés e implorar que a deixe ir.

Adiante, Gilda aparece extremamente sensual num vestido preto e dança *Put the blame on mame*, no cassino, regida por uma orquestra com a *femme fatale* sendo incentivada por vários clientes, dentre eles muitos homens excitadíssimos com sua performance. Durante a dança, ela retira sensualmente uma das luvas e joga para o público, fazendo, durante os aplausos, o mesmo com a outra e depois com o colar. Ao final, demonstrando estar bêbada, ainda diz não ser muito boa com zíper, mas que se alguém a ajudar... (interrompendo assim a frase, mas deixando claro que tiraria também o vestido). Vários candidatos se oferecem e vão até ela, mas são impedidos por Casey, que deve defender os interesses de Johnny. Ele a leva até seu marido, que a carrega firmemente por um braço, mas Gilda reage, dizendo que agora todos sabem quem ela é que Johnny se casou com uma ....(e, antes de dizer “puta”, leva um tapa de Johnny e começa a chorar uma outra vez).



Figura 16: Gilda, embriagada, simula um striptease.



Figura 17: A *femme fatale* pede ajuda para que abram o zíper de seu vestido.

Na cena seguinte, um Johnny arrasado é avisado pelo detetive Obregon que está preso, porém em liberdade vigiada, por operar um cassino. Agora Johnny está na mesma situação de Gilda. Depois, na casa em que morava Mundson, Johnny aparece em frente ao cofre, dando a combinação para o detetive e dizendo que alli encontrará tudo o que quer e nada do que ele (Johnny) quer. O detetive lhe

responde que o que ele (Johnny) quer está no cassino esperando. E diz que ele deveria ir se despedir de Gilda, já que ela está indo embora. Diante da resistência de Johnny, ele pede que Johnny saia, já que não suportaria vê-lo chorar e se sentir humano, o que evidencia Johnny não apenas como vítima, mas como alguém que também tem muitos defeitos. E completa que Gilda não fez nada daquilo que tirou o sono de Johnny, que estava apenas fingindo desde o princípio, revelando para ele que ela não traia, apenas fingia estar fazendo isso. Tal cena é um demonstrativo dos pudores que cercavam a sociedade da época. A mulher que trai – no caso Mundson ou o próprio Johnny – merece ser castigada para sempre.

Na cena seguinte, o empregado companheiro de Gilda, o mesmo que cuida do *toilet*, oferece a ela um drink de ambrosia, que diz ser digno de uma deusa, selando a definição pela qual seria reconhecida Rita Hayworth, a deusa do amor. Nesse momento, Gilda recusa a bebida que lhe outorga a condição de deusa, depois recusa o cigarro, que o seu companheiro diz ser da mistura dos melhores fumos dos lugares mais românticos do mundo. Parece estar liberta dos vícios e ao mesmo tempo decepcionada com o amor. Ela afirma que tudo parece tão solitário, ao que o sorrateiro funcionário responde que todas as coisas ruins acabam sozinhas, definindo impiedosamente a personagem. Mas surge a esperança, juntamente com a figura de Johnny, que vai sendo revelada em meio a pouca luz do cassino vazio. Ele diz a Gilda que quer ir embora com ela e confessa que fez tudo errado. Ela, positivamente, responde-lhe que isso é maravilhoso e que ninguém tem que pedir desculpas porque os dois agiram errado. Quando vai abraçá-la, Johnny nota alguém os observando da janela do antigo escritório de Mundson. As persianas se fecham e, para espanto dele e de Gilda, da porta surge a figura de Mundson, vestido de preto, portando sua bengala e reivindicando a esposa. Ele informa ter ido buscar Gilda no dia em que desapareceu, mas a surpreendeu ocupada com Johnny. Então, ele diz que pretendia matar Johnny com a bengala, mas que agora vai ter que matar Gilda também. E, ao deixar a bengala e se aproximar de ambos empunhando um revólver, é atingido pelas costas pela lâmina de sua própria bengala, ao mesmo tempo atirando em direção a Johnny e Gilda, mas errando. O empregado do *toilet* o golpeara.



**Figura 18: Mundson é morto por sua própria amiga, a bengala, que o apunhala pelas costas, em uma metáfora com sentido recorrente para o cinema *noir*: ser traído pelos próprios amigos.**

Surge, então, a personagem do detetive, e Johnny e o empregado querem cada um por sua vez assumir a autoria do crime. É uma espécie de redenção, que torna Johnny melhor por querer assumir a culpa de um senhor mais velho que os protegera. O detetive informa que um homem só morre uma vez e que este se suicidou há três meses, perguntando-lhes ainda se nunca ouviram falar de assassinato em legítima defesa, o que definitivamente os livra da responsabilidade. Finalmente, Gilda o convida para ir embora para casa, ele aceita e ambos se dirigem para fora do cassino. No último momento, essa trama *noir* apresenta um final feliz para duas personagens constantemente ameaçadas e surpreendidas por uma série de acontecimentos infelizes.

#### 4.3 *CHINATOWN*: UMA ABORDAGEM CONTEMPORÂNEA FIEL AO *NOIR* CLÁSSICO

*Chinatown* é um filme escrito por Robert Towne e o próprio diretor, Roman Polanski. A história é inspirada no rompimento da barragem de St. Francis em Los Angeles, em 1928, acidente que matou aproximadamente 450 pessoas. Diz-se que a personagem Hollis Mulwray é inspirada em William Mulholland, o engenheiro que idealizou a construção. Noah Cross seria uma referência a Noé, a personagem



bíblica que defrontou o dilúvio. *Chinatown* foi criado como a primeira parte de uma trilogia sobre a corrupção no desenvolvimento de Los Angeles. A série seria toda conduzida pelo detetive particular Jake Gittes, como protagonista, criado especialmente para Jack Nicholson. *A Chave do Enigma (The Two Jakes)*, foi o segundo filme, realizado em 1990. Jack Nicholson dirigiu a continuação, nesse filme em que sua personagem deve solucionar um mistério envolvendo uma companhia de gás. Como o filme foi um fracasso de bilheteria e crítica, não foi realizado o último volume da trilogia, que se chamaria *Cloverleaf*.<sup>58</sup>

Neste trabalho, *Chinatown* é compreendido como uma das produções que melhor adaptaram elementos do *noir* clássico, servindo como ótimo exemplo de atualizador do gênero. *Chinatown*, como podem ser reconhecidos os bairros urbanos com população chinesa em uma sociedade que não é chinesa, no caso do filme se refere ao bairro homônimo de Los Angeles, que também ambienta a trama. Apesar de não ser mostrado por quase todo o filme, ambienta as cenas finais, que concluem a obra de forma a qualificá-la ainda mais enquanto atualizadora de elementos *noir*. Além disso, percebe-se nas sequências finais o cenário que ajudou a moldar o protagonista Gittes, definindo assim suas ações ao decorrer de toda a narrativa. Os elementos percebidos permitem entender melhor as características que definem essa personagem, cujo passado sombrio vem constantemente à tona e relativiza sua conduta profissional, acentuando a ambiguidade de Gittes e dando o tom de uma obra complexa, que cruza personagens ambiciosas, desonestas, corruptas e desesperadas, abordando, inclusive, temas delicados como o incesto.

A violência acentuada, percebida em muito pela forma como são mostrados os cadáveres, além da nudez mais explícita, redirecionam os principais elementos norteadores das narrativas *noir* a fim de atualizá-los de acordo com o novo período que ampara essa narrativa. Entretanto, apesar da necessidade de atualizar esses elementos, o filme se mostra muito fiel no que diz respeito à orientação da narrativa de acordo com os principais elementos constituintes do *noir* clássico, e que aparecem aqui trabalhados com competência e criatividade.

Conforme a tradição das tramas de detetive do escritor Raymond Chandler, Polanski filmou a história sob a perspectiva do protagonista. O diretor afirmou que sua primeira ideia era fazer com que a narrativa adotasse a perspectiva de Gittes, o

---

<sup>58</sup> De acordo com Alexander (2012).

que remete às obras de Chandler ou Dashiell Hammett, escritas em primeira pessoa. O espectador deve, conforme Polanski (apud ALEXANDER, 2012), a partir dessa perspectiva ter a impressão de viver as aventuras do detetive particular juntamente dele, como uma testemunha invisível de tudo o que ocorre com ele. Em função disso, a câmera frequentemente é posicionada por detrás dos ombros de Gittes, reforçando a impressão de que o espectador é um observador quase indiscreto.<sup>59</sup>

Além do brilhante trio que sustenta o filme (Jack Nicholson, Faye Dunaway e John Huston), a trama apresenta uma importante trilha sonora. A trilha de *Chinatown* é um dos melhores trabalhos do compositor Jerry Goldsmith, frequentemente considerado um dos compositores mais influentes e importantes da história do cinema, tendo inclusive sido indicada ao Oscar. O filme teve 11 indicações ao Oscar e levou a estatueta de Melhor Roteiro Original. Também foi premiado no Globo de Ouro nas categorias de melhor filme (Drama), melhor direção, melhor ator (Drama) e melhor roteiro. Ainda ganhou os prêmios de melhor roteiro, direção e ator do BAFTA.<sup>60</sup>

#### 4.3.1 Descrição e interpretação de *Chinatown*

Após a abertura do filme, com música instrumental bastante sensual, entoada principalmente por saxofone, a primeira cena apresenta o *close* de algumas fotos em preto e branco de um homem de terno e chapéu transando com uma mulher em uma floresta. Quem as observa é Curly (Burt Young), que está no escritório junto com J.J. Gittes. Logo, percebe-se que a mulher é a esposa de Curly, pois ele fica desesperado após ver as fotos. O detetive particular Gittes acende um cigarro, pega bebida e os oferece a ele. As imagens são imediatamente percebidas como inerentes a um outro período, que não aquele correspondente ao *noir* clássico, em que tais cenas de forte conteúdo sexual não teriam espaço. Apesar disso, as fotos são em preto e branco, o que homenageia com criatividade o período clássico.

Em seguida, o detetive recebe outra cliente interessada em descobrir se seu marido tem uma amante. Mas ele a aconselha a ir para casa e esquecer tudo, já que ela afirma amá-lo. O filme é de 1974, mas, apesar de não pertencer mais ao gênero *noir* clássico, ainda traz grande carga de preconceito se relacionado aos padrões

---

<sup>59</sup> De acordo com Alexander (2012).

<sup>60</sup> De acordo com Alexander (2012).

atuais. A mulher é incentivada a aceitar a traição. O marido em questão se chama Hollis Mulwray (Darrell Swerling), o engenheiro chefe do Departamento de Água e Eletricidade, o que evidentemente preocupa o detetive, devido ao alto cargo do homem; mas a mulher, vestida de preto, com chapéu e véu da mesma cor, está determinada, apesar de nervosa, o que não consegue disfarçar devido à tensão no semblante e à piteira que segura ansiosa. Mais tarde se descobre, entretanto, ter sido uma farsa. Gittes concorda em investigar Mulwray para ela.

A história se passa em Los Angeles, que se sabe ter sido um deserto sem irrigação e depender fundamentalmente do bom fluxo da água, que nesse filme é o elemento que permeia toda a ação, funcionando perfeitamente como metáfora para a ambientação do *neonoir*, inerente à sociedade líquida da contemporaneidade. Adiante, Gittes espiona Mulwray, que está dentro do rio de Los Angeles, praticamente vazio. Após, segue-o de carro e o observa através do retrovisor. Água e espelhos, associados aos olhares de frestas típicos do *noir*, também ambientam desde o princípio esta narrativa. Então, Gittes aguarda escondido até o anoitecer, na beira do mar, onde também está Mulwray. De repente, percebe água sendo desviada para o mar. O som das gaivotas e da água servem para ambientar a cena, e a iluminação de um farol e depois de uma lâmpada oferecem alguma claridade para propiciar o efeito claro-escuro. No escritório do detetive, um ventilador sempre ligado funciona como elemento para demonstrar a atmosfera sufocante do filme, em meio ao calor do antigo deserto.

Em seguida, o detetive segue Mulwray, uma outra vez no parque (o elemento água é constantemente citado e aparece nas cenas frequentemente, ambientando diversos dos cenários, com muitas cenas externas) e em um hotel, tirando fotos dele com outra mulher, até que tais fotos são publicadas em um jornal. Então, a verdadeira esposa de Mulwray (Evelyn Mulwray, interpretada por Faye Dunaway) procura Gittes para lhe dizer que nunca havia pedido para que ele seguisse seu marido. O espectador percebe, assim, que a trama se redireciona. Surge uma forte intriga, que estabelece mais um mistério: quem era a outra mulher que solicitou a investigação? Por quê? Quem está envolvido?

Em outra cena, o detetive procura por Mulwray em sua casa, mas encontra apenas sua mulher e se defende, dizendo ter sido enganado e inclusive poder ajudar seu marido. Orientado por ela, parte em procura do último em um reservatório de água até que a polícia indica seu cadáver sendo retirado através de um condutor de

água. A cor, somada aos ferimentos, oferece a morte de forma mais chocante que no *noir* clássico. Inclusive há cenas no necrotério, em que o cadáver é mostrado claramente, além de um outro corpo, nu, o que não ocorria com o *noir* clássico. O humor está presente também nesta produção, quando, por exemplo, faz-se uma piada no necrotério sobre o chefe do Departamento de Águas ter morrido afogado em meio à seca de Los Angeles. São todos elementos *noir* que aparecem mais ou menos reformados no período *neonoir*, adaptados à nova realidade e à liberdade consequente.



**Figura 19: O cadáver de Mulwray: a morte e a água correspondem a dois elementos preponderantes nessa narrativa.**

Após ter visto outro cadáver – desta vez de um bêbado que morava sobre uma ponte do rio de Los Angeles – descoberto dentro do rio, o detetive vai ao local, pois não se convence que mesmo um bêbado possa ter se afogado na lama, já que o rio praticamente não tem água. Investiga, a seguir, o parque onde haviam encontrado o corpo de Mulwray. Mas ao pular a grade e adentrar ao parque, justamente quando caminha em direção ao espaço menos iluminado (o escuro oculta o mal), ouve tiros sendo disparados em sua direção. Ele se joga em um canal e subitamente uma grande quantidade de água passa a escoar e o carrega até uma cerca, que o detetive escala para se salvar. Mas é surpreendido por Claude Mulvihill (Roy Jenson), um colega de profissão, e outro homem (interpretado por Roman

Polanski), que ele valentemente chama de anão. O primeiro o domina, enquanto o segundo diz que os intrometidos perdem o nariz e, com a ponta do punhal, rasga-lhe uma narina, espirrando-lhe sangue por todo o rosto. A abundância do sangue vermelho assume outra peculiaridade do cinema *neonoir* no que diz respeito à violência, mais chocante e muito mais visível. Os sinais da violência são agora muito mais notórios. Neste caso de *Chinatown*, esses sinais acompanham a personagem Gittes durante todo o restante da trama, já que conserva um enorme curativo no nariz e depois os pontos que fecham o corte, o que faz o espectador lembrar a todo o instante do que havia ocorrido a Gittes, forçando o primeiro a recuperar o passado e a recordar que o detetive pode ser punido cada vez que contrariar o interesse de alguma outra personagem.



**Figura 20: A violência acentuada pela proximidade da câmera e pela cor.**

Adiante, uma cena mostra o detetive aguardando pela senhora Mulwray em um restaurante. Logo que se encontram, ele diz que ela passou a perna nele em toda a história e que algo além da morte do marido estava perturbando-a. Também comenta que ela o havia processado, mas que abandonara o processo tão logo o marido morrera, além de pedir para que ele minta para a polícia. E ainda faz questão de dar dinheiro a ele, alegando que isso provaria que ela o contratara, o que não havia feito. Esse pagamento, segundo o detetive, pode parecer como uma

compensação para esconder provas. É evidente que ela está escondendo algo e, nessa teia de mentiras e ambiguidades, Gittes tenta descobrir o que ocorre. Então, ela lhe diz que sabia do caso do marido com outra mulher e que ficou grata por isso. Essa revelação o surpreende, ao que pede a ela que explique, já que essa situação vai de encontro à experiência dele, a menos que a esposa esteja tendo um caso também. Quando ele lhe pergunta se isso procede, ela se dirige para acender seu cigarro no isqueiro que ele lhe oferece. É uma metáfora que a compromete em vários sentidos, já que a hesitação e nervosismo funcionam como um sim e o cigarro também anuncia o contato sexual que está para se estabelecer entre ambos. Ela deixa evidente que saía com outros homens e que não queria publicidade, já que isto a comprometeria. Ao final, ele diz a ela que seu marido fora assassinado e que alguém vem despejando milhares de litros d'água dos reservatórios, que o povo de Los Angeles deveria estar numa seca e que o marido dela descobrira tudo, por isso foi morto. Gittes faz isso para tentar sensibilizá-la, já que acredita que ela ainda está escondendo algo. E sai furioso.

Na próxima cena, ele está à procura do Sr. Yelburton (John Hillerman) – que assumiu o lugar de Mulwray – no Departamento de Água e Eletricidade, onde é recebido de forma muito hostil pela secretária (cujo nome não é dito – interpretada por Fritzi Burr). Lá ele observa um retrato de Noah Cross (John Huston), e associa esse sobrenome à senhora Mulwray, cujo primeiro sobrenome é o mesmo. Oferecendo-se para esperar pelo Sr. Yelburton – que a secretária informou estar ocupado –, começa a fumar, assoviar e cantarolar, até perceber outros retratos de Noah Cross e questionar se ele trabalhou na Companhia. A secretária lhe responde que ele era o dono, responsável por todo o fornecimento de água para a cidade, até que Mulwray, que também era dono, tornou-a pública.

Logo que o Sr. Yelburton decide atendê-lo, Gittes o acusa de ter contratado a prostituta (em cena anterior, a própria prostituta ligou para Gittes dizendo não saber da dimensão dos problemas a que sua farsa levaria e revelando se chamar Ida Sessions – interpretada por Diane Ladd) que se fez passar pela senhora Mulwray. O Sr. Yelburton finge não entender a situação, ao que Gittes expõe o seu raciocínio: o senhor Mulwray não queria a barragem e tinha reputação invejável, o que o Sr. Yelburton tentou arruinar. Então, o primeiro descobriu que ele despejava água durante a noite, sendo por isso afogado. Depois, o detetive ameaça dizer o que sabe ao *Times*, já que desperdiçar milhares de galões de água em meio a uma seca é

notícia. Temeroso, o Sr. Yelburton afirma que não querem que isso se espalhe, mas que desviavam água para irrigar os laranjais do Vale do Noroeste e que quando se desvia água, sempre escapa um pouco. Gittes lhe diz que não quer incriminá-lo, mas quer quem está por trás dele e dá ao homem alguns dias para pensar.

Ao retornar a sua sala no escritório, depara-se com a viúva Mulwray de costas, olhando pela janela enquanto fuma um cigarro. Ela oferece a ele seus honorários mais cinco mil dólares para que descubra o que aconteceu com seu marido e quem está envolvido. Imediatamente ele pede à sua secretária, Sophie (Nandu Hinds), para que prepare um contrato. Após, pergunta a ela se casou antes de seu pai (adivinhando ser filha de Noah Cross) e Mulwray venderem o Departamento de Águas, ao que ela responde ter casado pouco tempo depois e confirma ser filha de Noah Cross, nervosa e acendendo um cigarro sem ter se dado conta de que já está com outro acesso descansado no cinzeiro. Ou seja, está mesmo muito tensa. Ela admite que lhe aborrece falar sobre seu pai e que ele e o falecido marido haviam se desentendido, já que seu pai discordava com Hollis Mulwray, que desejava que a água fosse pública. Não se falavam desde que a barragem Van der Lip estourou, porque Mulwray não perdoava Cross por tê-lo convencido a construí-la.

Na cena seguinte, Gittes vai ao encontro do Sr. Yelburton, em um clube privado, o Albacore Club. O detetive é levado até Noah Cross, com quem almoça. Servem-lhe uma piranha, o que aponta para o perigo em que está se metendo. Um *close* no prato enfatiza essa ideia. É Noah Cross quem investiga o detetive, que responde sinceramente a todas as suas perguntas, inclusive informando que trabalhou junto com o Tenente Lou Escobar (Perry Lopez) em Chinatown, que comanda a investigação sobre a morte de Mulwray. Inclusive Cross diz a Gittes que acredita que ele esteja se aproveitando de sua filha, reforçando que em termos financeiros. Esse reforço obviamente acena para a insinuação de que talvez Gittes tenha algo de conteúdo sexual com ela. Imediatamente ele pergunta a Gittes se está dormindo com ela. O último não responde e se levanta da mesa, mas Cross tenta convencê-lo de que pergunta isso já que não quer que ninguém se aproveite dela, pois acabou de perder o marido, e completa: “Talvez saiba com o que está lidando, mas não sabe.”. Conforme Gittes, a mesma frase que o promotor dizia em Chinatown. Ou seja, alguém sempre tenta dissuadi-lo. Gittes concorda em se sentar novamente e, respondendo a pergunta de Cross sobre o que acha dele, informa-lhe

que ele é rico e respeitável demais para querer seu nome nos jornais, ao que Cross imediatamente completa: “É claro que sou respeitável. Sou velho. Políticos, edifícios feios e prostitutas se tornam respeitáveis com o tempo.” Diz, ainda, que dobrará seus honorários e pagará 10 mil dólares se o detetive achar a namorada de Hollis Mulwray. Diz que talvez ela tenha sido a última pessoa a vê-lo. Gittes aproveita para lhe perguntar qual foi a última vez em que ele viu Mulwray e, quando ele diz ser normal se esquecer de algo em sua idade, Gittes lhe responde que foi há cinco dias, no Pig & Whistle, e que eles tiveram uma grande discussão. A surpresa toma conta de Cross e o detetive completa que tem as fotos em seu escritório caso isso o ajude a lembrar. Então, ele informa que discutiam sobre sua filha, mas logo diz a Gittes que ele precisa apenas encontrar a moça e que sabia que Mulwray gostava dela, portanto quer ajudá-la. Gittes, revelando tudo o que sabe, informa que não fazia ideia de que ele e Hollis gostavam tanto um do outro. O velho admite que Hollis Mulwray criou a cidade e o ajudou a ganhar uma fortuna. Também informa que sua filha é muito ciumenta e que não queria que ela soubesse sobre a moça, por isso discutiu com Hollis. Gittes diz que pedirá a sua secretária para que prepare os documentos para o contrato e lhe pergunta se ele receia pela garota ou pelo que Evelyn pode fazer com ela. Cross reitera: “Apenas encontre a moça.”

Na próxima cena, Gittes procura em um cartório de registros algo sobre o Vale do Noroeste, descobrindo que boa parte daquelas terras têm novos donos. Então, ele parte para o local, e, em meio a uma plantação de laranjas, tem outro tiro disparado em sua direção. Um homem a cavalo com uma espingarda o persegue enquanto ele começa a fugir de carro. Outros começam a atirar contra o veículo, até atingirem o radeador e um pneu, fazendo-o bater contra um poste. É espancado por dois homens, inclusive apanhando com a muleta de um deles, o que chama atenção para sua fragilidade, já que apanha também de um homem que precisa de apoio para caminhar. Com o curativo do nariz vermelho de sangue, espirrando e sem uma das lentes dos óculos de sol, Gittes confessa estar lá para investigar se o Departamento de Águas irriga aquelas terras. O fazendeiro, que manda nos demais homens, responde-lhe furiosamente que o Departamento de Água envia gente para destruir seus tanques e envenenar os poços. Gittes lhe mostra o contrato com a Senhora Mulwray, ao que um dos empregados comenta que foi Mulwray quem fez isso com eles. Gittes informa que ele está morto e chama o homem de idiota. Os demais começam a brigar com ele, até fazê-lo desmaiar.



Quando ele recupera os sentidos, está em uma casa, junto com Evelyn Mulwray, que o fazendeiro chamou. Voltando à cidade, Gittes diz a ela que a barragem à qual seu marido se opôs a fazer é uma trapaça, que estão enganando Los Angeles ao construí-la, pois a água não irá para lá. Todas as pessoas que compram terras no local forçam a saída dos fazendeiros para adquiri-las de forma barata. Depois, com abastecimento de água contínua, essas terras valeriam cerca de 30 milhões a mais. Como Hollis sabia disso, foi morto. O detetive ainda descobre, nesse momento, que Jasper Lamar Crabb (a personagem não aparece) havia falecido há duas semanas e comprado terras há uma semana, o que evidentemente não é comum.

Gittes e Evelyn, em outra cena, visitam um asilo, onde o referido homem havia recebido homenagem póstuma, fingindo estarem interessados em instalar um suposto pai agressivo de Gittes. Descobrem, através do mural com o nome dos anciãos, que todos os compradores de terras lá se encontram, mesmo que não saibam as terem comprado. Descobrem ainda quem são os sócios do Clube Albacore, descendentes desses idosos, que compram as terras em seus nomes. Então, o senhor que havia recebido Gittes e Evelyn e que se apresentara desconfiado, chama-o para falar com alguém. É o seu colega de profissão, Claude Mulvihill. Gittes pede à Evelyn para que entre no carro e, logo após, começa a espancar Claude, inclusive batendo com sua cabeça contra as grades da porta de entrada. Deixando atônitos os idosos e o senhor que trabalha no asilo, Gittes se retira, mas vêm a seu encontro outros dois homens, sendo um deles aquele que havia lhe cortado o nariz no parque em que fora encontrado o corpo de Mulwray. Evelyn cruza entre eles com o carro e, sem que ela pare o veículo, Gittes sobe e ambos fogem, enquanto os dois homens atiram contra eles. É uma forte cena de violência, seguida de uma fuga não planejada. Na sequência, já é bastante escuro e a cena mostra os dois dentro do carro, que tem um furo de bala no parabrisa dianteiro, no lado em que Gittes está sentado, o que sugere o risco ao qual o detetive sempre se expõe e que pode resultar em algo desastroso para ele. O mesmo tema musical sensual que abre a trama recomeça a tocar, antecipando o contato sexual que está para se estabelecer entre ambos.



**Figura 21:** A cena invoca perigo (percebe-se o parabrisa em parte fragmentado por um tiro), aproximando a morte do hedonismo (o detetive está visivelmente interessado pela atraente Evelyn).

Já na casa de Evelyn, ela serve uísque a Gittes. Ele brinda a ela por lhe ter salvo e ela lhe pergunta se coisas assim acontecem a ele todo o dia, referindo-se ao perigo que corre. Entretanto, isso não parece assustá-la, mas sim excitá-la, pois se aproxima muito dele mexendo nos cabelos. Ele conta a ela que a última vez em que aconteceu isso, estava em Chinatown, trabalhando com o promotor local. Ela está curiosa a respeito de Gittes, que percebe tudo e pergunta se ela tem algo para o ferimento novamente machucado, certamente para que ela o leve para dentro de casa, o que ela prontamente faz, conduzindo-o pela mão. De frente para um espelho, ele remove o curativo, revelando o corte com pontos e que agora sangra. É como se revelasse algo seu ainda oculto, o que simbolicamente o reflexo no espelho acaba de reiterar, indicando a duplicidade da personagem do detetive. Ela se surpreende com o tamanho do ferimento, mas começa a limpá-lo. Ele a observa muito atentamente, a ponto de intrigá-la e fazer com que ela pergunte o que houve, ao que ele responde ser o olho dela, que tem algo preto na íris. Ela explica ser uma falha na íris. Outro simbolismo que anuncia alguma “falha” no caráter da personagem, que apresenta algo negro em meio à claridade do olho azul. Essa falha remete a uma imperfeição, rompendo com o estereótipo da boa moça, o que já ocorria com a maioria das personagens desde o *noir* clássico. Ele já está de pé, demasiadamente próximo, e eles se beijam em um *close* que permite ver quase que

somente seus rostos, com o nariz ensanguentado de Gittes tocando a maçã do rosto de Evelyn. O mesmo tema musical volta a tocar, contextualizando a cena de amor que se aproxima.



**Figura 22: Novamente a proximidade do hedonismo com a violência: enquanto o beijo remete à busca pelo prazer, a cicatriz com muito sangue não deixa o espectador desviar do perigo evidente dessa relação.**

No próximo plano, vê-se a câmera percorrendo a cama em que se encontram deitados, após terem feito sexo, o que não é mostrado. A primeira imagem é da mão de Gittes com um cigarro aceso, e depois de seus corpos parcialmente cobertos pelo lençol, o que não era possível ver nos filmes *noir* clássicos. Ela o acaricia e continua perguntando a ele sobre seu passado, sobre o qual ele evita falar. Ela lhe pergunta por que o incomoda tanto o passado e ele diz que incomoda a todos que trabalharam em Chinatown, já que nunca se sabe o que está acontecendo lá, assim como ocorre com ela, revelando que a toma como uma mulher misteriosa e que ela também representa um perigo para ele. Após tais indicativos, entra em campo a outra mão de Evelyn, que traz um cigarro a sua boca, um sinal que a iguala ao homem. Ele diz a ela que estava protegendo alguém, mas que acabou assegurando que ela (evidenciando ser uma mulher) se machucasse.

Evelyn, então, menciona a expressão francesa *cherchez la femme*, que significa *procure a mulher*. A frase é indicada para esclarecer que seja qual for o

problema, há sempre uma mulher por trás, e é bastante comum nas histórias de detetive, assim como se encontra seu sentido em praticamente todas as tramas de filmes *noir*. A expressão tem sua origem no livro *Les Mohicans de Paris* (1854), de Alexandre Dumas, pai.<sup>61</sup>

Evelyn não é inocente, percebe e pergunta a ele se havia uma mulher envolvida. Evidentemente também sabe que ela mesma representa um perigo para ele, trazendo-lhe novamente uma situação como aquela que o perturba e que viveu no passado. É o peso do passado, elemento do *noir* clássico e que se manifesta também no contemporâneo. Quando ele concorda que havia uma mulher, ela pergunta se essa mulher está morta. A tensão do momento não se resolve, persistindo a angústia, pois o telefone toca, a pretexto de amparar o detetive para que não divulgue essa informação, cuja resposta parece ser positiva. Ele a observa, enquanto ela está sentada na cama, nua conforme sugerem suas costas descobertas que a câmera enquadra. Evelyn fica nervosa com a ligação, pede ao interlocutor que não faça nada e informa que já está indo. Apesar da insistência de Gittes para que lhe diga aonde vai, ela não revela e pede que ele não faça nada. Há tensão, expectativa e sensualidade na cena, que sugere a nudez dos corpos, até o momento em que a câmera revela definitivamente um dos seios de Evelyn. Ela diz que deveria contar algo a ele e começa a falar que seu pai tem relação com o clube Albacore, sobre o qual uma das velhinhas do asilo havia comentado, indicando que o asilo seria beneficiado por doações desse clube. Ele admite que sabe e que encontrou o pai dela na mesma manhã nesse clube, o que a choca e faz com que cubra os seios com os braços, um sinal que mais tarde se descobre corresponder efetivamente aos temores dela em relação ao pai, com quem teve uma relação incestuosa. Ela tenta convencer Gittes de que seu pai é um homem muito perigoso e louco e que talvez esteja por trás de tudo o que está acontecendo. Então, Evelyn abandona o homem na cama e vai para o banho, o que não é convencional. Essa é uma das características da *femme fatale*, que acompanha sobretudo os filmes mais contemporâneos, em que a figura feminina ameaça de formas também diferenciadas o patriarcado masculino. Normalmente o homem abandonaria a mulher.

---

<sup>61</sup> De acordo com Wikipedia (2012).



**Figura 23:** A tensão e angústia, típicas do *noir*, estão presentes mesmo imediatamente após a relação sexual, já que o peso do passado remete Evelyn à figura abusiva do pai.

Ele aproveita para quebrar um dos faróis do carro dela, para que possa segui-la mais facilmente, o que faz em seguida, em meio a uma estrada perigosa, plena de curvas e muito mal iluminada. Ela entra correndo em uma casa, cuja porta é aberta por um homem que até então não se pode identificar, mas que logo se revela não conhecido na trama. Gittes os espia por uma das janelas. A trilha sonora oferece o único som de uma música instrumental que provoca expectativa e tensão enquanto Gittes anda ao redor da casa, procurando observá-la pelas janelas. Vê-se uma moça de braços sobre uma cama, chorando muito e sendo consolada por Evelyn. Ela insiste para que a jovem tome alguma pílula. Em seguida, a câmera (dentro do automóvel de Evelyn) a segue até o interior do veículo, onde Gittes se encontra, para espanto de Evelyn. Ele pede as chaves, ameaçando entregá-la à polícia, já que está mantendo presa a namorada de seu marido morto, mas Evelyn nega que ela esteja lá contra sua vontade, revelando que a moça está assustada por saber da morte de Hollis, já que ela (Evelyn) evitara que a moça soubesse disso. Ele não acredita e diz que parece que a moça sabe mais do que Evelyn quer que ela conte. Encurralada, a *femme fatale* revela que a moça é sua irmã, o que permite ao espectador entender a preocupação do pai de Evelyn em localizar a namorada de Hollis, já que agora se sabe ser também filha sua. Ela acrescenta que nunca faria nada contra Hollis, por ter sido o homem mais gentil e decente que se possa

imaginar e por ter aguentado tanto dela, acrescentando que o queria feliz. Logo, ele rejeita o convite para acompanhá-la de volta para casa, dizendo estar cansado. Agora é ele quem a abandona.

Em casa, seu telefone toca e anunciam que Ida Sessions (Diane Ladd) quer vê-lo. Então, em uma outra ligação, o dono da mesma voz diz já estar esperando por Gittes no Echo Park. O detetive vai, na manhã seguinte, até o endereço indicado e percebe que a porta havia sido arrombada, pois um dos vidros está quebrado, outro simbolismo que indica os estilhaços que permeiam e dão o tom das personagens e da ação da trama. Ao entrar na casa, acompanhado pelo som de uma música instrumental que provoca suspense e antecipa que algo ruim será em breve revelado, começa a vasculhá-la, até se dirigir para a cozinha, onde encontra muitas frutas no chão, como sinal de desordem, e logo depois se depara com o cadáver de Ida Sessions.



**Figura 24:** A desordem do ambiente e a ideia de um assassinato remetem à violência do *noir*, ao mesmo tempo em que a cinta-liga da prostituta morta e sua perna bastante à mostra reportam ao sexo.

Ao caminhar em direção a uma porta entreaberta na cozinha, a luz de uma lanterna é percebida pouco antes da voz que chama Gittes pelo nome e pergunta se ele encontrou alguma coisa. São dois policiais (um deles é o tenente Lou Escobar) e logo depois aparece mais um. Lou mostra a Gittes as fotos que ele havia tirado de

Mulwray e sua amante no lago, ao que Gittes confirma tê-las tirado, mas não saber o que fazem no local. Lou diz a ele que foi Evelyn quem matou o marido e que Gittes a vem acobertando. Gittes o chama de idiota e lhe explica que o cadáver, que tinha água salgada nos pulmões, fora retirado do oceano e levado a um reservatório já que não queriam que o descobrissem lá. O detetive ainda explica a Lou porque Mulwray foi morto. Leva-os ao mar, onde escoam a água, mas por ser ainda dia e não haver provas concretas desse desvio, não acreditam nele e pedem que leve Evelyn para depor.

Gittes vai a casa dela, mas encontra apenas suas malas e uma empregada que cobre os móveis, indicando que não serão usados ao menos por um longo período. Ele resolve vasculhar a casa e descobre, no jardim, que a água do pequeno lago é salgada e por isso o jardineiro (interpretado por Jerry Fujikawa) dizia desde a primeira vez que Gittes esteve na casa que algo era ruim para a grama. Então, o detetive aponta para um objeto que está dentro desse lago, o qual já tinha observado na primeira vez em que esteve na casa, mas não teve a oportunidade de pegá-lo. O jardineiro o toma e entrega a ele. É um par de óculos de grau. O espectador já tem condições, com isso, de entender que provavelmente Mulwray fora afogado naquele lago de água salgada.

A cena seguinte mostra Gittes de carro chegando à casa onde está a irmã de Evelyn. A música, que desde a cena anterior já causava expectativa, agora acentua essa emoção. Ao invadir a casa, Evelyn desce apressadamente as escadas e diz a ele que tentou lhe telefonar. O detetive percebe as malas da irmã de Evelyn e, então, liga para o Tenente Lou, pois constata que ambas fugiriam. Ele diz que vai indicar a ela alguns advogados criminais, começa a fumar e lhe mostra os óculos que encontrou no lago, explicando-lhe onde os encontrou e tentando confirmar serem de seu marido. Ela parece surpresa quando ele diz que Mulwray fora afogado lá. Praticamente forçada por Gittes, que não acredita que a amante de Mulwray seja irmã de Evelyn, ela revela que a moça se chama Katherine (Belinda Palmer) e é sua filha. Ele lhe dá um tapa muito forte no rosto e diz que quer a verdade, mas ela continua afirmando o que havia dito. Ele lhe dá outro tapa e, agora já chorando, ela repete algumas vezes que a moça é sua filha. Ele continua batendo nela, exigindo a verdade, até que a empurra e faz com que bata com a cabeça em uma mesa. Ela grita que Katherine é sua irmã e sua filha. Então, ela começa a dizer que ela própria e seu pai... (e não conclui, perguntando se ele entende ou isso é duro demais para

ele, revelando uma relação incestuosa). Ela nega que o pai a tenha estuprado e diz que depois disso fugiu para o México, mas que Hollis foi a seu encontro e cuidou dela. Evelyn diz que não podia ver a menina, que tinha 15 anos na época, mas que agora quer estar com ela e vai levá-la de volta para o México. Ele agora tenta ajudá-la a fugir e ela, observando os óculos, diz a ele que não pertenciam a Hollis, já que ele não usava óculos bifocais. Elas vão para o endereço do mordomo de Evelyn, chamado Kahn (James Hong) – já que a polícia as encontraria se partissem de trem ou avião –, conforme Gittes planeja.

Ao vê-los partindo de carro, Gittes liga para Sophie (Nandu Hinds), sua secretária, e fala com o colega Walsh (Joe Mantell), dizendo que Escobar tentará prendê-lo (ao próprio Gittes) em cinco minutos. Diz ainda que se não entrar em contato em duas horas, devem procurá-lo no endereço em que mora Kahn, conforme ela lhe informou, e que fica em Chinatown. A campanha toca e Gittes adivinha ser Lou. Diz a eles que ambos estão atrasados e que Evelyn já fugiu, ocultando tudo o que acabara de descobrir. Sam diz que ela foi até San Pedro, bairro onde afirma morar a empregada de Evelyn. Mas Lou o obriga a acompanhá-los. Ele os leva até a casa de Curly, o homem traído que aparece na primeira cena, e convence os policiais a esperarem no carro, dizendo precisar de algum tempo sozinho com Evelyn. Entrando na casa, quem o recebe é a mulher de Curly, que apresenta um olho roxo, o que remete o espectador para a ideia de que a mulher adúltera foi castigada. Ele foge com o carro de Curly, com o último dirigindo enquanto Gittes fica abaixado. Então, o último propõe a Curly que liquide sua dívida com ele levando dois passageiros até Encenada na mesma noite e o convence a fazê-lo prometendo mais algum dinheiro. Se Gittes não chegar até a hora combinada, Curly deve levá-las para seu próprio barco.

Após Curly e Gittes terem carregado a bagagem de Evelyn, Gittes entra na casa e liga para Cross, dizendo estar com a garota que deveria encontrar na casa de sua filha. Quando Cross chega e pergunta onde está a garota, Gittes responde que está com a mãe dela, o que surpreende o primeiro, fazendo-o entender que Gittes sabe da verdade. O último o testa, pedindo que leia a coluna de obitários que portava consigo e o observa usando óculos bifocais. Quando ele pergunta ao detetive o que isso significa, o detetive responde que significa que ele matou Mulwray afogado nesta casa e deixou cair seus próprios óculos, mostrando-os. O detetive confirma que Cross está transformando o Vale em terreno irrigado, ao que o



último acrescenta que haverá oito milhões de dólares para a construção de um reservatório. Ele completa, dizendo que incorporará o Vale a Los Angeles, assim ela ficará com água. Perguntado sobre o que ele pode querer que ainda não possa comprar, Cross responde que é o futuro. E pergunta onde está a última filha que ainda tem. Admite, ainda, não se culpar pelo que fez, justificando que a maioria das pessoas não têm que encarar o fato de que no momento e no lugar certo são capazes de qualquer coisa. Então, ele pede a Claude (que aparece nesse instante no campo) que pegue os óculos que o incriminam. Com um revólver na orelha, Gittes os entrega.

A próxima cena mostra Gittes dirigindo à noite, com Cross sentado a seu lado. A câmera está posicionada no banco de trás do veículo, onde certamente está o capanga armado. A música instrumental novamente sugere expectativa e suspense. Eles dirigem no que se percebe ser Chinatown. Quando descem do carro, Gittes, sorridente, avista e apresenta seus sócios, que elevam seus braços algemados, surpreendendo-o. Logo aparece Lou, que algema Gittes. O último tenta incriminar Cross, que está a seu lado com o capanga, mas Lou não lhe permite fazê-lo. Então, a empregada e o empregado de Evelyn aparecem caminhando com Katherine. Seu pai (e avô) vai em sua direção, apresentando-se como seu avô. Evelyn o interrompe e a coloca em seu carro, pedindo que os empregados e Curly vão na frente, que ela os seguirá. Evelyn tenta afastá-lo da filha, dizendo a ele que ela nunca saberá e lhe apontando uma arma. Gittes pede que ela deixe a polícia cuidar de tudo, mas ela, empunhando a arma e se dirigindo para seu carro, diz que o pai manda na polícia. Como seu pai não se afasta do carro, ela atira nele, atingindo-o em um braço. A polícia dispara contra o carro em movimento, até que se ouve o som contínuo da buzina e o veículo começa a diminuir a velocidade. Percebe-se, assim, que Evelyn fora atingida. Todos começam a caminhar em direção ao veículo, até que se ouvem gritos de pânico vindos do carro. Certamente é Katherine, que descobre a mãe ferida ou morta. Os homens começam, então, a correr. Ao abrirem a porta do motorista, metade do corpo de Evelyn cai para fora do veículo, revelando a falta de um olho, arrancado por tiro. Lou eleva o cadáver de volta ao banco, revelando muito sangue no rosto da vítima. A quantidade de sangue, vermelho, somada à imagem que mostra Evelyn sem um olho, também são marcas representativas da morte que aparecem de forma singular no *neonoir* e que não poderiam ser assim mostradas no *noir* clássico, tanto em função da tecnologia, que

permitia apenas a fotografia preto e branco, como pelo que era aceito na época em relação ao que se poderia aceitar em relação à violência da morte, no caso, mas também ao sexo, como referido em outras cenas.



**Figura 25: O cadáver de Evelyn, revelando o forte impacto do tiro que a atingiu.**

Lou obriga os sócios de Gittes a levá-lo para casa, ao que ele mostra resistência, olhando furiosamente para o primeiro. Um dos sócios pede que ele esqueça, dizendo ser isso Chinatown. “Esqueça, Jake. É Chinatown.”, a frase eternizada por essa película. Gittes caminha com os companheiros, enquanto uma série de pessoas tenta ver o que aconteceu, até que chegam outros carros da polícia. A câmera segue, do alto, Gittes e seus colegas, que caminham na rua escura, distanciando-se do local do acidente. É como se uma perspectiva divina da câmera avaliasse o bairro, com um crime sendo cometido, as pessoas comuns não sabendo do que se trata, a polícia corrupta acobertando os culpados, que obtêm o que almejavam, e mostrando ainda a resignação dos que sabem a verdade e tentaram de alguma forma buscar a justiça. O passado de Jake Gittes volta à tona com toda sua força, forçando-o a viver inclusive a mesma história que o bairro já havia lhe feito passar antes. Ele perde, da mesma forma que antes, uma mulher para a violência da cidade.

#### 4.4 ESTRADA PERDIDA: A ATUALIZAÇÃO DO NOIR EM UMA NOVA CONCEPÇÃO CINEMATOGRAFICA

*Estrada perdida* é um filme contemporâneo, escrito pelo próprio diretor, David Lynch, e Barry Gifford, cuja narrativa complexa desafia inclusive os críticos, para os quais, conforme Zizek (2009), corresponde a uma obra supercomplexa e louca, em que se procura inutilmente uma linha narrativa consistente, já que a fronteira que separa a realidade da alucinação é vaga. Questionam-se, conforme o autor, se a atenção deve recair sobre o argumento ou os efeitos visuais e sonoros. Mas ele critica tal posicionamento frente ao filme e procura compreender a coerência da narrativa.

Defende-se neste trabalho que é um filme rico, em que alguns dos sentidos diversos podem ser percebidos a partir do estabelecimento de uma linha de abordagem com propósitos particulares, como a que norteia essa análise. As personagens femininas que direcionam a obra são, somadas às personagens de Fred e Pete – suas vítimas e que possibilitam suas ações –, determinantes para que se pensem algumas considerações contemporâneas sobre a condição da nova *femme fatale*, conforme apontamentos de Zizek.

O autor afirma que as duas figuras de *femme fatale* (a versão *noir* clássica e a versão pós-moderna ou contemporânea) são defeituosas, sendo que a saída para essa armadilha está em *Estrada perdida*, que funciona como metacomentário da oposição entre a *femme fatale noir* clássica e a pós-moderna.

[...] Em vez da oposição clássica entre a superfície idílica hiper-realista e o seu universo pavoroso, temos a oposição entre dois horrores: o horror fantasmático do universo *noir* medonho, feito de sexo perverso, traição e assassinio, e o desespero (talvez muito mais perturbante) da nossa vida quotidiana monótona e <<alienada>>, marcada pela impotência e pela desconfiança. (ZIZEK, 2009, p. 245).

É nesse sentido que o autor defende que essa nova condição trabalha como se a unidade da nossa experiência da realidade sustentada na fantasia se desintegrasse, separando-se em seus dois componentes: “[...] por um lado, a monotonia asséptica <<dessublinhada>> da realidade quotidiana; por outro, o seu apoio fantasmático, não na sua versão sublime, mas encenado directa e brutalmente em toda a sua crueldade obscena.” (ZIZEK, 2009, p. 245). Essa é a leitura

específica de *Estrada perdida*, que, conforme a análise a seguir, fará perceber as duas condições descritas.

Rogério Ferraraz (2012) atribui ao cinema de Lynch a expressão cinema limítrofe, defendendo a ideia de um cinema que está entre fronteiras. Destaca que, ao mesmo tempo em que Lynch realiza um cinema experimental, também faz um cinema ligado a determinadas narrativas convencionais clássicas, prendendo o espectador com certas estratégias dessas narrativas. Conforme Ferraraz, em filmes como *Estrada Perdida* Lynch leva o espectador até um determinado ponto da narrativa, mas de repente ele é solto, imerso no desconhecido, devendo buscar novos referenciais para tentar a compreensão.

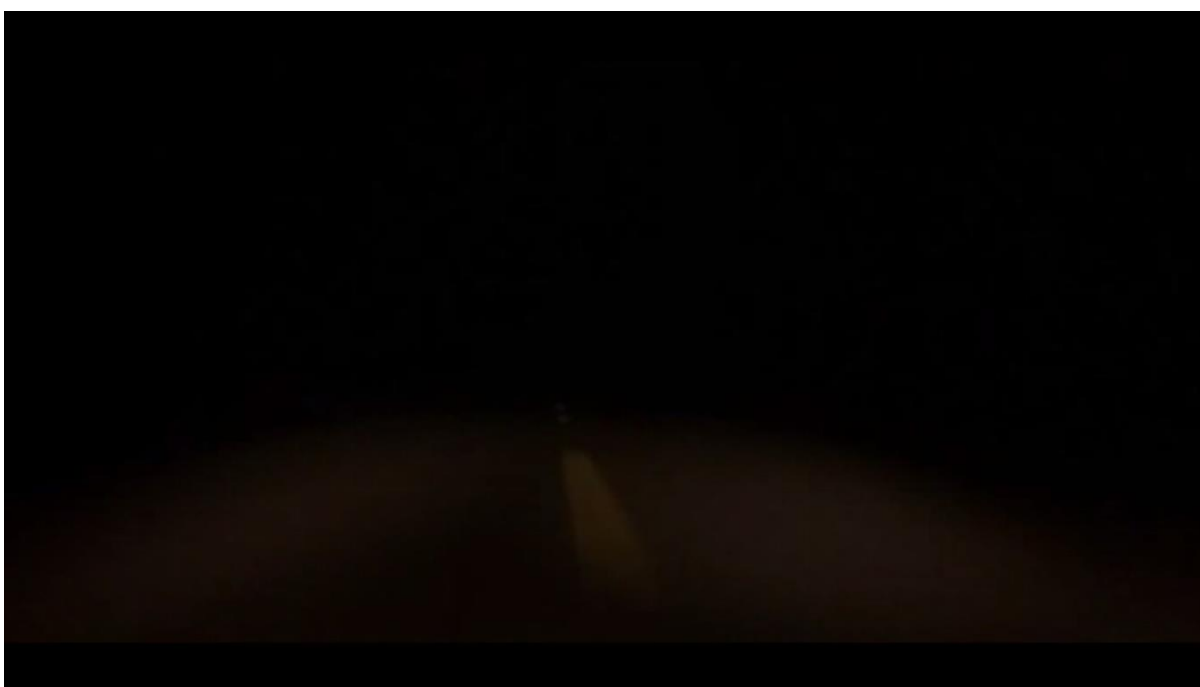
Na tese de Ferraraz, intitulada “O cinema limítrofe de David Lynch” (2003), o autor considera uma dupla exposição de Lynch, ao modo de vida e ao cinema americanos e às experiências vanguardistas e do pós-guerra européias, e diz que isso acabou por moldar o cinema de Lynch, que por alguns é denominado híbrido e por outros esquizofrênico e pós-moderno. Entretanto, Ferraraz o denomina limítrofe ou fronteiro, mesmo considerando que ele não exclua elementos daquelas outras definições. Defende que esse cinema limítrofe “[...] encontra-se nas fronteiras do ilusionismo e do antiilusionismo, da narrativa clássica e das propostas de vanguarda, do cinema comercial e do filme experimental.” (p. 165). O autor defende que Lynch tanto utiliza as convenções narrativas quanto também realiza uma renovação da linguagem cinematográfica.

Com seus filmes, Lynch procura penetrar nas entranhas da sociedade norte-americana através do desnudamento dos sentimentos, das angústias e dos medos. No mesmo ato em que desvenda cada personagem individualmente, ergue o véu da aparente felicidade que encobre aquela sociedade. Esse jogo entre individual e social é trabalhado de forma paralela e análoga à maneira com que a câmera habita e percorre ambientes fechados e abertos, internos e externos, o que se reflete, por sua vez, no embate claro-escuro. Mas, quebrando a visão dicotômica de separação entre interior e exterior, entre espírito e matéria, entre mortos e vivos, entre maldade e bondade, entre loucura e sanidade, suas obras embaralham o sentido das coisas para mostrar a complexidade do ser humano mergulhado no mundo, um mundo misturado e caótico. (FERRARAZ, 2003, p. 165-166).

Como se pode perceber, são artifícios que enriquecem uma narrativa com base em elementos também do cinema *noir*, atualizados para uma correspondência com a contemporaneidade.

#### 4.4.1 Descrição e interpretação de *Estrada perdida*

O filme inicia com as imagens de uma estrada sendo mostradas à noite, de dentro de um veículo, já que a única luz que permite ver a estrada são os faróis do carro que conduz a câmera, ou assim parece ser, inclusive pela instabilidade das imagens, que pressupõem uma câmera em movimento. O único som é da música inerente a um filme de ação, ao passo em que os créditos surgem do escuro inalcançável pela luz dos faróis e vêm até o limite do campo, como que jogados contra o espectador. Essa estrada só permite ver alguns metros à frente do veículo, que se move velozmente, percepção possível pela faixa amarela descontínua que se torna quase contínua conforme a cena avança.



**Figura 26: O efeito claro-escuro**

Após desaparecer a estrada e a escuridão tomar conta da imagem, percebe-se uma luz vermelha de um cigarro sendo aceso, claridade que permite ver aos poucos o rosto de um homem. É a personagem de Bill Pulman (Fred Madison), que mostrada em *close* e sendo revelada aos poucos com o aumento gradativo da luz, faz-se perceber atrás de grades (simuladas ou não – o enquadramento não permite ter certeza), que por sua vez aparecem fora de foco e oferecem o contraste típico da

iluminação *noir*, ainda que aqui tenhamos as cores inerentes a um filme contemporâneo. A referência às grades conota a prisão em que vive Fred, refém de sua própria desconfiança em relação à mulher, e funciona também como anúncio de seu destino após o crime que está por realizar. A campainha toca até que ele se levanta e seu dedo em *close* aperta o botão que lhe permite ouvir o que o interlocutor tem a dizer. É, então, pronunciada a frase “Dick Laurent está morto.”. A personagem caminha pela casa e espia pelas janelas a fim de verificar quem tocou a campainha, mas não vê ninguém. Muitos planos trazem com predominância imagens em *close*, um artifício largamente utilizado pelos filmes *noir* clássicos, mas que nessa produção têm uso extenuante, rememorando outro elemento do gênero.

Na cena seguinte, a mesma personagem (Fred) se prepara para ir ao clube onde toca saxofone quando é interrompido por sua bela mulher, ruiva e com camisola e batom vermelhos, que lhe pergunta se ele se importa se ela não for ao clube esta noite. A casa está tão escura quanto estava na cena anterior, apesar de ser ainda dia naquele momento. A fraca luz de luminárias oferece algum contraste. Obviamente curioso e talvez enciumado, Fred pergunta o que ela vai fazer, ao que Renee (Patrícia Arquette) responde que ficará em casa, lendo. Ele parece não acreditar, já que a interroga por duas vezes: “Lendo?”. Apesar da tensão evidente, o diálogo é sempre muito calmo, demasiadamente calmo, até apático, como parece ser o casamento de ambos. Ao final, ela diz que ele pode acordá-la ao chegar, o que remete o espectador para a ideia de que a vida sexual de ambos não é satisfatória, já que talvez ele não costume procurá-la para sexo ou mesmo que ela não queira.

Após se apresentar no clube, onde parece fazer sucesso enquanto músico (diferente de seu desempenho com a mulher), ele liga para sua casa, obviamente para testar se a mulher está, mas ninguém atende. O toque tradicional e angustiante do telefone, somado aos movimentos de câmera, que buscam o aparelho com nervosismo, intensificam a expectativa da cena e dão maior dimensão à constatação de Fred, agora compartilhada pelo espectador: a mulher talvez o traia. Ao chegar em casa, ele caminha pela escuridão até o quarto, onde a pouca luz ilumina sua mulher, e destaca tons de vermelho nos lençóis e paredes, o que nos remete ao inferno pessoal que ela representa para ele. O uso abusivo do vermelho, principalmente aquele que adorna a personagem Renee, também anuncia sua morte, cujo cadáver mais adiante vai se apresentar com muito sangue.

Na manhã seguinte, a mulher busca o jornal e pega também um envelope que está nas escadas que dão acesso à porta da casa. Dentro dele há uma fita, que ambos assistem juntos e que mostra apenas um breve plano de sua própria casa sendo filmada do exterior, ao que Renee, aliviada – já que a forma como o marido tomara a fita de suas mãos e insistira para que vissem juntos, ao que ela permanecia sempre reticente, sugeria uma grande tensão, talvez pelo fato de que poderia haver algum conteúdo comprometedor para ela – comenta que deve ser de algum agente imobiliário. Ele, duvidoso, completa: “Talvez.”.

Na próxima cena, Fred está deitado, imaginando-se tocando no clube enquanto sua mulher se dirige para a saída do local acompanhada por outro homem. Ao voltar de seus pensamentos, ele observa a figura de sua mulher, agora no quarto e se despindo. Ela aparece em plano americano, de perfil, com sua silhueta se projetando sobre a parede devido à meia luz. Ao se deitar com o marido, ele se aproxima obrigatoriamente, o que se percebe pelos olhares e expressões apáticas. Eles se beijam insipidamente e começam a transar. Muito rapidamente ele parece gozar ou talvez perder a ereção, o que se constata efetivamente ter ocorrido quando a mulher lhe dá discretas palmadinhas no ombro, dizendo: “Está tudo bem.”. E repete os gestos e palavras, que confirmam o insucesso de Fred e nos levam à ideia de que ele não satisfaz a esposa (que está com aliança na mão esquerda, mostrada em *close* durante as palmadinhas consolatórias) e talvez seja impotente, como já sugere Zizek ao avaliar o desempenho da personagem.



**Figura 27: A prova da frustração do casal: a mão com aliança de Renee consolando (e humilhando) o marido sexualmente fraco.**

Ele sai de sobre o corpo da mulher, que olha para o vazio, como que desiludida, enquanto ele se vira para o outro lado, obviamente humilhado, após mostrar um semblante de desespero calado. Então, ele diz a ela que teve um sonho na noite passada em que ela chamava por ele (enquanto ele narra o sonho para ela, imagens da cena narrada vão se sucedendo a sua fala e também se ouvem a voz de Renee o chamando e o crepitar das chamas altíssimas e vermelhas da lenha na lareira), mas ele não conseguia encontrá-la. Até que a vê, deitada na cama, mas sua narração diz não ter sido ela, que parecia com ela, mas não era. E quando a câmera se aproxima de Renee, na cama, ela grita e tenta se proteger com as mãos, ao que ele acorda de supetão (era um pesadelo). Vê, então, a mulher, acordada a seu lado, mas se depara com um rosto muito pálido e velho de um homem no corpo da mulher. Vira-se rapidamente para acender a luz do abajur e, voltando-se, agora a vê normalmente, preocupada e perguntando se ele está bem.

Esse sonho louco traz alguns elementos que mais adiante passam a fazer algum sentido, já que as personagens de Fred e Renee vão se confundir com outras. As sequências, que não permitem identificar claramente quando Fred está acordado, sonhando ou delirando, remetem a sua desconfiança pela esposa. Ele tenta encontrá-la, não sabe onde está, ela parece não ser ela, enfim, são uma série



de sinais que apontam para a ambiguidade das personagens e que evidenciam a instabilidade e infelicidade da relação de ambos.

Na manhã seguinte, Renee recolhe outra fita deixada na escada. Desta vez as imagens começam a apresentar a casa por fora, mas logo passeiam pelo seu interior, até encontrar o casal na cama, o que os deixa muito assustados, principalmente a Renee, já que interpretam que a casa fora invadida enquanto dormiam. A câmera passeia quase todo o tempo como se estivesse no teto da casa, assumindo assim um ponto de vista de vigilância, o que ganha intensidade com a noção de que o casal desconhecia o ocorrido. Então, Renee liga para a polícia. Está desesperada, mas como nas demais cenas do filme em que tal casal aparece, todas as emoções, por mais desesperadoras que sejam, não causam nenhuma reação intempestiva. O elemento mais ativo parece ser o uso do cigarro, que sempre acompanha os momentos mais tensos, recurso comum desde o *noir* clássico. Os gestos são sempre contidos, o tom de voz quase excessivamente baixo, assim como o ritmo, sempre lento. Todas essas características alimentam no espectador a noção de angústia que permeia a vida de ambos. É como se não conseguissem sequer gritar diante do caos. Diversos planos, em contraposição, oferecem inquietude, principalmente pelo grande número de *closes* e *big closes*, às vezes fora de foco, o que oferece ainda mais subjetividade num contexto já pleno de ambiguidades, dúvidas, angústia e instabilidade.

Logo chegam dois detetives e os quatro assistem às imagens da nova fita. Quando a câmera se aproxima do casal na cama, o espectador mais atento pode verificar que o corpo de Renee, parcialmente descoberto e de costas – mesmo com o ambiente pouco iluminado como sempre, parece estar com muito sangue, o que mais tarde será confirmado. Após verem a fita, dirigem-se ao quarto do casal, dessa vez iluminado pela luz exterior, já que a janela se encontra aberta. O quarto é demasiadamente simples, quase desprovido de mobília, apesar de sofisticado. Os tons em vermelho das cortinas e da cama oferecem um contraste ao ambiente quase sem vida, no sentido conotativo da expressão. Perguntados sobre se possuem uma câmera, eles negam, ao que Renee completa dizendo que Fred as detesta. Ele se justifica dizendo que gosta de recordar as coisas a sua maneira, como as lembra e não como exatamente aconteceram. Esse argumento é uma forte pista que mais tarde permitirá pensar sobre o porquê da sequência de uma série de acontecimentos. A personagem usa do artifício do recalque para viver com suas

frustrações e parece preferir o devaneio a encarar as coisas da forma como lhe ocorrem. Zizek diz que Patrícia Arquette tinha razão quando interpretava as atitudes da personagem Fred, avaliando que ele não consegue enfrentar as consequências de suas ações, tentando assim imaginar uma vida alternativa melhor para si.

A cena seguinte acontece em uma festa à noite, e Renee, bêbada, está abraçada a Andy, o homem que no sonho de Fred saía do clube com ela. Ela pede a Fred que busque mais bebida e ele relutante aceita, enquanto os dois ficam dançando. Enquanto bebe seus dois uísques, duplos e puros (a bebida e o cigarro – inclusive a personagem fuma neste momento – representam sempre um elemento de suporte para o casal nos momentos de tensão, que permeiam toda a trama), Fred avista um homem excessivamente pálido (o mesmo que assumia o rosto de Renee no pesadelo de Fred – esse homem é interpretado por Robert Blake). Ele é velho e sua maquiagem faz lembrar os rostos do cinema expressionista alemão. Aproxima-se de Fred e comenta: “Já nos conhecemos antes, não foi?”. Fred não se recorda e pergunta onde já teriam se conhecido, ao que o primeiro responde que na casa de Fred. Mesmo com o último não se lembrando, o homem garante que já se conheciam e acrescenta que inclusive está lá nesse exato momento. A câmera oscila entre imagens de *closes* dos rostos do homem pálido e de Fred, enquanto as demais personagens aparecem desfocadas em segundo plano, quase que irrelevantes para a cena, quando o último diz ser isso uma loucura. Então, esse homem misterioso, conforme define Zizek, estende seu celular a Fred e pede para que ligue para ele, ao que Fred digita o número de sua própria casa. Após poucas chamadas, a mesma voz do homem que está de frente para Fred, responde: “Eu disse que estava aqui.”, para espanto do último. Fred quer saber como ele fez isso, mas o homem insinua que ele deve perguntar através do telefone. Irritado, Fred pergunta pelo aparelho como ele entrou em sua casa e a voz do interlocutor responde que ele foi convidado, pois não costuma entrar onde não é bem-vindo. Fred pergunta quem ele é, momento em que o homem a sua frente começa a rir, projetando um som muito mais alto e estridente do que os movimentos de sua boca permitiriam realizar, o que conduz a ideia de que a risada talvez não venha desse homem presente ou da voz no outro lado da linha, mas talvez de alguma outra fonte, como a mente de Fred.

Fred se dirige a Andy para saber quem é o homem misterioso, mas Andy apenas informa que acha ser um amigo de Dick Laurent, que Fred por sua vez diz estar morto (pois lembra da voz em seu interfone dizendo “Dick Laurent está

morto.”). Tal comentário perturba Andy, já que Fred não conhece Dick Laurent. Assim, ele e Renee vão embora.

O homem misterioso é uma personagem onisciente, que parece tudo saber e que se desloca no espaço a seu bel prazer, como se percebe quando está em frente a Fred e simultaneamente em sua casa quando o último liga para seu próprio telefone. Conforme Žizek, é uma personagem que se encontra além do tempo e do espaço. O autor defende que o olhar do homem misterioso é capaz de distinguir o núcleo subjetivo mais íntimo, inacessível ao próprio sujeito. “Isto é o que indica a sua máscara de morte grotescamente pálida: estamos perante um ser em que o mal coincide com a mais extrema inocência de um olhar frio e desinteressado.” (ŽIZEK, 2009, p. 255).



**Figura 28: O homem misterioso como a personificação da morte, sempre presente e onisciente.**

Ao chegarem em casa, Fred faz com que Renee o espere no carro enquanto vasculha a casa, certamente para verificar se não há ninguém lá. De repente, o espectador é dirigido pela mesma câmera nervosa que mostrava o interior da casa na fita, até que a imagem surgida é a de Fred, que fica assustado e olha espantado para onde deveria estar a câmera, ou para o próprio espectador. Reitera-se a interpretação de Aumont e Marie (2004), no que diz respeito ao mecanismo do “olhar para a câmera”, que pode ser encontrado em duas situações diegéticas opostas: o

encontro amoroso e o encontro com a morte. Nesse caso, os sinais já apontados na trama fazem perceber que a relação de Fred com câmera representa desde já um contato com a morte.

Em seguida, ele busca Renee, que logo aparece de frente a um grande espelho, retirando sua maquiagem, numa espécie de encontro com seu duplo, que agora (desprovida da maquiagem) deveria voltar a ser aquela mulher tímida e não mais a bêbada extrovertida e que se deixa levar pelos desejos. Fred também aparece, em seguida, olhando-se intrigado através do espelho. Um elemento curioso é que temos a impressão de que é ele quem se aproxima de algo, até que logo o que deve ser realmente sua pessoa entra em campo, sugerindo que a primeira imagem seria de seu reflexo. Tal mecanismo remete a ideia de que talvez a personagem de Fred esteja sendo dominada por seu duplo, seu outro lado, que talvez esteja se fortalecendo para suprimir sua pessoa fraca e derrotada.



Figura 29: A duplicidade do espelho remete às múltiplas faces assumidas pela *femme fatale*.

Em seguida, Fred coloca uma fita no video cassete e assiste novamente as imagens que iniciam no exterior de sua casa e depois se estendem ao interior, chegando enfim a seu quarto, onde ele aparece desesperado, ao chão, de joelhos e sujo de sangue em frente ao corpo muito ensanguentado e mutilado da mulher, em

imagens oscilam entre o preto e branco e o colorido, este último permitindo a Fred ter certeza daquilo que vê.



**Figura 30: A morte muito chocante e o olhar para a câmera: a aproximação do encontro com o amor e do encontro com a morte.**

As imagens da fita começam a se confundir com suas imagens mentais, não permitindo mais distinguir se são imagens da projeção da fita ou flashes de memória de Fred. Em desespero, ele começa a gritar o nome de Renee, até que aparece em outro ambiente e leva um soco de um dos detetives que haviam estado em sua casa e que o chama agora de assassino. Ele, cobrindo com a mão o nariz que sangra muito, apenas diz que não a matou. E pede a eles (o outro detetive também está na sala) que digam a ele que não a matou, o que comprova que mesmo em outro contexto ele segue confuso. É culpado por homicídio em primeiro grau e vai preso, sendo condenado à execução em cadeira elétrica.

Na prisão, ele sofre dores de cabeça muito fortes, ao mesmo tempo em que visualiza flashes do corpo ensanguentado da esposa. Seu sofrimento muitas vezes é mostrado a partir de um ponto de vista em que a câmera capta sua imagem de baixo para cima, dando grande dimensão a seu corpo, sofrimento e loucura. Então, ele visualiza a imagem de uma cabana de madeira pegando fogo. Logo a ação do fogo volta a seu princípio e a cabana se reconstrói até não queimar mais, como se as imagens sofressem o efeito de uma fita sendo rebobinada, numa alegoria à fita que

Ihe anuncia tantos presságios ruins. O mecanismo de rebobinar da fita é uma alusão à estratégia da narrativa (e possivelmente da personagem de Fred) de que se pode alterar a história quando essa se mostra por demais sofrível. Zizek é taxativo ao interpretar que a personagem de Fred se transforma completamente em outra pessoa, agora Pete. Seus pensamentos (de Fred) se voltam para a cela e logo depois o espectador visualiza novamente a estrada mal iluminada que dá abertura à trama. A estrada de repente ilumina Pete, que olha para a câmera, e cuja família e a moça com quem transava frequentemente (Sheila – interpretada por Natasha Gregson Wagner) gritam desesperadamente, da porta de uma casa, para que não vá. Então, Pete (24 anos), bem mais jovem do que Fred, assume seu lugar na cadeia, o que intriga a polícia. Como o duplo de Fred não tem a sua forma, não é mais a mesma pessoa, a polícia o liberta.

De volta ao trabalho em uma oficina mecânica, Pete é procurado pelo Sr. Eddy com seus dois seguranças. O Sr. Eddy confia seu carro, um mercedez, a Pete. O primeiro é um homem já bem maduro, rico (o que se percebe imediatamente pelas roupas e pelos dois seguranças que o acompanham, além do carro), e perigoso, já que promete a Pete cuidar de qualquer um que possa estar lhe perturbando. Pete pergunta a ele o que deseja para o veículo, ao que responde que quer dar uma volta com Pete, já que tem ouvido algumas coisas que não está gostando. A metáfora que relacionaria algum suposto ruído no veículo com alguma desconfiança sua em relação a Pete realmente procede, como a sequência da narrativa vem a comprovar. Após solucionar o ruído no carro, o Sr. Eddy convida Pete para dar mais uma volta e Ihe diz que ele fez um ótimo trabalho, ao que o último responde que adora trabalhar nesse carro, outra metáfora que mais tarde se percebe estar relacionada à namorada do Sr. Eddy. Logo, um motorista começa a perturbar o Sr. Eddy enquanto dirige, querendo ultrapassá-lo, o que ele parece não admitir (e que também funciona como uma metáfora – ele deve ser o melhor e não ultrapassado). O Sr. Eddy faz um sinal para que o homem passe a sua frente e recebe um gesto grosseiro em resposta. Os seguranças colocam os cintos de segurança nesse momento, antevendo uma reação violenta do chefe, que acelera muito, bate violentamente no outro carro e o arrasta para fora da estrada. Desce, armado, acompanhado dos seguranças. Um deles quebra o vidro da porta do motorista do outro veículo e arrasta para fora o motorista. O Sr. Eddy bate violentamente nele e grita para que “Nunca cole na porra de uma traseira!”, outra metáfora que serve de aviso para

Pete, que presencia toda a cena. E grita ainda para que o motorista respeite as regras, o que Pete deveria fazer já que a mulher não lhe pertence. Toda a cena é repleta de violência física, verbal e simbólica, trazendo não só a ambiguidade característica do *noir*, mas também a sua atualização através de uma violência mais explícita, com palavrões, pancadas muito fortes e sangue aparecendo vermelho devido ao uso da cor. Dentro do carro, o Sr. Eddy pede desculpas a Pete por tê-lo feito presenciar tudo, o que faz como pretexto para reiterar que uma coisa que não tolera é que colem em uma traseira. Quando deixa Pete na oficina, a dupla de detetives que vigia o último observa o carro agora batido e um deles reconhece o Sr. Eddy, que diz ser Laurent. O espectador tem condições agora de associar a frase ouvida por Fred (Dick Laurent está morto) e prever que possivelmente Pete (que assumiu o lugar de Fred) matará o Sr. Eddy.

Em outra cena, Pete busca sua namorada e a leva para transarem. Ele é ousado e confiante, diferente de Fred. Eles transam no carro, fugindo da convencional cama, que ambientava o cenário de sexo de Fred e Renee. Ela tira a blusa e exhibe os seios, os quais Pete beija sem pudor. As sequências da transa inferem que a relação sexual é prazerosa para ambos e que Pete é plenamente saudável sexualmente. No dia seguinte, durante o trabalho na oficina, ele se sente perturbado pela música instrumental que toca no rádio. É o som de um saxofone, instrumento musical de Fred. Parecendo estar com dores de cabeça, resultantes da música, ele levanta e muda a sintonia do aparelho. Parece uma estratégia da trama para afastar a figura de Fred de sua vida atual, agora representada por Pete, que é mais jovem e viril.

Em seguida, chega na oficina o Sr. Eddy, em um lindo cadillac com sua namorada, a mesma atriz que representava Renee, porém agora loira, mais segura e sexy. Ele deixa o carro para Pete consertar e, enquanto se encaminha com sua namorada para o outro carro, ela e Pete se olham sensualmente, embora sérios, numa cumplicidade velada. Os planos privilegiam *closes* dos rostos, o que reforça os olhares fixados um no outro, e a velocidade é reduzida, com a câmera lenta permitindo sensualizar ainda mais os elementos privilegiados nos planos. O único som presente no momento em que o casal se dirige ao carro é o da trilha sonora, em que um rock melodicamente agradável alia a juventude, sensualidade e energia sexual inerente aos dois jovens.



**Figura 31:** A *femme fatale* flerta perigosamente com Pete, mesmo com o Sr. Eddy entre ambos. Entretanto, nota-se o último em primeiro plano mas fora de foco, obviamente excluído do interesse dos jovens.

À noite, a namorada do Sr. Eddy (Alice) vai até a oficina, linda, usando um vestido curto, de alças e que insinua suas belas curvas. Ela sugere a Pete que a convide para jantar, ao que ele reluta (já havia sido “ameaçado” pelo Sr. Eddy), mas ao final não consegue resistir à toda sua provocação. Eles se dirigem para o motel, sempre seguidos pelos detetives, que ficam admirados com seu sucesso em relação às mulheres, exatamente o fracasso de Fred. Os corpos são bem explorados durante o ato sexual e as cores, ajustadas para privilegiarem os tons em vermelho, direcionam para a ideia de paixão e perigo que tal encontro sugere. Há muita atração entre eles, diferente da relação fria e angustiante do casal Renee e Fred.

Na noite seguinte, eles se encontram mais uma vez. Ele foi completamente seduzido por ela, deu o número do telefone de sua casa e não poderá mais fugir ao seu domínio. A *femme fatale* é bem-sucedida. Em cena seguinte, ela liga para Pete dizendo que não poderá vê-lo naquela noite, já que deve acompanhar o Sr. Eddy em algum lugar. A fala é toda em tom de sussurro, o que sugere o perigo em que ambos estão envolvidos. Inclusive ela o alerta que o Sr. Eddy deve suspeitar de algo. As imagens que mostram Alice são todas de *big closes* em sua boca, o que lhe confere sensualidade, mas sobretudo acentua sua tensão, devido ao movimento contido dos lábios carnudos. Como não pode encontrar Alice, Pete procura Sheila, leva-a para o



motel e transa avidamente. O sexo para ele também representa fuga, mas ao menos o alivia, diferentemente da frustração que produz em Fred. Mas Pete (ou Fred) talvez não possa fugir para sempre (o peso do passado o persegue constantemente).

Ao chegar em casa, seus pais dizem ter sido procurados pela polícia, que quer saber se ele lembrou algo da noite em que foi buscado pelos pais na prisão. Então, os pais o confortam, dizendo que nada dirão sobre aquela noite, sobre a qual Pete afirma nada se lembrar. Entretanto, imediatamente os pais começam a lhe contar o que ocorrera. Ele havia chegado em casa com Sheila, acompanhado também de um homem. A cena é angustiante: estão todos sentados em uma sala mal iluminada, os pais começam a chorar, enquanto seu pai diz que nunca havia visto antes esse homem, o que deixa Pete ainda mais nervoso. De repente o diálogo entre eles dá espaço para as imagens do que teria ocorrido naquela noite, como se seu pai narrasse. O *flashback*, ao estilo *noir*, apresenta uma série de sequências, que a princípio não oferecem muito esclarecimento, sugerindo mais confusão à narrativa. Era noite, o barulho e luz provenientes das descargas elétricas de uma tempestade que se aproximava, somados ao vento forte, tensionam a cena, que apresenta os pais de Pete próximos a porta de entrada de sua casa, enquanto Sheila grita por ele. Seus pais correm, na direção em que está Sheila, aproximando-se do local em que estaria Pete, e, então, projeta-se apenas a figura do corpo de Pete, ferido e estendido no chão. A cena é assim interrompida, sem revelar o que efetivamente teria ocorrido.

No dia seguinte, o Sr. Eddy vai à oficina à procura de Pete, e jura que ama até a morte a loira vistosa (ele assim a define) que estava com ele no outro dia. Comenta que se soubesse alguma vez que alguém estivesse trepando com ela, sacaria a arma (que efetivamente saca e deixa bem próxima ao rosto de Pete) e a enfiaria tão fundo no traseiro desse homem que a faria sair pela boca, em seguida estourando o cérebro dele.



**Figura 32: Pete é ameaçado pelo Sr Eddy, cuja arma imponente é uma estratégia fálica de fazer valer sua pretensa virilidade, provavelmente não tão impressionante quanto o medo que sua posição impõe.**

A cena seguinte mostra Alice no motel com Pete, muito preocupada e dizendo a ele que o Sr. Eddy vai matá-los. Então, comenta com ele que se juntassem algum dinheiro poderiam fugir. Sugere que roubem um homem que conhece e que paga prostitutas, provavelmente algum antigo cliente seu. Os ciúmes de Pete fazem com que pergunte à Alice sobre tal homem, até que ela lhe explica que fez um trabalho com ele, que produz filmes pornográficos para o Sr. Eddy. Ela lhe comunica que conheceu um homem em um lugar chamado Monk's, justamente o local onde Renee teria conhecido Andy, outra aproximação entre elas e que força ainda mais a proximidade entre Pete e Fred. Esse homem teria lhe falado sobre o trabalho. Um *flashback* ilustra a narração de Alice com as cenas em que ela foi até uma grande e luxuosa casa, onde estava o Sr. Eddy e outros homens. Um deles lhe aponta uma arma e ela, chorosa, começa a se despir para o Sr. Eddy. A música com som pesado intensifica a tensão da cena e Alice, logo já muito sensual, despe-se agora de modo muito provocante.

Na sequência, logo que Pete a perdoa por ter se envolvido com tal negócio e começa a beijá-la, ela pergunta se pode telefonar a Andy, a fim de que dêem continuidade ao plano. Então, ela lhe expõe o plano, obviamente já bem traçado

com antecedência, afinal, premeditara tudo. Eles devem se encontrar na casa onde estará Andy, e Pete deverá atirar na cabeça dele.

Na cena seguinte, logo após ter apanhado de Sheila, em frente a sua casa, e ter sido acusado de estar transando com outra, ele é abandonado por ela. Logo, atende o telefonema do Sr. Eddy, que lhe pergunta sarcasticamente se está bem e passa o telefone ao homem misterioso, que lhe pergunta, já afirmando, se já se conheciam antes. Pete, muito perturbado, comenta achar que não. O homem diz terem se conhecido em sua casa, da mesma forma como ocorreu na conversa entre ele e Fred, na festa de Andy. Parece ser uma recordação de Fred. Então, o homem diz a Pete que no extremo oriente, quando uma pessoa é sentenciada à morte, é enviada para onde não possa fugir (o que funcionaria para que se pense que a pessoa de Pete não pode proteger a de Fred). Acrescenta que essa pessoa nunca vai saber quando um executor se aproxima e lhe prega uma bala na nuca. Pete não entende o que se passa e, então, o homem misterioso em tom de despedida diz que foi um prazer falar com ele, assim como se despediu de Fred. Todo o diálogo remete à ideia de que Pete (ou Fred) não pode escapar de seus crimes.

Logo que chega à casa de Andy para colocar em ação o plano de Alice, Pete se depara com a projeção de um filme na parede da sala, em que Alice aparece fazendo sexo por trás com um homem negro muito forte, o que sugere dor, inclusive porque pode ser sexo anal, como destaca Zizek ao avaliar a cena. Tal perspectiva é também uma atualização do filme *noir*. Pelo sofá e chão, estão espalhadas as roupas de Alice. Logo aparece Andy, vestido apenas com uma jaqueta preta de couro e uma cueca ou sunga vermelha –referências claras a sexo – e Pete o acerta com um objeto na testa, derrubando-o e supostamente o matando. A sua frente, Alice, de calcinhas e soutien, desce as escadas e, projetado as suas costas, o filme pornográfico com ela transando. Pete está espantado com o crime que acabara de cometer, ao mesmo tempo parece ter ciúmes e raiva de Alice, cujas referências apresentadas a relacionam ao sexo, seja no filme projetado ou na transa dela com Andy, já que ela aparece de calcinhas e soutien descendo as escadas.



**Figura 33: Pete, após golpear Andy, olhando com ciúmes e raiva para Alice, que aparece de calcinhas e soutien (indicativo de que transara com Andy), e a projeção na parede de Alice sendo penetrada.**

Andy, que entra em campo de pé, se precipita sobre Pete e é projetado por esse contra uma mesa de vidro, onde sua cabeça é cravada, o que definitivamente o mata. Um dos planos seguintes revela sua imagem ridícula, morto de forma jocosa, através de um acidente risível, de bruços e com trajes que agora apenas acentuam sua figura patética. É um momento em que a sordidez da cena é misturada ao humor negro, peculiar à narrativa *noir*. A violência, entretanto, não é jamais abandonada, pois na sequência a câmera passeia ao redor do corpo, mostrando claramente sua cabeça dividida pela mesa de vidro, repleta de sangue.



**Figura 34: O cadáver, apresentado de forma ridícula.**



**Figura 35: O sangue farto, somado à morte chocante, garante a angústia da cena, sem que o humor ou mesmo as fortes referências sexuais prevaleçam por muito tempo.**

Quando Pete, chocado com o cadáver, desabafa que o mataram, Alice o olha friamente e diz que ele o matou, para espanto do primeiro. Ela lhe diz que devem pegar as coisas e sair de lá e, rápida e automaticamente retira a corrente e o anel do cadáver, enquanto Pete atônito a observa, chocando-se com ambas as cenas

perceptíveis no plano: Alice roubando o cadáver e sendo penetrada por trás, o que ainda pode ser visto no filme projetado na parte superior da parede. Pete observa também um retrato de Alice, ao lado de Renee, apresentando ainda Andy e o Sr. Eddy. Passando mal, ele pergunta se as duas são ela, ao que ela aponta para a imagem de Alice e diz: “Essa sou eu.”. Ele cai e seu nariz sangra. O desenquadramento<sup>62</sup> dos próximos planos mostra a tontura e confusão em que se encontra Pete enquanto procura por um banheiro. De repente, o barulho e luzes muito fortes como que de trovões sendo projetadas no longo corredor perseguido por Pete é acompanhado por um rock pesado. Ele dirige-se a um quarto, de número 26, onde um casal faz sexo também por trás. A mulher se parece com Renee. É um delírio, logo sucedido de alguma lucidez, quando ele volta à sala para deixar a casa com Alice e os objetos roubados por ela.

A importância da duplicidade, muito desenvolvida pelo *noir* através das metáforas envolvendo o elemento espelho – que também assume importância nessa narrativa – é especialmente desenvolvida em *Estrada perdida* a partir das personagens Fred/Pete e Renee/Alice. A ambiguidade, que ampara ambas as tipologias estabelecidas para a análise desse trabalho, assume proporções que delegam relevância inquestionável à confusão inerente às personagens principais, sempre tensas, insatisfeitas, frustradas e deslocadas.

Na sequência, Pete e Alice se dirigem para o deserto, onde devem encontrar a cabana do receptor que Alice conhece. É noite e a imagem da estrada escura é a mesma já mostrada por duas vezes na trama. Em seguida, surge novamente uma imagem da casa em chamas tornando a sua integridade. Talvez seja o prenúncio de Pete voltando a ser o que era (Fred). Enquanto esperam o receptor, eles transam iluminados pelos faróis do carro roubado de Andy. Pete é obcecado por ela e repete que a quer. As imagens são apresentadas em câmera lenta e a luz muito forte projetada no corpo de Alice enquanto ele revela seus desejos a torna quase um espectro, acentuando o seu caráter independente e fugidio. De repente, ela sussura em seu ouvido: “Você nunca mais vai me ter.” Ela o deixa deitado e segue nua para o interior da barraca.

---

<sup>62</sup> Levando em consideração o paralelismo das horizontais do campo e do enquadramento, tem-se a ideia do *desenquadramento*, que é a ausência do paralelismo. Esse mecanismo pode dar a conotação de desequilíbrio ou embriaguez de uma personagem, por exemplo, ou a oscilação de uma situação. (JULIER; MARIE, 2009).



**Figura 36: O casal transa iluminado pelos faróis do carro roubado. O reflexo do carro sugere a duplicidade dos espelhos e remete à duplicidade das personagens. Logo, Pete será substituído por Fred.**

Quem se levanta do chão é Fred e não Pete. Ele vê, então, o homem misterioso, que também entra na barraca. Fred se dirige para lá também, mas vê em seu interior apenas o homem. Pergunta por Alice, mas o homem responde que o nome dela é Renee e que se ela disse se chamar Alice, mentiu. O homem pega uma câmera e começa a filmar e perseguir Fred, que foge de carro. Fred não gosta de câmeras e foge dela, assim como foge deste homem misterioso, que agora revela mistérios que Fred não quer encarar (dissera já que prefere lembrar das coisas a sua maneira). Novamente se apresenta a estrada escura, apenas iluminada por faróis, desta vez do carro dirigido por Fred em sua fuga. Logo, um plano apresenta a imagem de um hotel chamado Lost Highway (Estrada perdida). No quarto número 26 está Renee transando com o Sr. Eddy, o que nos remete à cena do delírio de Pete na casa de Andy. Renee vai embora e Pete entra no quarto em que está agora somente o Sr. Eddy, bate nele e, armado, sequestra-o, levando-o de carro, enquanto o homem misterioso, como um observador contínuo e vigilante, espia-o por uma janela do hotel.

Ao abrir o porta-malas do carro, o Sr. Eddy salta e começa a lutar com Fred, que tem uma faca alcançada pela mão de alguém fora de campo e corta a garganta do adversário. A faca fora estendida pelo homem misterioso, que agora em campo

entrega um aparelho para o Sr. Eddy que lhe permite ver as imagens dos bastidores de suas festas com seus filmes de orgias sendo projetados. Ele entende que será punido por isso, mas diz (provavelmente a Fred) que eles dois são piores que as putas dos filmes. Então, o homem misterioso o mata com um tiro na cabeça (Fred e ele finalmente matam Dick Laurent), depois sussura algo ao ouvido de Fred. Na cena seguinte, a polícia está na casa de Andy e investiga o mesmo retrato sobre o qual Pete questionara Alice, mas desta vez aparecem na foto apenas Renee, Andy e o Sr. Eddy, levando o espectador a crer que Alice realmente desapareceu, sendo agora substituída por Renee, da mesma forma que Pete fora substituído por Fred.

Na sequência, uma cena de Fred chegando em sua própria casa o apresenta tocando a campainha e dizendo “Dick Laurent está morto.”. Percebe-se que ele mesmo fora o estopim de sua desgraça. A polícia chega, ele a vê e foge de carro, sendo perseguido até o deserto. Anoitece e a perseguição continua, pela mesma estrada escura de antes. Então, Fred sofre dores que produzem movimentos frenéticos em seu corpo, e o plano seguinte nos apresenta somente a estrada escura iluminada por faróis, à qual aos poucos são acrescentados os créditos do filme. Ele acaba como começou, deixando o espectador perdido como a longa estrada que parece dar em lugar nenhum.

Segundo Zizek, Lynch coloca lado a lado a realidade social asséptica cotidiana e o seu suplemento fantasmático, representado pelo universo obscuro dos prazeres masoquistas proibidos. Dessa forma, defende que o diretor transpõe o vertical no horizontal e coloca no mesmo plano as duas dimensões, que são a realidade e o seu suplemento fantasmático, a superfície e o seu recalcado. “Assim, a própria estrutura de *Estrada perdida* transmite a lógica da transgressão inerente: a segunda parte do filme [o triângulo *noir* propriamente dito] é a transgressão inerente fantasmática da vida cotidiana monótona descrita na primeira parte.” (ZIZEK, 2009, p. 262 – parênteses do autor).

O autor ainda defende que esse deslocamento faz explodir a própria consistência do fundo fantasmático do filme:



A ambiguidade do que acontece na narrativa fílmica (Renee e Alice são a mesma mulher? A história inserida é apenas uma alucinação de Fred ou é uma espécie de *flashback*, de modo que a parte *noir* inserida fornece a explicação do crime? Ou este *flashback* é imaginado para fornecer a *posteriori* uma falsa razão para o assassinio cuja verdadeira causa é o orgulho masculino ferido devido à incapacidade de satisfazer a mulher?) é em última análise a própria ambiguidade e inconsistência do quadro fantasmático subjacente ao universo *noir*.” (ZIZEK, 2009, p. 262 – parênteses e destaques do autor).

Em *Estrada perdida*, temos as fantasias subjacentes ao universo *noir*, conforme sugere Zizek. Porém, defende que Lynch torna visível a inconsistência desse suporte fantasmático: assim, a figura de Renee é punida e morre, mas também há Alice, que foge ao domínio masculino e desaparece triunfalmente. É a forma de resolver uma contradição, através da representação de duas situações exclusivas, uma após a outra, defende o autor. Uma das tipologias que forma a estrutura *noir* – **o hedonismo e figura da *femme fatale***, aqui fortemente acentuada pela condição da *femme fatale* – ganha, na interpretação de Lynch, uma nova condição.

#### 4.5 O NOIR CLÁSSICO E SUA RENOVAÇÃO: AS MARCAS DA MORTE E DO HEDONISMO EM PERÍODOS DISTINTOS

Como se pode perceber, a partir das descrições e interpretações dos filmes norteadores da análise proposta, as marcas de ambas as tipologias apontadas (*morte, violência e crime*, por um lado; e *hedonismo* e a figura da *femme fatale*, por outro) assumem perspectivas de abordagem geralmente diferentes. Nas obras concernentes ao período clássico do *noir* se percebem essas marcas de forma enfática em comparação a outros gêneros cinematográficos de períodos próximos ou do mesmo período e é justamente isso que melhor caracteriza a especificidade do gênero *noir*. Entretanto, tais marcas presentes nos filmes *Relíquia macabra* e *Gilda*, se comparadas às marcas relativas às mesmas tipologias encontradas nos filmes *Chinatown* e *Estrada perdida*, evidenciam mudanças, tanto de ordem técnica quanto relacionada aos diferentes momentos históricos, visualizando-se influências, por exemplo, de uma outra cultura, política e economia (Confere com informação verbal)<sup>63</sup>.

<sup>63</sup> A Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Paula Regina Puhl, membro das bancas de qualificação e defesa desta tese, na ocasião da qualificação do trabalho (em 10 de junho de 2011) sugeriu que talvez a principal diferença

Sobre o método de análise específico para este momento, em que aparecem mais evidentes os cruzamentos das marcas encontradas em um e outro período analisado, ressalta-se que as marcas indicativas dos sentidos referentes a cada uma das categorias aparecem em negrito, facilitando a compreensão das relações estabelecidas. A análise também é definida pelos elementos comuns identificados na amostra.

A cena de *Relíquia macabra* em que o detetive Archer é morto apresenta no primeiro plano um **poste com duas placas cruzadas**. Como já descrito anteriormente, tal representação da cruz remete à morte, o que antecipa na narrativa o destino do detetive. Tais sinais são perceptíveis tanto nas narrativas concernentes ao período clássico do *noir* quanto naquelas de períodos posteriores e que têm em suas histórias elementos *noir*. Entretanto, em geral as imagens e diálogos de um ou outro período apresentam particularidades e, no caso de *Relíquia macabra*, pode-se perceber uma das marcas da morte (a apresentação de um cadáver) no estilo *noir*: o **corpo do detetive morto, com um pouco de sangue na testa**, considerando-se que a fotografia preto e branco atribui menos impacto para os padrões atuais, já que habitualmente os filmes contemporâneos mostram o sangue de forma muito mais farta, acrescido da cor e tantas vezes de outros elementos que enfatizam ainda mais os elementos que abordam da morte.



Figura 37: O poste com as placas cruzadas em forma de cruz como anúncio da morte de Archer.

Na cena de *Estrada perdida*, em que Fred assiste às imagens da fita quando ele aparece em desespero, ao chão e de joelhos, frente ao **cadáver muito ensanguentado e mutilado da mulher**, temos já uma cena perturbadora. Como essas imagens oscilam entre o preto e branco e o colorido, pode-se ter uma ideia mais exata do quanto se intensifica tal representação da morte com o uso da cor. Nos momentos em que a imagem aparece em colorido, o espectador tem certeza daquilo que vê (já que as imagens oscilam rapidamente) e o choque frente a uma grande quantidade de sangue com cor também oferece mais um elemento para que se pense na brutalidade do crime.

De acordo com Denunzio, o pensamento sobre o cinema se enriqueceu de novas figuras retóricas. “O ingresso dessas figuras não foi pacífico, mas fortemente traumático. Modificando-se traumáticamente o pensamento, modifica-se automaticamente para o cinema a capacidade de pensar o impensável do pensamento que é a morte.” (DENUNZIO, 2001, [s.p.]). Para o autor, a alteração do conceito de cadáver para o *noir* substancializa esse processo: o pensamento sofre um trauma após sua entrada no horizonte das novas mídias, como a TV, além do surgimento da cor. Defende que o cinema, através desse pensamento traumatizado, sofre um choque, de tal forma que começa a pensar com seus próprios meios a morte, mudando significativamente a imagem do cadáver. É com base nesse argumento

que o autor defende que, enquanto esse trauma está distante, no período do *noir* clássico, apresentam-se corpos definidos. Porém, destaca que em torno dos anos 70, quando se começa a viver com essa nova consciência, os corpos começam a rachar, a se desintegrar, até alcançar os filmes de Tarantino, quando o trauma já toma conta do sistema e passa completamente para o lado do pensamento. Esse tipo de morte tão violenta, somada aos corpos esquartejados, a exemplo do cadáver de Renee como descrito anteriormente são característicos de muitos filmes do cinema contemporâneo que se utiliza desse elemento: a morte.

Em *Chinatown*, o plano que mostra o **cadáver de Mulwray sendo retirado do condutor de água**, mesmo que o corpo não apresente sangue, ganha um impacto também acentuado, inclusive pelo contexto: **o cadáver é puxado por uma corda em meio à água que escoia, têm-se a cor, os ferimentos, e a trilha sonora que apresenta uma música de suspense**, elementos que aumentam o impacto que o corpo causa. Logo adiante, no necrotério, pode-se ver um outro **corpo nu**, que alia à morte à liberdade de exposição do sexo, algo que não aparece nessa dimensão no *noir* clássico.



**Figura 38:** Um dos planos que possibilita ver um cadáver nu, imagem já permitida nesse período.

Ainda em *Chinatown*, quando Gittes é surpreendido por Claude e o homem interpretado por Polanski e o último lhe **rasga uma narina com a ponta do punhal**,

**sujando-lhe de sangue todo o rosto**, a abundância do sangue vermelho se soma à violência da impiedosa agressão, conduzindo o espectador para imagens mais visíveis e chocantes do que habitualmente as narrativas *noir* clássicas apresentam.

Entretanto, ressalta-se que, ao se estabelecerem tais comparações entre o cinema *noir* clássico e o chamado *neonoir*, é indispensável atentar para o que cada representação dessas marcas da morte e do hedonismo significa. Ou seja, não necessariamente uma representação mais enfática da morte, com a utilização de muito sangue vermelho, representa para os padrões atuais mais impacto do que representava para a época do *noir* clássico uma imagem menos apelativa, com referência contida do sangue e fotografia preto e branco. O objetivo aqui é realizar aproximações que permitam compreender como os elementos do cinema *noir* clássico aparecem em filmes contemporâneos, muitas vezes considerados atualizações do *noir*, a fim de perceber como se dá essa atualização. Obviamente, de acordo com os padrões de cada época, as rupturas ocorrem em relação ao que havia. Em 1946, época do lançamento de *Gilda*, uma mulher como ela rompia com diversos desses padrões e ameaçava o patriarcado masculino de forma preocupante. Já em 1997, quando foi lançado *Estrada perdida*, uma *femme fatale* como Alice precisa se utilizar do sexo de forma muito mais direta para se diferenciar do comportamento padrão feminino e representar ao homem contemporâneo uma efetiva ameaça.

A associação da morte ao sexo – e conseqüente sobreposição das duas tipologias – é constante nas narrativas *noir* e naquelas que se convencionou chamar de *neonoir*. A cena descrita anteriormente de *Relíquia macabra* e que reporta obviamente à morte, permite observações na cena seguinte e que, desta vez, associa a morte ao hedonismo, quando o policial que recebe Sam informa que **Milles fora atingido no coração**. Surge, portanto, uma informação que justifica não apenas uma morte imediata ou até profissional, mas também o fato de que foi assassinado por uma mulher, como a sequência do filme vem a comprovar.

Na cena em que Sam pede que a Srt<sup>a</sup> O'Shaughnessy lhe conte sobre o falcão, **ela se insinua de forma muito provocante perguntando se ele faria algo imprevisível** caso ela não lhe contasse. É claramente uma insinuação de cunho sexual, mas ocorre de forma contida, mais de acordo com os padrões da época. Em resposta, **ele é vago, dizendo que talvez faça algo imprevisível, mas segue fumando**. Têm-se aqui marcas do hedonismo, equilibradas com o que se

convencionou aceitar como provocação sexual para o período, conforme pode ser observado nas obras representativas do gênero *noir*.



Figura 39: A Srt<sup>a</sup> O'Shaughnessy se insinua para o detetive, a fim de se esquivar e não responder sobre o falcão maltês.

Quando ela descreve o falcão: **“É negro, liso e brilhante. Um pássaro, um falcão dessa altura.”**, e **mostra com as duas mãos qual seria a altura** – provavelmente uns 20 cm – tem-se um apelo muito maior, mas ela ainda está protegida por um outro argumento: a necessidade de descrever o pássaro e metáfora utilizada, que disfarça o conteúdo subentendível. Mesmo quando ela **se curva na direção do detetive. Ele está de pé e ela sentada, próxima a ele, em posição favorável para sexo oral**, as investidas fálicas vêm protegidas pelas associações e demais pretextos. Todas essas investidas vêm acompanhadas da necessidade de obter informações sobre o falcão, ligado a um crime. A ameaça de tal cenário se efetiva na conclusão da cena, quando o detetive se curva para **beijar a mulher**, deitada no divã, e interrompe sua investida ao perceber o homem que os espia da rua.

A correspondência atualizada das investidas da *femme fatale* sobre o homem que objetiva seduzir pode ser encontrada em *Estrada perdida*, na cena noturna em que **Alice vai até a oficina usando um vestido curto, de alças, e que insinua suas belas curvas. Ela sugere a Pete que a convide para jantar** e, em seguida,

**dirigem-se para o motel.** Nas cenas seguintes – sempre ocultadas em filmes *noir* clássicos – **Alice conduz a mão de Pete à sua vagina**, mesmo que sobre o vestido e, quando transam, **os corpos são bem explorados e as cores, ajustadas para privilegiarem os tons em vermelho**, direcionam para a ideia de paixão e perigo que tal encontro sugere.



Figura 40: A atitude ousada da *femme fatale* contemporânea.

Na cena em que Gilda aceita o convite de outro homem para dançar e afronta Johnny, **olhando-o de forma provocante, enquanto dança belamente com o homem**, tem-se uma cena de sedução comum às narrativas *noir*. Contudo, ela nega o **beijo na boca que o seu parceiro de dança tentar lhe dar**, pois sabe os limites de sua provocação, além da conveniência para os filmes do período de não exacerbar demasiadamente a evocação do adultério. Ao final, o filme esclarece que Gilda não traia Mundson, apenas fingia fazê-lo para provocar Johnny, uma outra adaptação às convenções, quase que exagerada até para o período clássico do *noir*, que apresentava tantos filmes com declarações explícitas de traição.



Figura 41: Gilda recusa o beijo do homem que usa para provocar ciúmes em Johnny.

Bem diferente dessa perspectiva, a cena de *Chinatown* em que o detetive descobre que Evelyn traia frequentemente o marido repercute na maior investida dele para com ela até que a dupla seja mostrada na cama, imediatamente após terem feito sexo. Vê-se **a câmera percorrendo a cama em que se encontram ambos deitados, com a mão de Gittes segurando um cigarro aceso e, depois, aparecem seus corpos parcialmente cobertos pelo lençol**, o que não era possível ver nos filmes *noir* clássicos. Em seguida, entra em campo a outra mão de Evelyn, que traz um **cigarro a sua boca**, reforçando a evidência do ato sexual apenas realizado. Na mesma cena, percebe-se a aproximação das marcas das duas tipologias, no momento em que o detetive conta a Evelyn sobre a mulher que estava protegendo, mas que **acabou assegurando que ela se machucasse**. A fala seguinte de Evelyn, trazendo a expressão ***cherchez La femme* (procure a mulher)** recupera novamente os sentidos que fazem referência à ação da *femme fatale*.





Figura 42: Os corpos nus e o cigarro como evidência do sexo já consumado.

Entretanto, a característica dos filmes contemporâneos de apresentarem cenas mais explícitas relacionadas à morte ou ao sexo, não lhes impossibilita o uso mais refinado do flerte e da sedução. Em *Estrada perdida*, quando se conhecem, Alice e Pete buscam uma cumplicidade velada a partir de **olhares sérios, embora sensuais**. Os planos privilegiam **closes dos rostos**, o que reforça esses **olhares fixos um no outro**, e a **velocidade lenta da câmera** enfatiza ainda mais todo o flerte e sensualidade já presentes.

As cenas de sexo da sequência também não excluem a sensualidade e a sedução, necessárias para a efetiva conquista do homem pela *femme fatale*. Inclusive em uma cena seguinte àquela em que aparecem transando, visualizam-se **big closes da boca carnuda de Alice**, conferindo-lhe ainda mais sensualidade, mesmo que o diálogo faça remissão apenas ao perigo que o casal corre pela suspeita do Sr. Eddy de que esteja sendo traído. O filme oscila, assim, entre cenas de sexo mais ou menos desprovidas de sensibilidade ou carinho. Frustrando-se por não poder encontrar Alice após terem transado pela primeira vez, **Pete leva Sheila para o motel, com quem transa avidamente**. Mas ela não o seduz, é ele quem a procura e a tem disponível quando quer. Tampouco Sheila é uma *femme fatale*, não exercendo sobre Pete nenhum encanto comparável ao de Alice. Contudo,

ela também participa de uma cena de violência, quando **bate em Pete em frente à sua casa após constatar e acusá-lo de estar transando com outra.**



Figura 43: O *big close* reforçando a sensualidade e o segredo da relação de Alice e Pete.

A morte não colaboraria com a atmosfera *noir* dos filmes contemporâneos que se utilizam de seus elementos se aparecesse apenas de forma chocante e direta. O suspense, a suspeita, a premonição, o medo e angústia são essenciais. Nesse sentido, a ameaça também assume relevância fundamental. Em *Estrada perdida*, após ter sido abandonado por Sheila, Pete recebe um telefonema do Sr. Eddy, que passa o telefone ao homem misterioso, que por sua vez diz a Pete que no extremo oriente, **quando uma pessoa é sentenciada à morte, é enviada para onde não possa fugir.** Completa, afirmando que **essa pessoa nunca vai saber quando um executor se aproxima e lhe prega uma bala na nuca.** É a ideia de que Pete não poderá fugir dos seus crimes ou de si mesmo (Fred) que torna a atmosfera do filme ainda mais pesada, angustiante, e colabora para que as mortes assumam uma dimensão muito mais sofrível e grave.

Na cena que ocorre logo após o casamento de Johnny e Gilda, tão logo entram no hotel Centenário e Gilda se depara com o quadro de Mundson, a narração em *off* de **Johnny revela que a gaiola da *femme fatale* estava fechando a porta,** uma metáfora desta vez definitivamente forte para os padrões do período.

Entretanto, tal ousadia visa justificar o castigo ao qual ele objetiva sujeitar Gilda, já que a sequência da narração assim informa que **ela não fora fiel ao marido enquanto ele estava vivo, mas que o seria agora que está morto**. Após ser abandonada, ela tenta uma reaproximação fortemente baseada no apelo sexual. Procura-o e, após **tomar um cigarro, pergunta-lhe se ele tem fogo, ao que Johnny responde com um isqueiro aceso e um sorriso malicioso**. Defendendo sua virilidade, **ele mantém o braço bastante baixo, o que a obriga a se abaixar para acender o cigarro, numa simulação de sexo oral**. Mas seguindo o castigo, rejeita-a.



Figura 44: Johnny, com um sorriso malicioso, garante sua virilidade ao empunhar imediatamente o fogo.

No que concerne à referência da metáfora usada por Johnny sobre a gaiola de Gilda, destaca-se em comparação a cena de *Estrada perdida* em o Sr. Eddy vai à oficina para ameaçar Pete. Ele comenta que se soubesse que **alguém estivesse trepando com Alice, sacaria a arma e a enfiaria tão fundo no traseiro desse homem que a faria sair pela boca, em seguida estourando o cérebro dele** (em uma aproximação imediata das marcas da morte, do crime e da violência, além do sexo sádico). As expressões aqui tomadas, mesmo que despertem sentidos similares aos pretendidos na fala de Johnny – sugerindo também traição, sexo sem regras e necessidade de se ater a elas – encontram na contemporaneidade sua

possibilidade de uso para que se alcance o adequado impacto sob a personagem de Pete. Uma metáfora como a da gaiola para evocar a ideia de que nenhum outro passarinho (ou pênis) que não o de seu marido poderia nela penetrar certamente não causaria o temor pretendido pelo Sr. Eddy.

O ponto alto de *Gilda*, quando **a *femme fatale* aparece extremamente sensual num vestido preto e dança *Put the blame on mame* – incentivada por muitos homens excitados com sua performance – e começa um streptese**, representa um marco do erotismo no cinema, calcado na figura de uma *femme fatale* muito ousada sexualmente, a ponto de provocar os homens para ajudá-la a abrir o zíper do vestido negro. Embora bêbada, ela reage às investidas de Johnny para afastá-la do público do Cassino e quase completa a frase em que pretende informar que agora **todos sabem quem ela é e que Johnny se casou com uma ... puta** (ou vagabunda). Enfim, o contexto e a forma como foi impedida de completar a frase – ela leva um tapa de Johnny – permitem ao espectador perceber que viria uma definição do tipo. O hedonismo e a violência se completam também nesta cena.

Já em *Estrada perdida*, temos uma perspectiva atualizada das marcas que apresentam a mulher que trai ou que transa com vários homens. Na cena em que Pete chega na casa de Andy para colocar em ação o plano de Alice, depara-se com a **projeção de um filme em que Alice aparece fazendo sexo por trás (que poderia ser anal) com um homem negro muito forte. Pelo sofá e chão, estão espalhadas as roupas de Alice**, o que ainda remete a ideia de que ela está transando com Andy no presente momento. Tal referência é imediatamente confirmada, quando surge Andy, **vestido apenas com uma jaqueta preta de couro e uma cueca ou sunga vermelha**. A morte encontra o sexo nesse exato momento, quando **Pete o acerta com um objeto na testa, supostamente o matando. Surge, então, Alice, de calcinhas e soutien, descendo as escadas**. Todas as marcas percebidas relacionam Alice ao sexo e à morte. É a evidência já clara do caminho encontrado por Pete ao se deixar envolver pela *femme fatale*.

Na sequência da mesma cena, a morte efetivamente ocorre, quando **Andy surpreendentemente entra em campo e se joga sobre Pete, que o projeta contra uma mesa de vidro, que crava em sua cabeça**. Quando a câmera passeia ao redor do corpo, evidenciando sua cabeça dividida pela mesa de vidro, repleta de sangue, tem-se um ponto significativo da violência relacionada a tal morte. O horror da morte encontra diferentes impressões das personagens:

enquanto Pete está chocado e constata terem matado Andy, Alice friamente o acusa de tê-lo matado, em uma tentativa de comprometê-lo ainda mais. A perversão sexual não abandona a cena, pois enquanto **Alice retira os objetos de valor do cadáver, aparece ainda no filme projetado sendo penetrada por trás**, ação repetida logo a seguir quando Pete, delirante ao procurar um local para limpar o rosto ensanguentado por uma queda, entra no quarto 26 e percebe um casal – cuja mulher parece ser Renee – **fazendo sexo também por trás**.

Gilda tem em seu encerramento a aproximação final dos componentes do triângulo Gilda-Johnny-Mundson, em sequências que evidenciam marcas importantes da morte e do hedonismo. Quando o empregado do Cassino oferece à *femme fatale* um **drink de ambrosia, que diz ser digno de uma deusa**, outorga-se a Gilda o seu título máximo, aquele pelo qual seria reconhecida também Rita Hayworth: a deusa do amor. A beleza e sensualidade da personagem, enriquecidas na narrativa por elementos como diálogos, música, cenário e figurino a projetam para uma perspectiva hedonista extrema, a ponto de repercutir na desgraça daqueles que com ela se envolvem. Tal expectativa é imediatamente correspondida nessa cena, quando surge Mundson, dizendo que vai matar Johnny e Gilda. Ao fim, ele **é atingido pelas costas pela lâmina de sua própria bengala, ao mesmo tempo atirando em direção a Johnny e Gilda, mas errando. O empregado do toilet o golpeia**.

Em *Estrada perdida*, da mesma forma o sexo e a morte se encontram para encerrar a narrativa e evidenciar, nesse caso, o desfecho infeliz para o protagonista. Enquanto Pete e Alice esperam o receptor, eles **transam iluminados pelos faróis do carro roubado de Andy**. Após Pete repetir para Alice que a quer, e ela revelar que ele nunca vai tê-la e desaparecer, além de constatar a sua perda (ele passa a ser Fred), **ele e o homem misterioso matam o Sr. Eddy**, selando o destino de Fred – afinal desde o início da narrativa se dizia que **Dick Laurent (Sr. Eddy) está morto** – cuja personagem foge da polícia pela estrada.

Em *Estrada perdida* é importante perceber que, embora a sua complexidade aponte para uma série de associações que eventualmente confundam o espectador ou o crítico, diversos sentidos muitas vezes pouco perceptíveis permeiam toda a narrativa e colaboram para que se perceba a trama também por um viés psicanalítico, que por sua vez declara os complexos e demais desequilíbrios das diversas personagens. Zizek destaca a relevância de, numa primeira aproximação,

que se está tratando de um caso real (um marido impotente), que, em determinado momento (quando ocorre o assassinato da esposa), passa a ser uma alucinação psicótica em que o herói reconstrói os parâmetros do triângulo edipiano que o tornou outra vez potente. Mas, conforme o autor, Pete regressa à realidade e volta a se transformar em Fred quando se reafirma a impossibilidade da relação com uma mulher, já que Alice diz a seu jovem amante que ele nunca a terá.

Um dos elementos fortes das narrativas do *noir* clássico, e que permeia também os dois filmes analisados nesse trabalho por serem representativos do *noir* contemporâneo, o peso do passado, é o que determina o insucesso de Fred/Pete em ambas as fases da personagem. Já que ele fracassa também em sua versão Pete, a saída encontrada se mostra falsa, como defende Žižek, que conduz à ideia de que talvez seja melhor encarar a realidade e voltar a ser Fred. O hedonismo e a morte, enquanto elementos norteadores do universo *noir*, representam também nessa narrativa o seu fio condutor. Conforme Žižek, a frustração sexual teria levado Fred a assassinar a mulher (ou ter fantasiado a respeito). Mas mesmo em uma outra instância, o sexo e a morte também determinam sua queda, a ponto de talvez fazê-lo voltar já que sua alternativa de fuga se apresentou até mais cruel do que a vida que tinha inicialmente. Fred mata Renee por fazê-lo se sentir mal e impotente, ao passo que, após ter sido Pete, ajuda a matar o Sr. Eddy (conforme Žižek, um intruso na qualidade de obstáculo externo), seu impeditivo para sua realização sexual e de posse para com Alice.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das perspectivas estabelecidas ao decorrer do trabalho, levando em conta as considerações dos referenciais teórico e metodológico e a consequente análise realizada, conclui-se ser viável considerar uma abordagem contemporânea do cinema *noir*. Defende-se, entretanto, que o *noir* da forma como se estabeleceu nas décadas de 40 e 50, corresponde a um gênero particular que teve já seu encerramento. Destaca-se na presente pesquisa que o gênero teve seu princípio, desenvolvimento e encerramento de 1941 a 1958, conforme defendido ao decorrer do trabalho.

Estabelecer as tipologias amparadas na morte e no hedonismo para condicionar a análise proposta correspondeu a uma escolha em meio a outras possibilidades. No entanto, defende-se ter sido a mais adequada, levando-se em conta as principais características do gênero *noir*, e ter ainda sido fundamental para a busca de respostas aos objetivos estabelecidos na pesquisa. Entende-se que **a morte, a violência e o crime**, por um lado, e o **hedonismo e a figura da *femme fatale***, por outro, representam os elementos mais relevantes do gênero.

A frequência dos ambientes escuros e claustrofóbicos, somada à tensão e angústia também constantes e que atingem as principais personagens das narrativas *noir*, sempre permeadas pelo peso do passado, a corrupção e a transgressão moral, delinea o panorama que repercute na morte relacionada à violência e ao crime. Da mesma forma, as referências utilizadas e a pesquisa realizada confirmam que o ambiente claustrofóbico do *noir*, que prende as personagens, assim como as ilusões especulares, tem como nicho a grande cidade, que, por sua vez, oferece o cenário perfeito para maximizar a tensão e envolver as personagens em seus conflitos.

A atmosfera negra é moldada pela violência, chocante mesmo que seja mostrada apenas de forma simbólica em alguns casos, o que se evidencia, por exemplo, nas humilhações sofridas por algumas personagens ou mesmo pelos sentimentos de vingança, conforme apontam Heredero e Santamarina (1996). De acordo com os autores, tal violência, que em outros gêneros era comumente limitada a universos particulares – como quando relegada aos papéis marginais – no *noir* clássico e contemporâneo atinge praticamente todas as personagens, podendo

surgir em qualquer cenário, atravessando toda a história. Tem-se, então, uma violência também de ordem subjetiva, relacionada à complexidade da narrativa.

O desenvolvimento anormal da ação tantas vezes impõe uma angústia extenuante (BORDE; CHAUMETON, 1958) como a que acompanha, por exemplo, os detetives dessas narrativas. Sam Spade, em *Relíquia Macabra*, participa de uma investigação complicada, que ainda o implica no envolvimento emocional com uma das personagens-chave para a solução do mistério, a Srt<sup>a</sup> O'Shaughnessy.

Da mesma forma, o detetive Gittes se envolve emocionalmente com a *femme fatale* Evelyn Mulwray, ao ponto de reviver toda a dor de seu passado, marcado pela corrupção tão evidente em *Chinatown*. O detetive ganha espaço com os filmes *noir* e assume uma personalidade também complexa e movida pela ambiguidade, caracterizando-se inclusive pelo individualismo, que desde o *noir* clássico já se fazia notar. Verifica-se que os dois detetives citados compõem personagens proeminentes das narrativas as quais correspondem e, inclusive pelas semelhanças entre eles – estabelecida principalmente por suas características psicológicas –, é possível constatar que a personagem de Bogart em *Relíquia Macabra* funciona não somente como padrão para os demais detetives particulares do *noir*, conforme defendem Silver e Ursini (2004), como ainda determina em grande parte a constituição desse tipo para a narrativa *neonoir*.

Em meio às surpresas dessas narrativas, temos a *ambiguidade*, as *contradições* e a *confusão entre o bem e o mal* circulando livremente entre as duas tipologias selecionadas para operacionalizar a análise do trabalho. A ambiguidade das personagens *noir* clássicas e contemporâneas pode ser percebida desde o princípio das narrativas ou mesmo ser descoberta bem mais adiante, quando alguém supostamente bom se revela mal ou vice-versa, ou ainda quando a mesma personagem é boa e também má ao mesmo tempo (situação muito comum nessas obras), o que aproxima esse último perfil com a realidade social. Não há uma construção lógica da narrativa que permita imediatamente perceber as orientações de cada uma das personagens. Em geral ocorrem muitas surpresas, o que enriquece a expectativa, o suspense, outorgando também ao público do *noir* ou *neonoir* as sensações de insegurança e angústia que caracterizam muitas personagens.

Em meio à ambiguidade, surge uma bela mulher disposta a seduzir e enganar para ascender socialmente. Suas vítimas, reféns da busca pelo prazer, representado



pelo encontro com a *femme fatale*, são punidas por tal envolvimento. Há um redimensionamento da perspectiva hedonista, com a erotização presente nas narrativas do *noir* clássico assumindo frequência e intensidade superiores ao que se esperava do cinema na época.

A beleza, que vem a serviço do amor e do sexo, assumindo papel incontestavelmente relevante para a abordagem hedonista do *noir* – principalmente ao funcionar para a *femme fatale* como uma de suas armas contra o patriarcado masculino –, sobrevive ilesa às décadas relativas às abordagens clássica e contemporânea do *noir*. Também é uma das responsáveis por projetar a mulher dentro do universo cinematográfico, sendo que a última encontra no *noir* uma valorização até então não existente em outro gênero.

Hedonismo e morte se completam mutuamente nas narrativas do *noir* clássico e contemporâneo, com o hedonismo geralmente direcionando algumas personagens para a morte. Nesse contexto, a última funciona como uma sombra persecutória e, por mais que se empreendam diversas tentativas para impedi-la, revela-se invencível. O pesadelo fatalista se mostra real para as personagens atormentadas por ele.

No contexto de violência encontrado no cinema *noir*, a confiança, a preocupação com o outro e outras qualidades humanas perdem espaço para os interesses pessoais, o que estabelece uma nova dimensão referencial. No universo de incertezas do *noir*, a perda de valores norteadores também repercute na complexidade do perfil psicológico das personagens. Com os novos delineamentos da sociedade contemporânea, tais referenciais são ainda mais contestados, podendo incorporar, a exemplo de *Estrada Perdida*, elementos que provocam questionamentos sobre ilusão e realidade, complexificando ainda mais as relações entre as personagens.

O trabalho permite, a partir do que é posto sobre as novas orientações que vêm se afirmando para a sociedade contemporânea, oferecer alguma compreensão sobre as fases percebidas como *noir* e *neonoir*. Reitera-se a ideia de que a sociedade contemporânea é acentuadamente orientada para o individualismo e que essa condição age sobre os elementos *noir* e os reelabora, repercutindo no que se constata corresponder ao *neonoir*. A compreensão da morte e do hedonismo nesse novo panorama é o que forma, resumidamente, o cenário *neonoir*.

No que se refere às mudanças das personagens do período anterior ao *noir* em relação àquelas personagens que se encontram em sua narrativa, tendo em vista a influência da psicanálise para o gênero, salienta-se a complexidade psicológica também destacando a autoconsciência existencial principalmente dos protagonistas, o que às vezes é revelado pela narração em *off* (de acordo com Heredero e Santamarina, 1996), que oferece uma dimensão mais completa do perfil de uma ou mais personagens. Essa complexidade pode ainda repercutir no caráter de tais personagens, geralmente desorientadas, confusas e que oscilam entre o bem e o mal. Tanto o *noir* clássico quanto o seu correspondente contemporâneo enriquecem as narrativas cinematográficas e instauram melhor o suspense a partir dessas orientações, inclusive porque as personagens secundárias também assumem maior complexidade, conforme defendem Heredero e Santamarina, o que infere relações cada vez mais estabelecidas a partir da subjetividade.

Essa mesma complexidade psicológica também insere a subversão no que diz respeito aos papéis sexuais (HEREDERO; SANTAMARINA, 1996), que tradicionalmente funcionavam mais de acordo com o que a moral pregava. Evidentemente o *neonoir*, se comparado ao *noir* clássico – ainda limitado em relação ao que se podia ousar no período –, tem condições de apresentar cenas de sexo, por exemplo, de forma bem mais explícita, mas já na década de 40 a mulher das narrativas sexuais *noir* provocava e oferecia resistência à supremacia masculina.

Dada essa construção das narrativas *noir* e *neonoir*, inserem-se de forma mais natural os finais infelizes para as histórias<sup>64</sup>, mudança que representou maior rompimento para o cinema *noir*, dada a condição de novidade para o período. Assim, o *noir* surpreende em relação à expectativa de muitos finais felizes, por vezes não permitindo a revanche de personagens injustiçadas.

Nesse contexto, percebem-se semelhanças e diferenças entre as abordagens do *noir* clássico e do *noir* contemporâneo. As obras definidas como corpus para a análise permitiram estabelecer essas analogias, oferecendo a possibilidade de se compreender com mais eficácia tanto as semelhanças quanto às especificidades dessas diferentes fases.

Reitera-se que para se considerarem os clássicos filmes *noir*, deve-se atentar para os principais elementos que os sustentam enquanto gênero e, que por isso,

---

<sup>64</sup> Diagnóstico feito por Bordwell (apud Heredero e Santamarina, 1996) no que se refere ao *noir* clássico.

oferecem a sua riqueza. Aliado a isso, é necessário que tais produções respondam às questões sociais do período ao qual correspondem de forma efetiva. O domínio de um determinado código de realização dessas narrativas, em que se prezam uma estética e uma ordem de discurso particular, é determinante. Sendo assim, o *noir* clássico teve seu período justamente por preservar determinadas condições e a fuga destas já determina produções que conseqüentemente não pertencem mais a ele.

Tal apontamento, entretanto, não exclui a grande influência do gênero em filmes realizados posteriormente a esse período. O chamado cinema *neonoir* em menor ou maior grau traz reflexos do cinema *noir* clássico, mas o que parece mais interessante, a princípio, não é determinar em que medida tais reflexos outorgam a determinados filmes a condição de *neonoir* (inclusive por se tratar de um conceito fugidio), mas sim estabelecer pontos de ligação entre tais filmes e aqueles que provavelmente os influenciaram a fim de determinar com mais propriedade como se efetivam essas influências. É nesse sentido que o trabalho proposto procura evidenciar como os quatro filmes analisados trabalham os principais elementos relacionados à morte e ao hedonismo, a fim de verificar tais abordagens em épocas distintas e as possibilidades de relações entre elas, considerando-se tanto as similaridades quanto as diferenças expressas.

Reitera-se também que definir *noir* não é uma simples tarefa por não haver um indicativo infalível sobre quantos elementos são necessários para tal e ainda menos sobre como deve ser considerada a abordagem de cada um deles. Eventualmente um filme que detém, a princípio, menos elementos *noir* (conforme a perspectiva de determinado autor) traz uma abordagem *noir* mais consistente que outro que detém vários elementos, mas não os desenvolve adequadamente.

O *noir* pode tanto ser considerado contemporaneamente através do que se convencionou chamar *neonoir* – ao se levar em conta uma riqueza de elementos *noir* rearranjados em filmes atualizados de acordo com a tecnologia, a cultura e a política, por exemplo, e que mesmo assim podem pertencer a outros gêneros –, como através de uma disseminação menos classificável, em que alguns elementos são percebidos em filmes considerados de diversos outros gêneros, que eventualmente não são identificados como *neonoir*.

O estilo visual expressionista, assim como diversas abordagens temáticas do filme *noir* (sobretudo no que se refere às tipologias analisadas no trabalho), podem ser encontrados em uma variedade de filmes que sofrem influência do gênero, sem

necessariamente constarem nesses filmes todos os principais elementos que auxiliam na determinação do gênero. Defende-se, entretanto, uma distinção entre essa influência *noir* e o *noir clássico*.

Enfatiza-se o *noir* como um gênero com potencial de dissolver as fronteiras que delimitam alguns outros gêneros, permitindo-lhe semear suas características, contaminando tais gêneros com algumas de suas características. Filmes como *Chinatown*, *Estrada perdida*, *Taxi driver* e *Corpos ardentes*, embora possam ser identificados como thriller, crime ou drama, constituem um novo tipo de cinema *noir*, a partir do momento em que reelaboram as características narrativas e estilísticas do *noir*, podendo ser compreendidos agora como *neonoir* (ideia sustentada também por Mattos). Esse é o direcionamento defendido por esse trabalho, reiterando-se que a definição como *neonoir* ou sinônimos não é o mais relevante, ao menos do ponto de vista científico.

Defende-se, portanto, a ideia de que o *neonoir* corresponde a um rearranjo do *noir*, que significa justamente sua imersão em outras fronteiras, antes não tão contaminadas pelo *noir*, já que este tinha seu próprio território bem definido e as delimitações dos gêneros pareciam ser mais claras. A partir do momento em que perde a possibilidade de manter todas suas características originais, em função da evolução da técnica (incluindo de forma destacada o uso da cor), momento social, histórico, político, cultural, o *noir* descobre formas de se infiltrar em outros territórios, através de produções orientadas por realizadores que apreciam o gênero original ou que o utilizam pelo seu potencial ainda favorável para a realização de cinema. O motivo de tal utilização não é objetivo deste trabalho, mas interessa provocar a reflexão sobre de que forma o *noir* disseminou sua influência.

O *noir* também se apropria de características do drama e do crime, reelaborando elementos já trabalhados pelos filmes expressionistas e pelo cinema de gângsteres, e realiza uma releitura da sociedade, com atenção para o momento histórico e a cultura vigente. Encontra na literatura de ficção criminal de escritores como Raymond Chandler, Dashiell Hammet, James M. Cain e Cornell Woolrich a inspiração para suas histórias.

O presente trabalho não visa apontar quais seriam os filmes emblemáticos do gênero *noir* ou *neonoir*, inclusive por outras pesquisas já terem feito considerações semelhantes. Com base nas pesquisas realizadas, procurou-se a partir das proposições do trabalho identificar elementos em filmes diversos, principalmente

naqueles que os autores utilizados consideram *noir* ou *neonoir* ou ainda em outros filmes que compartilham características do gênero *noir* e que, por isso, contaminam-se pelo gênero, sem necessariamente serem considerados uma sequência atualizada deste.

O filme *Gosto de sangue* é normalmente apontado como exemplo de *neonoir*, inclusive ganhando essa classificação por ter sido realizado pelos irmãos Coen, reconhecidos como bons continuadores do gênero. Evidentemente, é uma obra que aborda diversos elementos valorizados pelo *noir* clássico, atualizando-os e adequando-os a um outro momento histórico e cultural. Por outro lado, o filme *Obsessão sinistra*, por exemplo, é influenciado pelo gênero *noir*, trabalhando muito bem diversos de seus elementos, entretanto, em nenhuma das obras utilizadas no trabalho se faz referência a ele como um possível *neonoir* (Confere com informação verbal)<sup>65</sup>. No entanto, ambos os filmes redimensionam a utilização da violência e trabalham de forma convincente os artifícios psicológicos tão comumente utilizados no cinema *noir*, potencializando-os conforme a expectativa para filmes mais atuais. *Obsessão sinistra* tem inúmeras cenas com espelhos, que trazem diversas referências à duplicidade das personagens, caracterizando a subjetividade da narrativa. Também sugere perigo ao atribuir sombras aos cenários. Da mesma forma, *Gosto de sangue* trabalha com diversos artifícios oriundos da abordagem psicanalítica utilizada pelo *noir* clássico, além de utilizar elementos de cenário também característicos do gênero.

Dentro do que se convencionou chamar de *neonoir*, evidentemente a alguns filmes poderia ser atribuída tal classificação com alguma segurança, como o fizeram diversos autores. Mas se acredita, a partir da presente pesquisa, mais oportuno e menos sujeito a equívocos, referir-se à contaminação *noir*, inclusive ocorrendo esta independente de gênero. Podem-se encontrar elementos típicos do cinema *noir* em gêneros diversos, como ação, ficção científica, terror e suspense.

O cinema *noir* talvez represente hoje, através do *neonoir* – ou de filmes cuja essa definição não lhes foi atribuída, mas que trazem elementos *noir* bem desenvolvidos – uma inversão. O *noir* parte de uma série de influências que, juntas, dão-lhe o tom: sobretudo a literatura policial, o expressionismo alemão e a

---

<sup>65</sup> Conforme o Prof. Dr. João Guilherme Barone Reis e Silva já defendia na ocasião da qualificação desta tese (10 de junho de 2011), as marcas do *noir* são possíveis de identificação em diversos filmes que não estão classificados como *neonoir*. Para o pesquisador, essa contaminação seria, portanto, extragênero. A presente tese apresenta vários exemplos que reiteram essa ideia.

psicanálise. No que diz respeito também a essas influências, gêneros específicos ainda serviram de orientação para o *noir*, como o cinema de gângsteres, pouco antes do seu surgimento. Assim, soa mais apropriado pensar que hoje o *neonoir* ou os demais filmes influenciados pelo *noir* se caracterizem pela continuidade de elementos do *noir* através de outros gêneros. O *noir* surge através dessas colaborações ou influências, é interrompido e, então, reaparece como *neonoir* ou não pela contaminação de outros gêneros cinematográficos.

Ao final, percebe-se ainda que a presente pesquisa também viabiliza alguns argumentos que possibilitam a discussão sobre gêneros, permitindo perceber que outros critérios definem os filmes, como técnica, narrativa, não sendo apenas o gênero que os determina. Existem filmes em que se observam elementos diversos, inclusive vários relativos ao *noir*, mas que ao final podem ser indicados como pertencentes a outros gêneros, mesmo em se tratando de títulos que antecedam as produções *noir*. *Anjos de cara suja*, por exemplo, é um filme de 1938, que, portanto, antecede as produções *noir*, mas que apresenta diversos dos elementos que vão aparecer no gênero logo mais. Entretanto, faz parte do cinema de crime, podendo ser classificado como cinema de gângsteres ou até recebendo outras definições, como drama, embora esta sendo menos provável. Em relação a filmes contemporâneos, têm-se, por exemplo, *Batman begins* e grande parte dos filmes sobre Batman. No caso do título apontado, é preferível classificá-lo enquanto filme de ação, sendo também evidente que alguns elementos, principalmente os que definem os cenários, são inspirados no *noir* e, em sua maioria, são muito bem desenvolvidos.

A presente pesquisa, devido ao caráter reflexivo, permite verificar a importância de avançar no debate a respeito de gêneros cinematográficos, marcando ainda a complexidade que envolve todas as relações possíveis de se estabelecerem em um gênero tão significativo e rico quanto o *noir*. Tal constatação visa, acima de tudo, provocar o debate a respeito dessas problemáticas e orientar novos estudos que partam de algumas reflexões aqui realizadas ou mesmo de algumas relações estabelecidas e que possam sofrer novo direcionamento.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- ALEXANDER, Leonardo. **Bem-vindo a Chinatown**. Disponível em: <http://www.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/noticias/ler.php?cdnoticia=45022>. Acesso em: 30 set. 2012.
- ARIÈS, Philippe. **História da morte no ocidente**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto e Grafia, 2004.
- AUMONT, Jacques. et al. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 1995.
- BAUMAN, Zigmunt. **Amor líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BAYARD, Jean-Pierre. **Sentidos ocultos dos ritos mortuários: morrer é morrer?** São Paulo: Paulus, 1996.
- BECKER, Ernest. **A negação da morte**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.
- BERGAN, Ronald. **Guia ilustrado Zahar cinema**. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- BORDE, Raymond; CHAUMETON, Etienne. **Panorama del cine negro**. Buenos Aires: Ediciones Losange, 1958.
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**. Campinas: Papyrus, 2008.
- BRUSTOLIN, Leomar Antonio. Apresentação. In: BRUSTOLIN, Leomar Antonio (org). **Morte: uma abordagem para a vida**. Porto Alegre: EST Edições, 2007.
- CAMPBELL, Colin. **A ética romântica e o espírito do consumismo moderno**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CHIAVENATO, José Júlio. **A morte: uma abordagem sociocultural**. São Paulo: Moderna, 1998.
- COMA, Javier. **Diccionario del cine negro**. Barcelona: Plaza & James, 1993.
- DAMATTA, Roberto. **A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DASTUR, Françoise. **A morte: ensaio sobre a finitude**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

DENUNZIO, Fabrizio. American Mabuse: il noir americano tra cinema e letteratura popolare. In: FREZZA, Luigi. **Fino all'ultimo film**: L'evoluzione dei generi del cinema. Roma: Riuniti, 2001.

**Dicionário Online de Português**. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br/demiurgo/>>. Acesso em: 20 set. 2010.

ELIAS, Norbert. **A solidão dos moribundos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

ELLROY, James [et al.]. **Noir americano**: uma antologia do crime de Chandler a Tarantino. Rio de Janeiro: Record, 1997.

EMPOLI, Giuliano da. **Hedonismo e medo**: o futuro brasileiro do mundo. Porto Alegre: Sulina, 2007.

FERRARAZ, Rogério. **O cinema limítrofe de David Lynch**. Tese (doutorado em Comunicação Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003. Disponível em: <<http://periodicos.anhemi.br/arquivos/trabalhos001/389519.pdf>>. Acesso em: 12 nov. 2012

\_\_\_\_\_. **O cinema limítrofe de David Lynch segundo Rogério Ferraraz**. Entrevista concedida a Cinequano.art.br. Disponível em: <[http://www.cinequanon.art.br/entrevistas\\_conteudo.php?iden=&idli=1&take=1&qtdli nk=4](http://www.cinequanon.art.br/entrevistas_conteudo.php?iden=&idli=1&take=1&qtdli nk=4)>. Acesso em: 24 out. 2012.

FERRY, Luc. **O Homem-Deus, ou, o sentido da vida**. Rio de Janeiro: Difel, 2007.

\_\_\_\_\_. **O que é uma vida bem-sucedida?** ensaio. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Mídia e produção de sentidos. In: SILVA, Luiz Heron da (org.). **A escola cidadã no contexto da globalização**. Petrópolis: Vozes, 1998.

FREIRE, Milena Carvalho Bezerra. **O som do silêncio: isolamento e sociabilidade no trabalho do luto**. Natal: EDUFRRN, 2006.

FREZZA, Luigi. **Cinema noir e neonoir**: depoimento [16 de maio, 2012]. Fisciano. Entrevista concedida a Alexandre Augusti.

\_\_\_\_\_. **Lacreme Napolitane**. [S.l., s.n., s.d.].

FRIEDRICH, Otto. **Cidade das redes**: Hollywood na década de 40. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

FREUD, Sigmund. Reflexões para os tempos de guerra e morte. In: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.



\_\_\_\_\_. **Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GUTIÉRREZ, Barrio. Teoria moral. In: **Hedonismo**. Disponível em: <<http://www.encuentra.com/includes/imprimelo.php?IdDoc=2246&Ayuda=1>>. Acesso em: 25 out. 2005.

HEREDERO, Carlos F.; SANTAMARINA, Antônio. **El cine negro**: maduración y crisis de la escritura clásica. Barcelona: Paidós, 1996.

Internet Movie Database (IMDB). Disponível em: <<http://www.imdb.com>>. Acesso: 15 nov. 2012. Base de dados de filmes na Internet.

JULIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

KAPLAN, E. Ann. **Women in film noir**. Califórnia: California Universit, 1999.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**: uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

KOVÁCS, Maria Júlia. Atitudes diante da morte: visão histórica, social e cultural. In: KOVÁCS, Maria Júlia (coordenadora). **Morte e desenvolvimento humano**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992a.

\_\_\_\_\_. Medo da morte. In: KOVÁCS, Maria Júlia (coordenadora). **Morte e desenvolvimento humano**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992b.

\_\_\_\_\_. Morte, separação, perdas e o processo de luto. In: KOVÁCS, Maria Júlia (coordenadora). **Morte e desenvolvimento humano**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992c.

\_\_\_\_\_. Representações da morte. In: KOVÁCS, Maria Júlia (coordenadora). **Morte e desenvolvimento humano**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992d.

LIPOVETSKY, Gilles. **Metamorfoses da cultural liberal**: ética, mídia e empresa. Porto Alegre: Sulina, 2004a.

\_\_\_\_\_. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004b.

LOUREIRO, Altair Macedo Lahud. **A velhice, o tempo e a morte**: subsídios para possíveis avanços do estudo. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1998.

MASCARELLO, Fernando. Film noir. In: MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

MATTOS, A. C. de Gomes de. **O outro lado da noite**: film noir. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

MONTEIRO, Dalva de Andrade. Guerras: Freud explica?. **Cogito**, 2002, vol.4, p.33-39.

MORA, José Ferrater. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Loyola, 2000.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Loyola, 2001.

MORIN, Edgar. **As estrelas: mito e sedução no cinema**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

\_\_\_\_\_. **O homem e a morte**. Portugal: Publicações Europa-America, 1988.

NAZÁRIO, Luiz. **De Caligari a Lili Marlene: Cinema Alemão**. São Paulo: Global. 1983.

\_\_\_\_\_. **O medo no cinema**. São Paulo: Bandeirantes, 1986.

NEGRINI, Michele. **A morte em horário nobre: a espetacularização da notícia no telejornalismo brasileiro**. Tese (doutorado em Comunicação Social), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

OLIVEIRA, C. J. Pinto de. Filosofia. In: **Hedonismo**. Disponível em: <<http://www.encuentra.com/includes/imprimelo.php?IdDoc=2246&Ayuda=1>>. Acesso em: 25 out. 2005.

OLIVEIRA, Igor Silva. **Ficção Científica e a hibridação de gêneros cinematográficos**. In: INTERCOM – XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste. São Paulo, 12 – 14 maio, 2011. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2011/resumos/R24-0692-1.pdf>> Acesso em: 15 nov. 2012.

ONFRAY, Michel. **A arte de ter prazer: por um materialismo hedonista**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ORTEGOSA, Marcia. **Cinema noir: espelho e fotografia**. São Paulo: Annablume, 2010.

PAUBEL, Emerson F. C. **O filme “noir”**. Disponível em: <<http://www.scoretrack.net/filmnoir.html>>. Acesso em: 15 jun. 2010.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL. Biblioteca Central Ir. José Otão. **Modelo para apresentação de trabalhos acadêmicos, teses e dissertações elaborado pela Biblioteca Central Irmão José Otão**. 2011. Disponível em: <[www.pucrs.br/biblioteca/trabalhosacademicos](http://www.pucrs.br/biblioteca/trabalhosacademicos)>. Acesso em: 30 nov. 2012.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROSENBERG, Rachel Lea. Envelhecimento e morte. In: KOVÁCS, Maria Júlia (coordenadora). **Morte e desenvolvimento humano**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992.

RODRIGUES, José Carlos. **Tabu da morte**. Edições Achiamé Ltda: Rio de Janeiro, 1983.

RIZZUTI, Elaine Valéria. **Hedonismo como conteúdo filosófico do lazer**. In: 14 ENAREL. Santa Cruz do Sul, 13 – 16 nov., 2002. Disponível em: <[http://www.redcreacion.org/documentos/enarel14/Mt\\_efec06.html](http://www.redcreacion.org/documentos/enarel14/Mt_efec06.html)>. Acesso em: 12 jun. 2005.

SEGER, Linda. **Como criar personagens inesquecíveis**. São Paulo: Bossa Nova, 2006.

SILVER, Alain; URSINI, James. **Film noir**. Lisboa: Taschen, 2004.

SIMÕES, Norton Cardia. The Spirit e o cinema. **Sessões do imaginário**. v. 1, n. 12, 2004.

TRUFFAUT, François. **El cine según Hitchcock**. Madrid: Alianza Editorial, 1974.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.

**WIKIPEDIA**. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Cherchez\\_la\\_femme](http://pt.wikipedia.org/wiki/Cherchez_la_femme)>. Acesso: 15 nov. 2012. Banco de dados.

ZILLES, Urbano. A morte: o destino último do homem? In: BRUSTOLIN, Leomar Antonio (org). **Morte**: uma abordagem para a vida. Porto Alegre: EST Edições, 2007

ZIZEK, Slavoj. **Lacrimae rerum**: ensaios sobre cinema moderno. São Paulo: Boitempo editorial, 2009.

## FILMOGRAFIA<sup>66</sup>

ANGELS with dirty face. Direção: Michael Curtiz. Intérpretes: James Cagney; Pat O'Brien; Humphrey Bogart. EUA, 1938, 97 min, preto e branco. Versão do título em português: Anjos de cara suja.

BATMAN begins. Direção: Christopher Nolan. Intérpretes: Christian Bale; Michael Caine; Ken Watanabe. EUA e Reino Unido, 2005, 140 min, color.

BLOOD simple. Direção: irmãos Coen. Intérpretes: John Getz; Frances McDormand; Dan Hedaya. EUA, 1984, 99 min, color. Versão do título em português: Gosto de sangue.

BODY heat. Direção: Lawrence Kasdan. Intérpretes: William Hurt; Kathleen Turner; Richard Crenna. EUA, 1981, 113 min, color. Versão do título em português: Corpos ardentes.

CALL northside 777. Direção: Henry hathaway. Intérpretes: James Stewart; Richard Conte; Lee J. Cobb. EUA, 1948, 111 min, preto e branco.

CHINATOWN. Direção: Roman Polanski. Intérpretes: Jack Nicholson; Faye Dunaway; John Huston. EUA, 1974, 130 min, color.

CROSSFIRE. Direção: Edward Dmytryk. Intérpretes: Robert Young; Robert Mitchum; Robert Ryan. EUA, 1947, 86 min, preto e branco. Versão do título em português: Rancor.

DAS CABINET des Dr. Caligari. Direção: Robert Wiene. Intérpretes: Werner Krauss; Conrad Veidt; Friedrich Feher. Alemanha, 1920, 71 min, preto e branco. Versão do título em português: O gabinete do Dr. Caligari.

DETOUR. Direção: Edgar Ulmer. Intérpretes: Tom Neal; Ann Savage; Claudia Drake. EUA, 1945, 67 min, preto e branco. Versão do título em português: Curva do destino.

DIE Nibelungen: Siegfried. Direção: Fritz Lang. Intérpretes: Paul Richter; Margarete Schön; Theodor Loos. Alemanha, 1924, 143 min, preto e branco. Versão do título em português: Os Nibelungos – a morte de Siegfried.

DIRTY pretty things. Direção: Stephen Frears. Intérpretes: Chiwetel Ejiofor; Audrey Tautou; Sophie Okonedo. Reino Unido, 2002, 97 min, color. Versão do título em português: Coisas belas e sujas.

DOUBLE Indemnity. Direção: Billy Wilder. Intérpretes: Fred MacMurray; Barbara Stanwyck; Edward G. Robinson. EUA, 1944, 107 min, preto e branco. Versão do título em português: Pacto de sangue.

---

<sup>66</sup> Os títulos em português se referem aos títulos dos filmes no Brasil. Quando eventualmente conservarem seus títulos originais, aparecerão apenas estes.

DU RIFIFI chez les hommes. Direção: Jules Dassin. Intérpretes: Jean Servais; Carl Möhner; Roberto Manuel. França, 1955, 102 min, preto e branco. Versão do título em português: Rififi.

FALLEN angel. Direção: Otto Preminger. Intérpretes: Alice Faye; Dana Andrews; Linda Darnell. EUA, 1945, 98 min, preto e branco. Versão do título em português: Anjo ou demônio?

FARGO. Direção: Joel Coen. Intérpretes: William H. Macy; Frances McDormand; Steve Buscemi. EUA e Reino Unido, 1996, 98 min, color.

FIGHT club. Direção: David Fincher. Intérpretes: Brad Pitt; Edward Norton; Helena Bonham Carter. EUA e Alemanha, 1999, 139 min, color. Versão do título em português: Clube da luta.

GILDA. Direção: Charles Vidor. Intérpretes: Rita Hayworth; Glenn Ford; George Macready. EUA, 1946, 110 min, preto e branco.

HIGH Sierra. Direção: Raoul Walsh. Intérpretes: Ida Lupino; Humphrey Bogart; Alan Curtis. EUA, 1941, 100 min, preto e branco. Versão do título em português: O último refúgio.

I WAKE screaming. Direção: H. Bruce Humberstone. Intérpretes: Betty Grable; Victor Mature; Carole Landis. EUA, 1941, 82 min, preto e branco. Versão do título em português: Quem matou Vick?

IL ROSSETTO. Direção: Damiano Damiani. Intérpretes: Pierre Brice; Giorgia Moll; Pietro Germ. Itália e França, 1960, 89 min, preto e branco. Versão do título em português: O batom.

KILLER'S kiss. Direção: Stanley Kubrick. Intérpretes: Frank Silvera, Irene Kane and Jamie Smith. EUA, 1955, 67 min, preto e branco. Versão do título em português: A morte passou por perto.

KISS me deadly. Direção: Robert Aldrich. Intérpretes: Ralph Meeker; Albert Dekker; Paul Stewart. EUA, 1955, 106 min, preto e branco. Versão do título em português: A morte num beijo.

L. A. confidential. Direção: Curtis Hanson. Intérpretes: Kevin Spacey; Russell Crowe; Guy Pearce. EUA, 1997, 138 min, color. Versão do título em português: Los Angeles – cidade proibida.

LA DONNA della domenica. Direção: Luigi Comencini. Intérpretes: Marcello Mastroianni; Jacqueline Bisset; Jean-Louis Trintignant. Itália e França, 1975, 105 min, color.

LA SCONOSCIUTA. Direção: Giuseppe Tornatore. Intérpretes: Ksenia Rappoport; Michele Placido; Claudia Gerini. Itália e França, 2006, 118 min, color. Versão do título em português: A desconhecida.

LADRI di biciclette. Direção: Vittorio de Sica. Intérpretes: Lamberto Maggiorani; Enzo Staiola; Lianella Carell. Itália, 1948, 93 min, preto e branco. Versão do título em português: Ladrões de bicicleta.

LADY in the lake. Direção: Robert Montgomery. Intérpretes: Robert Montgomery; Audrey Totter; Lloyd Nolan. EUA, 1947, 105 min, preto e branco. Versão do título em português: A dama do lado.

LAURA. Direção: Otto Preminger. Intérpretes: Gene Tierney; Dana Andrews; Clifton Webb. EUA, 1944, 88 min, preto e branco.

LITTLE Caesar. Direção: Mervyn LeRoy. Intérpretes: Edward G. Robinson; Douglas Fairbanks Jr.; Glenda Farrell. EUA, 1931, 79 min, preto e branco. Versão do título em português: Alma no lodo.

LOST highway. Direção: David Lynch. Intérpretes: Bill Pullman; Patricia Arquette; John Roselius. EUA e França, 1997, 134 min, color. Versão do título em português: Estrada perdida.

M. Direção: Fritz Lang. Intérpretes: Peter Lorre; Ellen Widmann; Inge Landgut. Alemanha, 1931, 117 min, preto e branco. Versão do título em português: M, o vampiro de Dusseldorf.

METROPOLIS. Direção: Fritz Lang. Intérpretes: Brigitte Helm; Alfred Abel; Gustav Fröhlich. Alemanha, 1926, 153 min, preto e branco. Versão do título em português: Metrópolis.

MILANO calibre 9. Direção: Fernando di Leo. Intérpretes: Gastone Moschin; Barbara Bouchet; Mario Adorf. Itália, 1972, 100 min, color.

MINISTRY of fear. Direção: Fritz Lang. Intérpretes: Ray Milland, Marjorie Reynolds; Carl Esmond. EUA, 1944, 83 min, preto e branco. Versão do título em português: Quando desceram as trevas.

MONA Lisa. Direção: Neil Jordan. Intérpretes: Bod Hoskins; Cathy Tyson; Michael Caine. Reino Unido, 1986, 104 min, color.

NIAGARA. Direção: Henry Hathaway. Intérpretes: Marilyn Monroe; Joseph Cotten; Jean Peters. EUA, 1953, 92 min, color. Versão do título em português: Torrente de paixão.

NORA inu. Direção: Akira Kurosawa. Intérpretes: Toshirô Mifune; Takashi Shimura; Keiko Awaji. Japão, 1949, 122 min, preto e branco. Versão do título em português: Cão danado.

NOSFERATU, eine Symphonie des Grauens. Direção: Friedrich Wilhelm Murnau. Intérpretes: Max Schreck; Greta Schröder; Ruth Landshoff. Alemanha, 1922, 94 min, preto e branco. Versão do título em português: Nosferatu.

NOTORIUS. Direção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: Cary Grant; Ingrid Bergman; Claude Rains. EUA, 1946, 101 min, preto e branco. Versão do título em português: Interlúdio.

OUT of the past. Direção: Jacques Tourneur. Intérpretes: Robert Mitchum; Jane Greer; Kirk Douglas. EUA, 1947, 97 min, preto e branco. Versão do título em português: Fuga do passado.

PAISÀ. Direção: Roberto Rossellini. Intérpretes: Carmela Sazio; Gar Moore; William Tubbs. Itália, 1946, 120 min, preto e branco. Versão do título em português: Libertação.

PATHS of glory. Direção: Stanley Kubrick. Intérpretes: Kirk Douglas; Ralph Meeker; Adolphe Menjou. EUA, 1957, 88 min, preto e branco. Versão do título em português: Glória feita de sangue.

PHANTOM lady. Direção: Robert Siodmack. Intérpretes: Franchot Tone; Ella Raines; Alan Curtis. EUA, 1944, 87 min, preto e branco.

PROCESSO alla città. Direção: Luigi Zampa. Intérpretes: Amedeo Nazzari; Silvana Pampanini; Paolo Stoppa. Itália, 1952, 103 min, preto e branco.

PSICHO. Direção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: Anthony Perkins; Janet Leigh; Vera Miles. EUA, 1960, 109 min, preto e branco. Versão do título em português: Psicose.

PULP fiction. Direção: Quentin Tarantino. Intérpretes: John Travolta; Uma Thurman; Samuel L. Jackson. EUA, 1994, 154 min, color. Versão do título em português: Pulp fiction – Tempo de violência.

REBECCA. Direção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: Laurence Olivier; Joan Fontaine; George Sanders. EUA, 1940, 130 min, preto e branco. Versão do título em português: Rebecca, a mulher inesquecível.

RESERVOIR dogs. Direção: Quentin Tarantino. Intérpretes: Harvey Keitel; Tim Roth; Michael Madsen. EUA, 1992, 99 min, color. Versão do título em português: Cães de aluguel.

ROMA, città aperta. Direção: Roberto Rossellini. Intérpretes: Anna Magnani; Aldo Fabrizi; Marcello Pagliero. Itália, 1945, 100 min, preto e branco. Versão do título em português: Roma, cidade aberta.

ROMANZO Criminale. Direção: Michele Placido. Intérpretes: Kim Rossi Stuart; Anna Mougialis; Pierfrancesco Favino. Itália, França e Reino Unido, 2005, 152 min [174 – versão estendida], preto e branco. Versão do título em português: Ligações criminosas.

SATAN met a lady. Direção: William Dieterle. Intérpretes: Bette Davis; Warren William; Alison Skipworth. EUA, 1936, 74 min, preto e branco.

SCARFACE. Direção: Howard Hanks e Richard Rosson. Intérpretes: Paul Muni; Ann Dvorak; Karen Morley. EUA, 1932, 93 min, preto e branco. Versão do título em português: Scarface – a vergonha de uma nação.

SEVEN. Direção: David Fincher. Intérpretes: Morgan Freeman; Brad Pitt; Kevin Spacey. EUA, 1995, 127 min, color. Versão do título em português: Seven – Os sete crimes capitais.

SHADOW of a Doubt. Direção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: Teresa Wright; Joseph Cotten; Macdonald Carey. EUA, 1943, 108 min, preto e branco. Versão do título em português: A sombra de uma dúvida.

SIN city. Direção: Frank Miller. Intérpretes: Mickey Rourke; Clive Owen; Bruce Willis. EUA, 2005, 124 min, preto e branco e color. Versão do título em português: Sin City - a cidade do pecado

SPELLBOUND. Direção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: Ingrid Bergman; Gregory Peck; Michael Chekhov. EUA, 1945, 111 min, preto e branco. Versão do título em português: Quando fala o coração.

STRANGERS on a train. Direção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: Farley Granger; Robert Walker; Ruth Roman. EUA, 1951, 101 min, preto e branco. Versão do título em português: Pacto sinistro.

SUNSET boulevard. Direção: Billy Wilder. Intérpretes: William Holden; Gloria Swanson; Erich von Stroheim. EUA, 1950, 110 min, preto e branco. Versão do título em português: Crepúsculo dos deuses.

SWEET smell of success. Diretor: Alexander Mackendrick. Intérpretes: Burt Lancaster, Tony Curtis; Susan Harrison. EUA, 1957, 56 min, preto e branco. Versão do título em português: A embriaguez do sucesso.

TAXI driver. Direção: Martin Scorsese. Intérpretes: Robert De Niro; Jodie Foster; Cybill Shepherd. EUA, 1976, 113 min, color.

THE ASPHALT jungle. Direção: John Huston. Intérpretes: Sterling Hayden; Louis Calhern; Jean Hagen. EUA, 1950, 112 min, preto e branco. Versão do título em português: O segredo das jóias.

THE BIG Lebowski. Direção: Joel Coen. Intérpretes: Jeff Bridges; John Goodman; Julianne Moore. EUA e Reino Unido, 1998, 117 min, color. Versão do título em português: O grande Lebowski.

THE BIG sleep. Direção: Howard Hawks. Intérpretes: Humphrey Bogart; Lauren Bacall; John Ridgely. EUA, 1936, 114 min, preto e branco. Versão do título em português: À beira do abismo.

THE CONVERSATION. Direção: Francis Ford Coppola. Intérpretes: Gene Hackman; John Cazale; Allen Garfield. EUA, 1974, 113 min, color. Versão do título em português: A conversação.



THE GLASS key. Direção: Stuart Heisler. Intérpretes: Alan Ladd; Veronica lake; Brian Donlevy. EUA, 1942, 85 min, preto e branco. Versão do título em português: A chave de vidro.

THE GRIFTERS. Direção: Stephen Frears. Intérpretes: Anjelica Huston; John Cusack; Annette Benning. EUA, 1990, 110 min, color. Versão em português: Os imorais.

THIS GUN for hire. Direção: Frank Tuttle. Intérpretes: Alan Ladd; Veronica lake; Robert Preston. EUA, 1942, 80 min, preto e branco. Versão do título em português: Alma torturada.

THE IRON Man. Direção: Harry Bailey e John Foster. EUA, 1931.

THE KILLING. Direção: Stanley Kubrick. Intérpretes: Sterling Hayden; Coleen Gray; Vince Edwards. EUA, 1956, 85 min, preto e branco. Versão do título em português: O grande golpe.

THE LADY from Shanghai. Direção: Orson Welles. Intérpretes: Rita Hayworth; Orson Welles; Everett Sloane. EUA, 1947, 87 min, preto e branco. Versão do título em português: A dama de Shanghai.

THE LAST seduction. Direção: John Dahl. Intérpretes: Linda Fiorentino; Peter Berg; Bill Pullman. Reino Unido e EUA, 1994, 110 min [USA: 129 min (versão estendida)], color. Versão do título em português: O poder da sedução.

THE LAWLESS. Direção: Joseph Losey. Intérpretes: Macdonald Carey; Gail Russel; Johnny Sands. EUA, 1950, 83 min, preto e branco. Versão do título em português: Intolerância.

THE LONG goodbye. Direção: Robert Altman. Intérpretes: Elliott Gould; Nina Van Pallandt; Sterling Hayden. EUA, 1973, 112 min, color. Versão do título em português: O perigoso adeus.

THE MALTESE falcon. Direção: John Huston. Intérpretes: Humphrey Bogart; Mary Astor; Gladys George. EUA, 1941, 100 min, preto e branco. Versão do título em português: Relíquia macabra.

THE NAKED city. Direção: Jules Dassin. Intérpretes: Barry Fitzgerald; Howard Duff; Dorothy Hart. EUA, 1948, 96 min, preto e branco. Versão do título em português: Cidade nua.

THE POSTMAN always rings twice. Direção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: Ingrid Bergman; Gregory Peck; Michael Chekhov. EUA, 1945, 111 min, color. Versão do título em português: O destino bate à porta.

THE SHANGHAI gesture. Direção: Josef Von Sternberg. Intérpretes: Gene Tierney; Walter Huston; Victor Mature. EUA, 1941, 99 min, preto e branco.

THE THIRD man. Direção: Carol Reed. Intérpretes: Orson Welles; Joseph Cotten; Alida Valli. Reino Unido, 1949, 104 min [USA: 93 min], preto e branco. Versão do título em português: O terceiro homem.

THE USUAL suspects. Direção: Bryan Singer. Intérpretes: Kevin Spacey; Gabriel Byrne; Chazz Palminteri. EUA, 1995, 106 min, color. Versão do título em português: Os suspeitos.

TOUCH of evil. Direção: Orson Welles. Intérpretes: Charlton Heston; Orson Welles; Janet Leigh. EUA, 1958, 95 min, preto e branco. Versão do título em português: A marca da maldade.

UN MALEDETTO imbroglio. Direção: Pietro Germi. Intérpretes: Pietro Germi; Claudia Cardinale; Franco Fabrizi. Itália, 1959, 115 min, preto e branco. Versão do título em português: Aquele caso maldito.

VALLANZASCA: gli angeli del mare. Direção: Michele Placido. Intérpretes: Kim Rossi Stuart; Filippo Timi; Valeria Solarino. Itália, França e Romênia, 2010, 125 min, color.

WHAT´S the matter with Helen? Direção: Curtis Harrington. Intérpretes: Debbie Reynolds; Shelley Winters; Dennis Weaver. EUA, 1971, 101 min, color. Versão do título em português: Obsessão sinistra.

## GLOSSÁRIO<sup>67</sup>

**Fora de campo:** Conjunto de elementos (personagens, cenário, etc.) que, não estando incluído no campo, é, contudo, vinculado a ele imaginariamente para o espectador, por um meio qualquer.

**Fora de quadro:** espaço da produção do filme onde se exhibe e funciona toda a aparelhagem técnica, todo o trabalho de direção e, metaforicamente, todo o trabalho de escrita. Refere-se ao quadro, ou seja, a um artefato da produção do filme, e não ao campo, que está completamente preso à ilusão.

**Panorâmica:** é um giro da câmera, horizontalmente, verticalmente ou em qualquer outra direção, enquanto o pé permanece fixo.

**Plano:** corresponde a uma unidade da montagem, a qualquer parte de filme que desfila ininterruptamente na câmera entre o acionamento e a parada do motor.

**Ponto de vista:** é apresentado antes de tudo pela focalização da câmera. É o ponto de observação da cena, de onde parte o olhar.

**Travelling:** é um deslocamento do pé da câmera, durante o qual o eixo da tomada permanece paralelo a uma mesma direção.

---

<sup>67</sup> Cf Aumont et al (1995) e Jullier e Marie (2009).

**ANEXO**

**Ficha técnica**

## Relíquia macabra

**Direção:** John Huston

**Roteiro:** John Huston

**Produção:** Henry Blanke e Hal B. Wallis

**Produtora:** Warner Bros. Pictures

**Música:** Adolph Deustch

**Direção de fotografia:** Arthur Ederson

**Direção de arte:** Robert M. Haas

**Edição:** Thomas Richards

**Figurino:** Orry-Kelly

**Duração:** 100 minutos

**Ano:** 1941

**País:** EUA

**Suporte de projeção:** 35 mm

## **Gilda**

**Direção:** Charles Vidor

**Roteiro:** Marion Parsonnet

**Produção:** Virginia Van Upp

**Produtora:** Columbia Pictures Corporation

**Música:** Hugo Friedhofer

**Direção de fotografia:** Rudolph Maté

**Direção de arte:** Stephen Goosson e Van Nest Polglase

**Edição:** Charles Nelson

**Figurino:** Jean Louis

**Duração:** 110 minutos

**Ano:** 1946

**País:** EUA

**Suporte de projeção:** 35 mm

## Chinatown

**Direção:** Roman Polanski

**Roteiro:** Robert Towne

**Produção:** Robert Evans e C. O. Erickson

**Produtora:** Paramount Pictures e Penthouse

**Música:** Jerry Goldsmith

**Direção de fotografia:** John A. Alonzo

**Direção de arte:** W. Stewart Campbell

**Edição:** Sam O'Steen

**Figurino:** Anthea Sylbert

**Duração:** 130 minutos

**Ano:** 1974

**País:** EUA

**Suporte de projeção:** 35 mm

## **Estrada Perdida**

**Direção:** David Lynch

**Roteiro:** David Lynch e Barry Gifford

**Produção:** Deepak Nayar, Tom Sternberg e Mary Sweeney

**Produtora:** October Films, CiBy 2000, Asymmetrical Productions e Lost Highway Productions LLC

**Música:** Angelo Badalamenti

**Direção de fotografia:** Peter Deming

**Direção de arte:** Russell J. Smith

**Edição:** Mary Sweeney

**Figurino:** Patricia Norris

**Duração:** 134 minutos

**Ano:** 1997

**País:** EUA e França

**Suporte de projeção:** 35 mm