

## Cinema *noir*: uma avaliação do gênero na perspectiva do hedonismo

Film Noir: A genre evaluation from the hedonism perspective

Alexandre Rossato Augusti

Universidade Federal do Pampa. Rua Vereador Alberto Benevenuto, 3200, Passo, 97670-000, São Borja, RS, Brasil. araugusti@gmail.com

---

**Resumo.** Este artigo parte de um estudo mais amplo<sup>1</sup>, cujo problema de pesquisa propõe investigar se, a partir da contextualização do cinema *noir* clássico e do que se convencionou chamar de cinema *neonoir*, é possível considerar uma abordagem *noir* contemporânea. Elege-se o hedonismo como o cerne de uma das tipologias utilizadas para análise, dada sua relevância para o estudo do gênero, e pretende-se, neste artigo, demonstrar como ele é trabalhado no cinema *noir* clássico, amparado pela figura da *femme fatale*. Utilizam-se estratégias metodológicas da análise fílmica, a partir de Aumont e Marie (2004) e Vanoye e Goliot-Lété (1994), que permitem constatar que a *femme fatale* orienta as ações do protagonista, valorizando-se o hedonismo desde o período clássico do *noir* no cinema.

**Palavras-chave:** cinema *noir*, hedonismo, *femme fatale*, análise fílmica.

**Abstract.** This article started from a bigger study<sup>2</sup>, whose research problem intends to investigate if, using the contextualization of classic film noir and what is called *neonoir* film, is possible to consider a modern noir approach. The hedonism was chosen as the cern of one of the typologies used for the analysis, considering its relevance to the study of genre, and it's also intended, in this article, to demonstrate how the hedonism is worked in the classic film noir, backed by the figure of the *femme fatale*. Methodological strategies of film analysis were used, from Aumont and Marie (2004) and Vanoye and Goliot-Lété (1994), which permit to confirm that the *femme fatale* orientates the actions of the protagonist, valuing the hedonism since the classic period of the film noir.

**Keywords:** film noir, hedonism, *femme fatale*, film analysis.

---

<sup>1</sup> O artigo parte de um recorte da tese do autor, intitulada *Cinema noir: as marcas da morte e do hedonismo na atualização do gênero* (Augusti, 2013).

<sup>2</sup> The article started from a framework of the author thesis, named *Cinema noir: The marks of death and hedonism in updating the genre* (Augusti, 2013).

## Introdução

Na década de 1940, um determinado tipo de cinema ganha contornos específicos nos Estados Unidos, diferenciando-se dos filmes de gângsteres, gênero que se destacava desde a década de 20. Com base na expressão “*noir*”, que fazia alusão às obras literárias com elementos de mistério, atmosfera sombria, sonhos, etc., criou-se o termo *noir*. Os franceses, referindo-se por sua vez a alguns filmes policiais americanos das décadas de 40 e 50, forjaram a expressão *film noir*. Geralmente se compreende o *neonoir* a partir de refilmagens que iniciaram após a década de 60, servindo também para a atualização do gênero.

Três influências mais gerais podem ser consideradas aquelas que delinearão mais definitivamente o cinema *noir*: a já referida literatura, o expressionismo alemão e a psicanálise. O segundo inspirou fortemente o *noir* quanto a diversos recursos da iluminação, que conferiam atmosferas claustrofóbicas, dentre outras características que o novo gênero soube usar com maestria. A psicanálise auxiliou ainda a construção da narrativa complexa, que ampara elementos do sonho, do inconsciente, chegando até a loucura de algumas personagens, que agora têm caráter ambíguo.

No filme *noir* o bem e 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 e Chaumeton, 1958).

Dada a riqueza do gênero *noir*, que porta uma grande variedade de elementos disponíveis para análise, esse artigo se detém ao hedonismo e a figura da *femme fatale* no cinema *noir* clássico como foco para teorização e análise. Pretende-se, portanto, provocar reflexões so-

bre como é abordado o hedonismo no cinema *noir*<sup>3</sup>, com o primeiro se sustentando sobretudo com a figura da *femme fatale*. Optam-se pelas décadas 40 e 50 para delimitar um período que represente mais consistentemente o cinema *noir*. Mais especificamente, entre anos 1941 a 1958, que, conforme alguns autores, como Heredero e Santamarina (1996), e Silver e Ursini (2004), correspondem efetivamente ao período do *noir* clássico.

Reporta-se ainda, a título explicativo, à sobrevivência do gênero, discussão melhor desenvolvida na tese do autor dessa comunicação. Para o presente trabalho, entretanto, adianta-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*.

A referida tese 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*. Sustenta-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*.

Conforme Silver e Ursini, que mencionam Todd Erickson, criador do termo *neonoir*, essas produções tiveram início com filmes como *Chinatown* (1974), 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*

<sup>3</sup> Utiliza-se a expressão “cinema *noir*” de forma a excluir o cinema *noir* contemporâneo ou *neonoir*.

*belas e sujas* (*Dirty pretty things*, 2002), de Stephen Frears.

O cinema *noir* é principalmente conhecido por transmitir uma sensação de angústia, suspense, perigo, violência. Essas características são algumas das que suportam uma das duas tipologias escolhidas para a análise proposta na já mencionada tese. Nominada *a morte, a violência e o crime*, essa tipologia não é abordada diretamente nesse artigo, dadas as dificuldades de se trabalhar com um material muito amplo em um espaço reduzido. Opta-se por destacar aquilo que parece provocar mais curiosidade, que a maioria dos estudos não ressalta como um elemento-chave para a narrativa *noir*: o hedonismo, amparado pela *femme fatale*, que utiliza a beleza e o sexo como ferramentas de ascensão<sup>4</sup>.

Para demonstrar a análise, com base na tipologia elegida, seleciona-se o filme *Relíquia Macabra* (*The maltese falcon*, 1941), considerado um dos pioneiros do cinema *noir*, o que permite exemplificar como se abordou o hedonismo nos primórdios deste gênero cinematográfico<sup>5</sup>. A análise fílmica funciona como estratégia metodológica, destacando-se a atenção à narrativa e às personagens. Os principais autores utilizados são Jacques Aumont e Michel Marie (2004), e Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994).

## O *noir* clássico e o hedonismo

Surgido na Grécia pós-socrática, o hedonismo teve na figura de Aristipo de Cirene um de seus principais defensores. O termo *hedone* o precede e hoje o hedonismo é comumente associado à busca do prazer. Hume, Bentham e Mill podem ser considerados filósofos fundamentalistas do hedonismo, já outros pensadores contemporâneos tendem rever essa concepção filosófica no sentido utilitarista, explica Rizzuti (2002). Enquanto a concepção moderna das teorias hedonistas volta-se para o pra-

zer do indivíduo, as teorias antigas defendem ou baseiam-se em uma concepção mais ampla de prazer e felicidade. Para Hume, Bentham e Mill, vêm em primeiro o prazer ou o bem-estar da comunidade (Rizzuti, 2002).

Onfray (1999) defende que, livre das tutelas religiosas, espirituais, idealistas e teológicas, o corpo pode se mostrar na plena luz da imanência. Assim, de acordo com o autor, no momento em que a matéria já não é uma ideia, mas sim uma realidade, o materialismo hedonista encontra suas condições de possibilidade. Onfray infere que o equilíbrio se dá através da consciência, que limita a vazão desenfreada desse materialismo. Essa observação permite avaliar uma das causas do desequilíbrio inerente a várias personagens das narrativas *noir*, nas quais a valorização exacerbada do corpo, do materialismo, ganha dimensões acima do desejável para que se conserve o referido equilíbrio.

As *femme fatales* aparecem como personagens determinadas, ambiciosas e cruéis, muitas vezes inteligentes, que utilizam a sedução para persuadir suas vítimas a cederem aos seus desejos. São Heredero e Santamarina que permitem defender essa definição, acrescentando que essas mulheres têm instinto criminoso. Em geral, são elas que ocasionam o insucesso do protagonista ou sua própria destruição, pois ele perde a família, o trabalho, o dinheiro ou aquilo mesmo que defende com mais apreço. Essa é a penalidade por ter se ligado à *femme fatale*.

*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 e Santamarina, 1996, p. 215, tradução minha).

<sup>4</sup> Explica-se que a *femme fatale* é, em geral, apontada como um dos elementos mais importantes da narrativa *noir*, mas a abordagem deste artigo a destaca na medida em que a evidencia como parte essencial de uma das duas categorias mais importantes para avaliar o gênero em questão.

<sup>5</sup> O corpus da tese do autor, que serve de base para este artigo, é formado por quatro filmes centrais (*Relíquia macabra* (*The maltese falcon*, 1941) e *Gilda* (1946), considerados *noir*; e *Chinatown* (1974) e *Estrada perdida* (*Lost Highway*, 1997) verificados como filmes *neonoir*, além de serem estabelecidos cruzamentos com dezenas de outros títulos que se relacionam aos centrais. Para esta comunicação, entretanto, seleciona-se apenas um filme a título de exemplo, permitindo-se compreender sua narrativa a partir de uma descrição e interpretação com base nos elementos centrais da observação proposta. Evidentemente, os resultados do trabalho partem da análise macro, realizada na tese, e não poderiam ser aqui obtidos apenas a partir da observação sucinta de um único filme, o que ocorre devido aos limites impostos pela formatação do artigo, que também limitam o cruzamento de todos os autores utilizados no trabalho primordial.

Os autores destacam que, de um lado, a *femme fatale* tem sexualidade não compatível com o casamento, já que representa perigo para o cônjuge. De outro, porém, também as outras personagens masculinas são potencialmente vitimadas por ela. Na figura da esposa, geralmente arruína o marido, ao passo que pode ainda desventurar seus amantes, como ocorre com Elsa Baniste (Rita Rayworth), em *A dama de Shangai* (*The lady from Shanghai*, 1947). Convivendo com Arthur Bannister (Everett Sloane), que é obsessivamente ligado a ela, planeja matá-lo. Nesse intento, incrimina ainda Michael O'Hara (Orson Welles), que é apaixonado por ela.

Sustenta-se que o *noir* tem relevante papel na valorização da mulher no cinema, já que até então nenhum outro gênero ou movimento a representava com tamanha evidência e importância. 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 irresistível, como que seduzido, com foco nelas.

Apesar disso, grande parte dos teóricos pesquisados apontam outras personagens como protagonistas do filme *noir* que não a *femme fatale*. Entretanto, as personagens femininas em geral conquistam lugares privilegiados no gênero em questão, ainda que os papéis masculinos prevaleçam com maior destaque.

### **Exploração metodológica e características gerais da análise**

Utilizam-se, na pesquisa, estratégias metodológicas da análise fílmica. De acordo com Jacques Aumont e Michel Marie (2004), e Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994), parte-se da ideia de que a análise inicia com a extração de materiais do filme, que devem ser verificados em contexto diverso. Tal princípio é amparado na noção de que, quando considerados em conjunto na obra, trazem um outro sentido contextual que não aquele observável quando tais materiais são analisados isoladamente.

Quanto aos conteúdos selecionados, as opções de apreensão do material são direcionadas a partir dos objetivos de pesquisa e das conveniências da proposta analítica, sustentados na tipologia escolhida: o hedonismo e a figura da *femme fatale*. Os elementos escolhidos são separados para que se possam perceber aspectos que em conjunto não seriam facilmente observáveis. A partir desse primeiro momento, torna-se possível descrevê-los e explicá-los conforme a teorização e metodologia apontadas.

Salienta-se que a interpretação realizada no trabalho se refere a uma ordem mais simbólica, de forma a não limitar a análise aos sentidos mais literais, mostrando elementos que possibilitam situar o que é mostrado ou dito em relação a um outro sentido, de acordo com mecanismo explicitado por Vanoye e Goliot-Lété. Esclarece-se, ainda, que tantas vezes são os próprios filmes *noir* que alimentam tal perspectiva. Em outros momentos, oportunamente, é a análise que vem ao encontro das proposições do trabalho.

O artigo em questão propõe a análise de algumas cenas, planos ou sequências (conjunto de planos que constituem uma unidade narrativa) sem que se façam distinções técnicas dessas referências por não ser isso o que se pretende demonstrar.

No que diz respeito aos instrumentos de análise, cita-se uma das três categorias indicadas e explicadas por Aumont e Marie (2004), destacando-a como a que melhor responde à proposta de trabalho. Trata-se dos instrumentos descritivos, já que se faz necessária a descrição de algumas unidades narrativas. O foco para determinados planos, que unidos por uma unidade narrativa compõem as sequências, em geral se dá pela 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, acompanhado da reprodução do diálogo, acrescentando-se observações de ordem interpretativa e que favoreçam a caracterização do filme *noir* com base no objetivo da pesquisa.

### **Exercício de análise em Relíquia Macabra**

Após os primeiros planos de exteriores que apresentam a cidade, a narrativa se concentra no escritório do detetive Samuel Spade (Humphrey Bogart), de apelido Sam. Ao preparar o cigarro do chefe (o que já nos reporta a uma marca comum nos filmes *noir* – fuma-se

muito), a secretária Effie (Lee Patrick) anuncia uma cliente, afirmando ser um estouro, classificação que metaforicamente já sugere perigo, além do sentido que de imediato se percebe: trata-se de uma mulher muito apreciável do ponto de vista estético. Durante seu anúncio, nota-se a silhueta dessa cliente através das paredes de vidro fosco da sala do detetive, revelando o espectro da *femme fatale* da trama.

O olhar penetrante que a cliente lança ao detetive, ao se apresentar como Srt<sup>a</sup> Wonderly, é um indício do romance que deve se estabelecer entre eles. Ela explica estar em São Francisco na tentativa de encontrar a irmã, que teria fugido com um sujeito chamado Floyd Thursby. Sam e seu companheiro de trabalho, Milles Archer (Jerome Cowan), avaliam a cliente com interesse, principalmente por ser uma mulher atraente. Os dois fumam e demonstram muito interesse no pagamento, assim que ela inicia a procurar o adiantamento para a investigação em sua bolsa. A cena termina logo após entrarem em acordo sobre a busca da irmã, com a câmera se deslocando para o chão da sala, em que 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.

*Relíquia Macabra* é um filme em que predominam as cenas de interiores, o que qualifica o ambiente *noir* no que diz respeito à valorização da perspectiva claustrofóbica. Percebe-se em tantas cenas que a angústia e o sufocamento ganham intensidade em função desses cenários fechados, com pouca luz, que favorecem as sombras, tão comuns na iluminação claro-escuro, outra característica marcante do gênero. Da mesma forma, as personagens se sentem mais enjauladas, já que a maioria delas têm questões a resolver ou segredos que tentam a todo custo manter. É ainda esta característica dos ambientes fechados que confere mais intimidade a algumas personagens e colabora com os intentos de sedução.

Na cena em que o detetive encontra a *femme fatale* em seu quarto, a apresentação da última, em traje pós-banho, reporta à intimidade e a uma requintada sedução. Nesse momento, ela revela seu nome verdadeiro (Brigid O'Shaughnessy), fazendo saber que também mentia sobre o real motivo de o procurar. O detetive, por sua vez, mantém-se altivo, ao responder que acreditaram nos 200 dólares que receberam e não em sua história. Ao reiterar o interesse pelo dinheiro, quando afirma que a

quantia vale mais que a verdade, revela-se seu caráter. A narrativa já nos permite avaliar o detetive e a *femme fatale* como personagens não confiáveis e potencialmente perigosas, principalmente em se tratando da última.

A Srt<sup>a</sup> O'Shaughnessy pede auxílio a Sam para que não tenha que contar nada à polícia, admitindo ainda ter segredos. Também afirma estar sentindo solidão e medo e implora a Sam que a ajude, já que ninguém o fara. O comportamento padrão da *femme fatale* é persuadir simulando a condição romântica de fragilidade e delicadeza. Sentada, o que a distingue por estar em posição inferior, implora generosidade. Intensifica seu apelo, colocando-o no extremo oposto, ao declarar que ele é um detetive corajoso e forte, outorgando-lhe características desejáveis para um profissional e um homem. Coragem e força são elementos que remetem ao sucesso de um detetive, mas a generosidade não necessariamente participa das qualidades desse profissional, aludindo a uma consideração de caráter mais pessoal, o que sugere um provável interesse íntimo da Srt<sup>a</sup> O'Shaughnessy em relação a Sam. Mas ainda que ela implore auxílio, ele se mantém inflexível. Apresenta-se em pé, escorado na lareira em posição relaxada. Então responde com um cínico sorriso que ela não precisa de ajuda, que é boa, remetendo ao sentido de que é uma boa atriz, e dessa forma esclarece que não será persuadido. Defendendo-se, ela afirma que a mentira está no jeito que disse e não naquilo que disse. O detetive acentua que precisa saber a verdade e diz que ela, a *femme fatale*, é perigosa. Nesse ponto, Srt<sup>a</sup> O'Shaughnessy revela que conheceu Thursby no oriente e que ele lhe prometeu auxílio, porém tentou traí-la. Afirma ainda que ele matou Milles Archer, seu parceiro, que já se sabia ter sido assassinado.

Na cena em que o detetive está no apartamento da Srt<sup>a</sup> O'Shaughnessy e lhe revela que esteve com Joel Cairo (Peter Lorre), outra personagem ávida em lucrar com a posse do falcão maltês (a estátua de um pássaro, repleta de joias, e que constitui o objeto que move a cobiça das personagens principais da trama), ela demonstra inquietude e mexe no fogo da lareira para atiçá-lo. Tal metáfora funciona tanto para reportar ao perigo que a personagem de Mr. Cairo oferece quanto para fazer referência à provocação ao detetive, numa tentativa para seduzi-lo. No entanto, ele a controla, tomando-lhe a ferramenta que usa para estimular o fogo. Assume seu papel de homem que deve tomar a iniciativa. Ele é homem, deve tomar

a frente e ainda deixar claro que tem ciência de que ela está jogando e que não poderá manipulá-lo. Insistente, ela acende um cigarro, extravasando a tensão e manifestando nova intensão de seduzi-lo. Rindo, ele continua a desmascarando: “Você é boa, muito boa”.

Ao finalizar a cena, é o detetive quem se aproxima da *femme fatale* e a acusa de querer comprá-lo sempre com dinheiro, pois nunca dissera a verdade. Segurando-lhe o rosto com ambas as mãos, ele a beija quase violentamente. Completo o beijo, ele massageia a face da mulher, ao passo em que ela o encara de cabeça erguida, altiva, transmitindo a impressão de que está contrariada. Entende-se tal performance como uma excelente arma de sedução própria do *noir*: ela o excita, permite a ele agir como que se por iniciativa própria, confortando-o desse modo e não comprometendo sua virilidade.

Evidencia-se, entretanto, que é a *femme fatale* quem domina e triunfa: o detetive desabafa, após o beijo, dizendo que não se importa com os segredos dela, porém que necessita de um pouco de confiança para continuar. Pede ainda que ela o convença de que isso tudo não é somente um jogo para ela. Revelando assim sua fragilidade, com desabafos e súplicas, ele

está entregue como a vítima perfeita. Ao pedir que ela o convença, insinua que deve continuar enganando-o, mas que deve fazê-lo melhor.

O ponto fálico mais alto da narrativa talvez resida na cena em que Sam pede à Srt<sup>a</sup> O’Shaughnessy que lhe fale a respeito do falcão, de forma a fazê-lo entender por que é tão precioso. Nesse ponto, a *femme fatale* se insinua de um modo muito provocante e pergunta a ele se faria algo imprevisível caso ela não lhe conte. Acrescente-se que, pouco antes, ela havia se demonstrado muito entusiasmada pela imprevisibilidade de Sam. A pergunta que agora dirige a ele conota sua excitação e intenções decorrentes, o que explicita para o detetive. Ele é vago, declarando que talvez faça algo imprevisível – o que não seria mais imprevisível – e segue fumando um cigarro (símbolo fálico) que acabara de acender. A Srt<sup>a</sup> O’Shaughnessy está muito inclinada em direção ao detetive. Recompõe-se, então, e descreve o objeto: “É negro, liso e brilhante. Um pássaro, um falcão dessa altura”, mostrando com ambas as mãos a altura do falcão, provavelmente uns 20 cm. A partir de sua pergunta, o comportamento dela é muito sugestivo. Percebem-se propósitos de sedução desde o momento em que lhe dirige a



**Figura 1.** O detetive parece dominar a *femme fatale*, após beijá-la quase violentamente, mas ela é quem vence o jogo, pois ele cedeu a sua sedução (*print screen* da imagem, captado pelo autor do artigo).

**Figure 1.** The detective seems to dominate the *femme fatale*, after kissing her almost violently, but she is the one who wins the game, because he gave in to her seduction (*print screen* of the image, captured by the author of the article).

pergunta ou quando se curva em direção a ele. O detetive está de pé, enquanto a *femme fatale* se encontra sentada, próxima a ele (é utilizado o plano americano de acordo com a figura de Sam – reduzindo um pouco mais o cenário para colocar em destaque as duas personagens), colocando-se em posição favorável ao sexo oral. Tem-se ainda a descrição do falcão, com a demonstração de seu tamanho, o que finaliza com maestria mais essa investida fálica. Inclusive o comportamento da Srt<sup>a</sup> O'Shaugnessy após a descrição veloz do falcão, ao desviar o olhar sem saber para onde dirigi-lo e se mexer desconfortavelmente no divã, indica seu constrangimento, próprio de uma dama da época naquela situação. Há uma ousada tentativa de sedução – que representa um risco para ela – seguida de um fingido pudor, a fim de desempenhar com coerência seu papel.

Ao pretender finalizar a história, a Srt<sup>a</sup> O'Shaugnessy informa que Cairo tentara abandoná-la e também deixar seu parceiro Thursby, levando consigo o falcão, que diz ser de porcelana ou pedra. O detetive a chama de mentirosa, ao que responde: “Eu sou. Sempre fui”. Ele retruca que ela não precisa se gabar. Ambos compõem 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 possivelmente sempre ocorra. Perguntando a ela se há alguma verdade nisso, ouve a resposta: “Alguma”. Fitando-o com um sorriso, ela completa: “Não muita”. Bem humorado e resignado, ele conclui dizendo a ela que têm toda a noite e que vai fazer café. Neste ponto, ela mente estar cansada, deita-se no divã e joga as costas de uma das mãos sobre a testa, dizendo não saber mais o que é verdade ou mentira. Tal postura no divã, ligada a uma pretensa revelação, evoca a influência da psicanálise para o *noir*, constantemente presente nesta narrativa em meio à complexidade das relações estabelecidas entre as personagens. Uma música instrumental ambienta a trama, sugerindo suspense. Sam se reclinou para beijar a Srt<sup>a</sup> O'Shaugnessy, porém, ao se aproximar do rosto da *femme fatale*, percebe pela janela aberta com cortinas transparentes e esvoaçantes um rapaz que os espia do outro lado da rua escura. Essa atmosfera sufocante do *noir* não possibilita o relaxamento e à entrega aos sentimentos de amor.

Já ao final da narrativa, ouve-se o choro da *femme fatale* (a atriz está fora de campo), quando Sam garante que ela pagará pela morte de

Milles, que a Srt<sup>a</sup> O'Shaugnessy já havia assumido ter assassinado. Quando a câmera se move para seguir as personagens, vê-se a mulher jogada sobre o divã, escondendo o rosto, enquanto Sam está sentado em uma poltrona, observando-a. Pensativo, ele afirma que quando matam um sócio, um detetive deve fazer algo. Ele está em primeiro plano e a Srt<sup>a</sup> O'Shaugnessy, atirada sobre o sofá, observando-o ainda perplexa, ao fundo, enquanto ele diz que é mau negócio deixar no caso em questão o assassino escapar, e que isso seria ruim para a categoria dos detetives. Segue, afirmando que se a deixar fugir, ela poderá incriminá-lo no futuro, que é possível ainda que o mate, pois ele sabe o seu segredo. Desolado, conclui que, por outro lado, tudo o que tem é a chance de que eles se amem. Após esta revelação, ela, com esperança, recupera a postura, mantém-se sentada no divã, e destaca que ele sabe se a ama ou não. Ele é um tanto vago, respondendo apenas que talvez e afirmando que terá noites horríveis quando entregá-la, mas que isso passará. Agarra-a pelos braços, levanta-se, obrigando-a a também ficar em pé. Pede-lhe, então, que esqueça tudo se aquilo que diz não significa nada, que vai entregá-la apesar das consequências, pois ela o usou como fez com todos os outros.

O desenvolvimento e o resultado dessas últimas decisões representam a punição da *femme fatale* por ameaçar o patriarcado masculino. Nota-se muito mais do que a falsa moral do detetive que tem a necessidade de honrar o seu parceiro e salvar a classe ou ainda o orgulho pessoal. Representam, ainda mais, a defesa de todos os homens, além da garantia de que seu domínio continue sendo exercido sobre as mulheres. A Srt<sup>a</sup> O'Shaugnessy o acusa implicitamente de interesse prioritário sobre o dinheiro e pergunta a Sam se ele faria isso caso o falcão fosse verdadeiro. Ele se defende, respondendo que não é tão desonesto e que tem boa reputação para os negócios, que cobraria mais por seus serviços e intimidaria seus inimigos. Ainda assim, reconhece que muito mais dinheiro poderia ter pesado na balança. Sabedora do amor do detetive por ela, tenta ainda convencê-lo e diz que se ele a amasse não precisaria de mais nada. Chorando, beija-o. Mas ao ouvir o som da campainha, ela imediatamente se revela fria, encarando-o diretamente nos olhos, como que o interrogando sobre o que vai fazer. Na sequência, ele a entrega, declarando que ela matou Milles. No corredor, o detetive vê a Srt<sup>a</sup> O'Shaugnessy dentro do elevador, com

suas grades de proteção sendo fechadas, numa referência óbvia à prisão que a espera. Ela olha para o vazio, acompanhada por ele, comovido, até que a porta do elevador se feche.

Como comumente acontece nas narrativas *noir*, não ocorre final feliz para nenhuma das personagens, que terminam fragilizadas, de algum modo punidas e mal recompensadas. Os créditos surgem com a mesma imagem do falcão maltês utilizada na abertura do filme. O falcão simboliza todos esses fracassos e sobrevive com sua aura negra cobrindo todas as personagens e determinando seus destinos. A respeito das duas personagens principais, resta a impressão de que a *femme fatale* ainda exercerá uma influência espectral sobre o detetive, inclusive por estar sendo punida.

### Considerações finais

O filme *Relíquia Macabra* é frequentemente defendido como o primeiro filme efetivamente *noir*. Independente de se considerar ou não sua primazia nesta posição, constata-se que é um excelente representante do gênero em seus primórdios. Traz poucas personagens, muitas cenas de interiores, talvez pelos poucos recursos disponíveis ao gênero naquele período, e, principalmente, evoca de forma muito eficaz as principais influências do *noir*: a literatura, já que é um adaptação da obra de Dashiell Hammett (*O falcão maltês - The maltese falcon*, 1930); o expressionismo alemão, na medida em que recupera diversos elementos do cinema expressionista, como a utilização do efeito claro-escuro, das sombras, da tomadas de rua à noite como recurso para intensificar o suspense, dentre outros; e a psicanálise, trabalhando com personagens complexas, que revelam seu caráter aos poucos, surpreendendo o espectador quanto a sua ambiguidade e desequilíbrio psicológico.

Heredero e Santamarina destacam que a complexidade psicológica também insere a subversão no que se refere aos papéis sexuais, que tradicionalmente se davam mais conforme o que a moral defendia. Se compararmos o *noir* às narrativas que mais adiante poderíamos classificar como *neonoir*, é evidente que a abordagem da sexualidade aparece de forma muito mais explícita no segundo caso. Entretanto, pensemos que as limitações nas décadas de 40 e 50 eram de outra ordem, e que, devido a isso, a mulher da forma como era apresentada no *noir* já ousava muito, oferecendo resistência à supremacia masculina.

Humphrey Bogart delineia a personagem do detetive *noir* com tamanha propriedade que, de acordo com Silver e Ursini, Sam passa a funcionar como padrão dos detetives particulares do gênero. A ambiguidade que cerca tal personagem também caracteriza a *femme fatale*, uma mulher muito bonita e sexualmente atraente que porta muitos artifícios capazes de seduzir e ludibriar a seu bel prazer as personagens masculinas que atravessam seu caminho rumo à ascensão social. Tais personagens, quase que inequivocamente, tornam-se suas vítimas e são punidas por cederem aos impulsos do prazer que ambicionam obter de tal mulher.

O hedonismo é o elemento chave dessas relações. O amor, sempre associado à beleza e ao sexo, tem destaque nessas narrativas, que apresentam um homem apaixonado, refém de uma mulher que utiliza sua beleza com forte apelo sexual como arma contra o patriarcado masculino. Essa perspectiva hedonista auxilia a projeção da mulher no mundo do cinema, considerando-se que esta conquista com o *noir* uma posição de destaque que até aquele momento ainda não havia alcançado em outro gênero do cinema.

Ganha destaque no trabalho a defesa da personagem da *femme fatale* como uma mulher que orienta as ações do protagonista. Consta-se que, em geral, as narrativas cinematográficas *noir*, a partir do momento em que surge na tela essa mulher, sofrem mudanças tão significativas a ponto de se notar que a maioria das personagens (principalmente masculinas) são redirecionadas a partir de suas relações com a *femme fatale*. O protagonista, em especial, é geralmente a personagem que tem o destino mais comprometido pelo seu envolvimento com a mulher impiedosa e que abusa de sua generosidade ou fraqueza.

*Relíquia Macabra* oferece um exemplo muito apropriado dessas relações, na medida em que a história apresenta praticamente todas as personagens afetadas pela sua interação com a Srt<sup>a</sup> O'Shaughnessy. O detetive Samuel Spade, protagonista da narrativa, parece titubear em alguns momentos quanto à necessidade de cumprir com seu dever e entregá-la à polícia. Envolveu-se de forma excessivamente emocional durante o exercício de suas atividades para resolver o caso do falcão maltês e, principalmente na última cena, contata-se que permanecerá ainda sobre a influência da *femme fatale*, pois acompanha, comiserado, sua prisão.

Zizek (2009) estabelece uma diferença entre a *femme fatale* do cinema *noir* clássica e a do

*neonoir*. Enquanto a primeira sobrevive como uma presença espectral fugidia, a segunda apresenta agressividade sexual frontal também física, além da verbal. No *noir*, ela é punida de forma explícita, como podemos constatar pelo destino da Srt<sup>a</sup> O'Shaugnessy. Mas Zizek alerta que, ainda que ocorra a destruição ou domesticação da *femme fatale*, conserva-se sua imagem, sobrevivente à destruição física, como elemento que domina a cena. É o que se percebe no desfecho da trama em *Relíquia Macabra*, quando constatamos os destinos de Sam e da mulher por quem se apaixonou.

Reitera-se que a análise do filme enquanto representante do gênero *noir* tem como aspecto principal a avaliação da obra em relação ao referido gênero na perspectiva do hedonismo, o que provoca a reflexão sobre o *noir* de um ponto de vista inovador. Tal entendimento parte da constatação da pesquisa de que o gênero vem sendo prioritariamente avaliado destacando-se o crime e a morte, com conseqüente valorização do suspense e da angústia. Ainda que geralmente se considere a *femme fatale* como elemento também característico desse gênero cinematográfico na maioria das críticas e análises a seu respeito, a perspectiva hedonista, decorrente principalmente desse elemento, em geral não é explorada com destaque.

*Relíquia Macabra*, particularmente, é muito citado como o filme precursor do gênero, evidenciando-se em diversas análises o delineamento da personagem do detetive particular como elemento central e responsável pela afirmação deste tipo para a sequência do gênero. Conforme Friedrich (1988), 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. Tal assertiva coincide com a afirmação de Silver e Ursini, reportada anteriormente, que destaca Sam como o padrão para todos os detetives particulares do gênero.

Entretanto, defende-se que este trabalho, e principalmente a tese que lhe deu origem, valorizam aspectos ainda não suficientes avaliados em trabalhos anteriores, compreendidos no destaque ao hedonismo, o que inova a abordagem sobre este filme, especificamente, e contribui para alargar e intensificar a valorização do hedonismo no cinema *noir*.

O artigo tem caráter mais reflexivo, evocando a relevância da continuidade do deba-

te sobre o *noir*, que envolve diversas relações controversas, principalmente se considerarmos sua permanência (inevitavelmente, de forma diferenciada) através de manifestações também em outros gêneros cinematográficos. É nesse sentido que o trabalho em questão objetiva destacar elementos que favoreceriam novas abordagens de estudos sobre o gênero.

## Referências

- AUGUSTI, A.R. 2013. *Cinema noir: as marcas da morte e do hedonismo na atualização do gênero*. Porto Alegre, RS. Tese de doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 287 p.
- AUMONT, J.; MARIE, M. 2004. *A análise do filme*. 2<sup>a</sup> ed., Lisboa, Texto e Grafia, 216 p.
- BODY HEAT. 1981. Direção: Lawrence Kasdan. Intérpretes: William Hurt; Kathleen Turner; Richard Crenna. EUA, 113 min, color. Versão do título em português: Corpos ardentes.
- BORDE, R.; CHAUMETON, E. 1958. *Panorama del cine negro*. Buenos Aires, Ediciones Losange, 215 p.
- CHINATOWN. 1974. Direção: Roman Polanski. Intérpretes: Jack Nicholson; Faye Dunaway; John Huston. EUA, 130 min, color.
- DIRTY PRETTY THINGS. 2002. Direção: Stephen Frears. Intérpretes: Chiwetel Ejiofor; Audrey Tautou; Sophie Okonedo. Reino Unido, 97 min, color. Versão do título em português: Coisas belas e sujas.
- FRIEDRICH, O. 1988. *Cidade das redes: Hollywood na década de 40*. São Paulo, Companhia das Letras, 477 p.
- GILDA. 1946. Direção: Charles Vidor. Intérpretes: Rita Hayworth; Glenn Ford; George Macready. EUA, 110 min, preto e branco.
- HEREDERO, C.F.; SANTAMARINA, A. 1996. *El cine negro: maduración y crisis de la escritura clásica*. 1<sup>a</sup> ed., Barcelona, Paidós, 298 p.
- LOST HIGHWAY. 1997. Direção: David Lynch. Intérpretes: Bill Pullman; Patricia Arquette; John Roselius. EUA e França, 134 min, color. Versão do título em português: Estrada perdida.
- MATTOS, A.C.G. de. 2001. *O outro lado da noite: filme noir*. Rio de Janeiro, Rocco, 256 p.
- MONA LISA. 1986. Direção: Neil Jordan. Intérpretes: Bod Hoskins; Cathy Tyson; Michael Caine. Reino Unido, 104 min, color.
- ONFRAY, M. 1999. *A arte de ter prazer: por um materialismo hedonista*. 1<sup>a</sup> ed., São Paulo, Martins Fontes, 319 p.
- PULP FICTION. 1994. Direção: Quentin Tarantino. Intérpretes: John Travolta; Uma Thurman; Samuel L. Jackson. EUA, 154 min, color. Versão do título em português: Pulp fiction – Tempo de violência.
- RESERVOIR DOGS. 1992. Direção: Quentin Tarantino. Intérpretes: Harvey Keitel; Tim Roth; Michael Madsen. EUA, 99 min, color. Versão do título em português: Cães de aluguel.

- RIZZUTI, E.V. 2002. Hedonismo como conteúdo filosófico do lazer. *In: Encontro Nacional de Recreação e Lazer*, 14, Santa Cruz do Sul, 2002. *Anais...* Santa Cruz do Sul, ENAREL. Disponível em: [http://www.redcreacion.org/documentos/enarel14/Mt\\_efec06.html](http://www.redcreacion.org/documentos/enarel14/Mt_efec06.html). Acesso em: 12/06/2005.
- SEVEN. 1995. Direção: David Fincher. Intérpretes: Morgan Freeman; Brad Pitt; Kevin Spacey. EUA, 127 min, color. Versão do título em português: Seven – Os sete crimes capitais.
- SILVER, A.; URSINI, J. 2004. *Film noir*. Lisboa, Taschen, 191p.
- TAXI DRIVER. 1976. Direção: Martin Scorsese. Intérpretes: Robert De Niro; Jodie Foster; Cybill Shepherd. EUA, 113 min, color.
- THE CONVERSATION. 1974. Direção: Francis Ford Coppola. Intérpretes: Gene Hackman; John Cazale; Allen Garfield. EUA, 113 min, color. Versão do título em português: A conversação.
- THE GRIFTERS. 1990. Direção: Stephen Frears. Intérpretes: Anjelica Huston; John Cusack; Annette Benning. EUA, 110 min, color. Versão em português: Os imorais.
- THE LADY FROM SHANGHAI. 1947. Direção: Orson Welles. Intérpretes: Rita Hayworth; Orson Welles; Everett Sloane. EUA, 87 min, preto e branco. Versão do título em português: A dama de Shanghai.
- THE MALTESE FALCON. 1941. Direção: John Huston. Intérpretes: Humphrey Bogart; Mary Astor; Gladys George. EUA, 100 min, preto e branco. Versão do título em português: Relíquia macabra.
- THE USUAL SUSPECTS. 1995. Direção: Bryan Singer. Intérpretes: Kevin Spacey; Gabriel Byrne; Chazz Palminteri. EUA, 106 min, color. Versão do título em português: Os suspeitos.
- VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. 1994. *Ensaio sobre a análise filmica*. 6ª ed., Campinas, Papyrus, 152 p.
- ZIZEK, S. 2009. *Lacrimae rerum: ensaios sobre cinema moderno*. São Paulo, Boitempo editorial, 214 p.

Submetido: 27/08/2017

Aceito: 30/12/2017