

Comunicação e Jornalismo: Conceitos e Tendências 2

Thaís Helena Ferreira Neto
(Organizadora)

 **Atena**
Editora

Ano 2018

Thaís Helena Ferreira Neto
(Organizadora)

Comunicação e Jornalismo:
Conceitos e Tendências 2

Atena Editora
2018

2018 by Atena Editora

Copyright © da Atena Editora

Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Diagramação e Edição de Arte: Geraldo Alves e Lorena Prestes

Revisão: Os autores

Conselho Editorial

- Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista
Profª Drª Deusilene Souza Vieira Dall’Acqua – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Profª Drª Juliane Sant’Ana Bento – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

C741 Comunicação e jornalismo: conceitos e tendências 2 [recurso eletrônico] / Organizadora Thaís Helena Ferreira Neto. – Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2018. – (Comunicação e Jornalismo: Conceitos e Tendências; v. 2)

Formato: PDF
Requisitos de sistemas: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-85-7247-027-8
DOI 10.22533/at.ed.278190901

1. Comunicação social. 2. Democratização da mídia.
3. Jornalismo. I. Ferreira Neto, Thaís Helena. II. Série.

CDD 303.4833

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

DOI O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores.

2018

Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

www.atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

A obra “Comunicação e Jornalismo: Conceitos e Tendências” volume 2 é composta por 24 artigos que abordam temas das mais diferentes nuances da Comunicação.

Os autores dos artigos tematizam conceitos e perspectivas do jornalismo, dando enfoque às discussões pertinentes e sempre presentes, envolvendo gênero, *agenda-setting*, comunicação governamental, ambiental, assessoria de imprensa, cinema, política, democratização da mídia e construção midiática.

Alguns artigos tratam o gênero como categoria de análise, tematizando a mulher dentro do jornalismo. Estudos de gênero que abordam a questão no âmbito da causa e da estrutura.

Em sua história, a mulher busca posições e visibilidade nas diferentes escalas da sociedade, provando através de suas ações e conquistas que merece um lugar nos diferentes cenários, sejam econômicos, políticos ou sociais. A relação da mulher com o espaço público e privado define a posição ocupada por ela na sociedade e marca sua identidade de gênero ao longo do tempo.

Thaís Helena Ferreira Neto

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	8
A MULHER NO JORNALISMO DO INTERIOR: RIBEIRÃO PRETO E SÃO JOSÉ DO RIO PRETO (1950-1960)	
Nayara Kobori Aline Ferreira Pádua	
DOI 10.22533/at.ed.2781909011	
CAPÍTULO 2	20
A CONSTRUÇÃO MUDIÁTICA DAS VÍTIMAS DE FEMINICÍDIO NO BRASIL: ASSASSINATOS DE MULHERES COMETIDOS POR SEUS PARCEIROS E EX-PARCEIROS	
Cláudia Regina Lemes Paulo Roxo Barja	
DOI 10.22533/at.ed.2781909012	
CAPÍTULO 3	31
A REPRESENTAÇÃO DO GÊNERO FEMININO NAS PROPAGANDAS DA CERVEJA ANTARCTICA: BAR DA BOA	
Wender Rodrigues de Siqueira Munique Cristina Modesto Carla Mendonça de Souza	
DOI 10.22533/at.ed.2781909013	
CAPÍTULO 4	42
EMPODERAMENTO FEMININO NO RAP : DUAS LETRAS	
Cláudia Regina Lemes Paulo Roxo Barja	
DOI 10.22533/at.ed.2781909014	
CAPÍTULO 5	55
OS SENTIDOS CONSTRUÍDOS SOBRE O USO DO CORPO NU FEMININO EM PERFORMANCES ATIVISTAS	
Márcia Bernardes	
DOI 10.22533/at.ed.2781909015	
CAPÍTULO 6	66
AS RELAÇÕES PÚBLICAS COMUNITÁRIAS NO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA CIDADANIA – A ONG UNA.C E AS DEMANDAS DA SAÚDE	
Éllida Neiva Guedes Marcelo Pereira da Silva Protásio César dos Santos	
DOI 10.22533/at.ed.2781909016	
CAPÍTULO 7	81
TRAGÉDIA EM MARIANA-MG EM VEJA E CARTACAPITAL: UM CONTRATO DE COMUNICAÇÃO	
Vinicius Suzigan Ferraz	
DOI 10.22533/at.ed.2781909017	

CAPÍTULO 8	94
ASSESSORIA DE IMPRENSA E REPORTAGEM DE TV, TUDO A VER? BREVES REFLEXÕES SOBRE PODER SIMBÓLICO, CAMPO JORNALÍSTICO, IDENTIDADES E AGENDAMENTO	
Boanerges Balbino Lopes Filho Iara Marques do Nascimento Raphael Silva Souza Oliveira Carvalho Cássia Vale Lara	
DOI 10.22533/at.ed.2781909018	
CAPÍTULO 9	106
CARACTERIZAÇÃO E REPRESENTAÇÃO SOCIAL DA POPULAÇÃO IDOSA ACERCA DAS CONDIÇÕES DE HABITABILIDADE EM ILPIS DA CIDADE E REGIÃO METROPOLITANA DO RECIFE –PE	
Tamires Carolina Marques Fabrício Joseana Maria Saraiva	
DOI 10.22533/at.ed.2781909019	
CAPÍTULO 10	120
COMUNICAÇÃO EM AMBIENTES GOVERNAMENTAIS: TERMINOLOGIAS, FERRAMENTAS E AÇÕES	
Pedro Augusto Farnese de Lima Ademir Antônio Veroneze Júnior Boanerges Balbino Lopes Filho	
DOI 10.22533/at.ed.27819090110	
CAPÍTULO 11	132
CONCEITO DE NOTÍCIA NA ERA DO JORNALISMO COLABORATIVO E COAUTORIA	
Adriele Cristina Rodrigues Lucia Helena Vendrusculo Possari	
DOI 10.22533/at.ed.27819090111	
CAPÍTULO 12	141
DO ACONTECIMENTO PÚBLICO AO ESPETÁCULO POLÍTICO-MIDIÁTICO: O IMPEACHMENT DE DILMA ROUSSEFF	
Andressa Costa Prates Rejane de Oliveira Pozobon	
DOI 10.22533/at.ed.27819090112	
CAPÍTULO 13	152
O POLITICAMENTE (IN)CORRETO NO DISCURSO JORNALÍSTICO: IMAGINÁRIO, SUBJETIVIDADE E CONSUMO	
Nara Lya Cabral Scabin	
DOI 10.22533/at.ed.27819090113	
CAPÍTULO 14	164
O ÁLBUM DE FAMÍLIA E A IMAGEM SOCIAL	
Aline Silva Okumura	
DOI 10.22533/at.ed.27819090114	

CAPÍTULO 15	173
O DESIGNO DO PODER: UM ESTUDO DE CASO DA RÁDIO INTERNACIONAL VOZ DA AMÉRICA	
Patrícia Weber	
DOI 10.22533/at.ed.27819090115	
CAPÍTULO 16	186
O JORNALISMO INVESTIGATIVO E ÀS MUTAÇÕES CONTEMPORÂNEAS	
Leoní Serpa	
DOI 10.22533/at.ed.27819090116	
CAPÍTULO 17	207
O MERCADO DOS BENS SIMBÓLICOS NO SANTUÁRIO DE SANTA PAULINA	
Maria Neusa dos Santos	
DOI 10.22533/at.ed.27819090117	
CAPÍTULO 18	219
A SEGUNDA TELA NO BRASIL: USOS E POSSIBILIDADES	
Gleice Bernardini	
Maria Cristina Gobbi	
DOI 10.22533/at.ed.27819090118	
CAPÍTULO 19	231
TELEVISÃO ABERTA, POLÍTICAS E DEMOCRATIZAÇÃO DA MÍDIA NO BRASIL	
Carlos Henrique Demarchi	
DOI 10.22533/at.ed.27819090119	
CAPÍTULO 20	242
CINEMA <i>NOIR</i> ITALIANO: O HEDONISMO E A <i>FEMME FATALE</i> EM <i>OSSESSIONE</i>	
Alexandre Rossato Augusti	
DOI 10.22533/at.ed.27819090120	
CAPÍTULO 21	258
O IMAGINÁRIO SOCIAL SOBRE A TEMÁTICA DO CRIME NO CINEMA <i>NOIR</i> E <i>NEONAIR</i>	
Nathalia Lopes da Silva	
Alexandre Rossato Augusti	
DOI 10.22533/at.ed.27819090121	
CAPÍTULO 22	273
PESQUISA EM FICÇÃO SERIADA: UMA PROPOSTA DE REVISÃO EPISTEMOLÓGICA BASEADA NAS PUBLICAÇÕES DA INTERCOM	
Raquel Lobão Evangelista	
DOI 10.22533/at.ed.27819090122	
CAPÍTULO 23	286
QUESTÕES DE AUTORIA, SUBALTERNIDADE E OUTRAMENTO NA MÚSICA BEIJINHO NO OMBRO	
Juliana Figueiró Ramiro	
Renata Santos de Morales	
DOI 10.22533/at.ed.27819090123	

CAPÍTULO 24	300
THE LAST REMAINING LIGHT: O SUICÍDIO DE CHRIS CORNELL ATRAVÉS DA ÓTICA DO FAIT DIVERS	
Arthur Freire Simões Pires	
Fábio Cruz	
DOI 10.22533/at.ed.27819090124	
SOBRE A ORGANIZADORA	314

CINEMA *NOIR* ITALIANO: O HEDONISMO E A *FEMME FATALE* EM *OSSESSIONE*

Alexandre Rossato Augusti

Universidade Federal do Pampa
(UNIPAMPA)

Curso de Jornalismo
São Borja - RS

RESUMO: É a partir da contextualização do cinema *noir* clássico e do que se convencionou chamar de cinema *neonoir*, que se pretende reflexionar como pode ser caracterizado o cinema *noir* italiano, compreendido a partir de suas especificidades. A perspectiva de análise tem por base o hedonismo, amparado pela figura da *femme fatale*. Objetiva-se, neste artigo, enfatizar os elementos que reportam a tal escolha para problematizar o gênero cinematográfico no contexto italiano, com ênfase em uma obra primordial. Para operacionalizar a investigação, propõe-se um olhar sobre o filme *Obsessão (Osessione)*, de Luchino Visconti, utilizando-se enquanto referências principais para orientar o método analítico os autores Jacques Aumont e Michel Marie (*A análise do filme* – 2004), e Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (*Ensaio sobre a análise fílmica* – 1994). Defende-se que o hedonismo,

amparado na figura da *femme fatale*, oferece uma leitura da obra citada que a sustenta enquanto filme representativo do gênero *noir*.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema *noir* italiano. Hedonismo. *Femme fatale*.

ABSTRACT: It is from the contextualisation of the classic film noir and what is conventionally called film *neonoir*, that is intended to reflect how the Italian film noir is characterized, comprehended through its specificities. The analysis perspective is based on hedonism, supported by the figure of the *femme fatale*. This article aims to emphasize the elements that refer to such choice to problematize the cinematographic genre in the Italian context, with emphasis on a primordial work. To operationalize the research, it is proposed to look at Luchino Visconti's film *Obsession (Osessione)*, using as main references to guide the analytical method the authors Jacques Aumont and Michel Marie (*L'Analyse des film* - 2004), and Francis Vanoye and Anne Goliot-Lété (*Précis d'analyse filmique* - 1994). It is argued that hedonism, supported by

the figure of the femme fatale, offers a reading of the cited work that supports it as a representative film of the genre noir.

KEYWORDS: Italian film noir. Hedonism. Femme fatale.

1 | INTRODUÇÃO

A proposta desta comunicação é apresentar algumas das investigações realizadas durante o pós-doutorado do autor, realizado no PPGCOM da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, de novembro de 2015 a outubro de 2016, sob a supervisão da Profa Dra Nísia Martins do Rosário, e com bolsa Capes PNPd. A partir dos resultados de sua tese, que traz pesquisas sobre o cinema noir e neonoir em seu contexto mais amplo, caracterizado sobretudo pelos filmes estadunidenses pertencentes ao gênero, e de sua experiência no doutorado sanduíche realizado na Itália, em 2012, o autor orienta-se agora para o estudo específico sobre o cinema noir italiano. O estágio sanduíche de doutorado foi realizado na Università degli Studi di Salerno, com bolsa Capes, sob orientação do Prof. Luigi Frezza, e contribui para a elaboração da tese de doutorado, intitulada Cinema noir: as marcas da morte e do hedonismo na atualização do gênero (Augusti, 2013). O presente artigo tem base no trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual (2016) e que foi publicado nos anais do mesmo. Entretanto, é agora reestruturado com ampliação dos referenciais teórico e metodológico e com uma análise completa do filme escolhido para ilustrar a comunicação, de acordo com as investigações conduzidas no processo de pós-doutorado do autor.

Propondo-se a análise de filmes representativos do cinema noir e neonoir italianos, avalia-se a presença do hedonismo nesse gênero primordial e em sua sequência. Identifica-se o elemento femme fatale como o principal ponto de apoio para a análise de tais obras. Estabelecido esse recorte, busca-se especificamente: analisar como as abordagens concernentes ao hedonismo e à femme fatale se apresentam em cada época, no contexto de realização italiano; e verificar como se caracteriza o cinema italiano noir e neonoir em suas principais particularidades.

Para melhor sistematização do processo e dos resultados da pesquisa, apresenta-se na análise desta comunicação apenas um dos filmes considerados para o corpus central da pesquisa, e que diz respeito ao período do noir clássico italiano, conduzindo à reflexão parcial sobre os objetivos da pesquisa macro, e que são desenvolvidos na íntegra quando somados aos demais trabalhos, já que apenas um artigo não é suficiente para dar conta satisfatoriamente da pesquisa realizada.

Entretanto, avalia-se necessário tal recorte, com observação mais atenta a uma das etapas da pesquisa, a fim de que se privilegie o olhar sobre a obra escolhida para complexificá-la de acordo com a proposta de pesquisa, provocando observações mais pontuais e que, de outro modo, não renderiam tanto.

2 | ESPECIFICAÇÕES SOBRE A PESQUISA E ORIENTAÇÃO METODOLÓGICA

Apesar da necessidade de alguns títulos emblemáticos para o gênero nortearem a análise, exemplificando-se como filmes importantes para o gênero clássico e sua atualização (Frezza, 2012): *Processo alla città* (Luigi Zampa, 1952), *Aquele caso maldito* (*Un maledetto imbroglio* – Pietro Germi, 1959), *Milano calibro 9* (Fernando Di Leo, 1972), *Ligações Perigosas* (*Romanzo criminale* – Michele Placido, 2005) e *Vallanzasca: gli angeli del male* (Michele Placido, 2010), consideram-se ainda outros filmes importantes para a sistematização do *noir* e *neonoir* italianos, mesmo que não façam parte do corpus central da análise, a fim de ampararem os principais a partir das relações de certos aspectos, estruturas, temas e detalhes pertinentes, para que se ofereça um campo de comparação mais amplo. Essa orientação é considerada na pesquisa macro e é mais bem compreendida quando a este trabalho são somados os posteriores.

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. Considerando-se, evidentemente, algumas especificidades do cinema *noir* italiano e sua sequência como *neonoir* também em relação aos períodos que os destacam, é a figura da *femme fatale* que sustenta prioritariamente as alusões à beleza e ao sexo, como elementos que reportam ao hedonismo, tão característico desse cinema. Sobre tais períodos, defende-se que o cinema *neonoir* italiano surge a partir dos anos 90 [conforme asseguram Frezza (2012), e Caprara e Cozzolino (2016)], enquanto geralmente já se pensam os filmes *neonoir* estadunidenses a partir de 1958, considerando-se o período clássico do *noir*, sobretudo estadunidense, limitado entre 1941 e 1958, conforme Heredero e Santamarina (1996), e Silver e Ursini (2004).

Há sete elementos necessários para compor um filme *noir*, de acordo com Borde e Chaumeton (1958), sendo um deles aquele que nos interessa prioritariamente: um crime; a perspectiva dos criminosos, às vezes superando a da polícia; uma visão invertida das tradicionais fontes de autoridade, acentuando a abordagem da corrupção policial; alianças e lealdades instáveis; **a *femme fatale***; violência bruta; motivação e mudanças em complôs bizarros.

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.

A avaliação do cinema *noir* pela perspectiva do hedonismo provoca a reflexão sobre o *noir* de um ponto de vista inovador. Tal entendimento parte da constatação 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, normalmente não é explorada com destaque.

Sobre as opções pelo hedonismo sustentado pela figura da *femme fatale*, defende-se que o cinema *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.

Para o presente trabalho, opta-se por apresentar parte da teoria e análise aplicadas na pesquisa de pós-doutorado de uma forma mais fluida, sistematizadas a partir da descrição e interpretação, concomitantemente, da obra *Obsessão* (*Ossessione* – Luchino Visconti, 1943), pertencente ao período do *noir* clássico italiano. São selecionadas algumas cenas, seqüências ou planos do filme que privilegiam os elementos a serem observados, e que também reportam a características basilares do gênero *noir*, a fim de que se perceba e justifique tal obra como pertencente ao gênero clássico. A análise tem maior foco na narrativa e nas personagens, não se propondo demasiadamente técnica.

O filme escolhido é emblemático para o gênero, pensando a produção italiana. É baseado na obra literária *The Postman Always Rings Twice* (1934), de James M. Cain. Houve duas versões cinematográficas americanas: *The postman Always rings twice* (*O destino bate à porta* – Tay Garnett, 1946) e *The postman Always rings twice* (*O destino bate à sua porta* – Bob Rafelson, 1981), que ganharam também contornos específicos, sendo a última condicionada ainda a um outro período, o que lhe confere também uma leitura particular em relação as influências do gênero *noir* clássico.

Para facilitar a compreensão, apresenta-se o seguinte quadro, que resume as etapas de análise:

Etapas da análise:		
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		
Atenção aos elementos:		
Dimensão visual	Dimensão sonora	
Imagens	Diálogos / Falas	Música
		Ruídos

Quadro – Etapas da análise e principais elementos norteadores do método analítico

Os objetivos do trabalho são investigados através da orientação metodológica da análise fílmica. Para amparar essa metodologia, 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. Salienta-se que esses conteúdos são escolhidos de acordo com a conveniência da análise, sustentada na tipologia apontada (o hedonismo, amparado pela figura da *femme fatale*), 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.

3 / OSSESSIONE: A FEMME FATALE INSTITUI UMA NOVA PERSPECTIVA HEDONISTA PARA O CINEMA ITALIANO.

Conforme Cozzolino (Caprara; Cozzolino, 2016), a figura feminina também em filmes italianos, como *Obsessão*, é seguramente posta ao centro. Destaca que, além de uma figura forte de *femme fatale*, o filme foi filmado durante a guerra e, portanto, respirava-se nesse filme a atmosfera da guerra.

A exemplo de muitos filmes *noir*, em especial os italianos, observados durante esta pesquisa, a abertura se dá com a tomada de uma estrada, evidenciada pela câmera posicionada dentro de um veículo em movimento. Enquanto aparecem os créditos e se visualiza o panorama, uma música de suspense anuncia a narrativa que está iniciando. Antecipa-se já a ideia de que alguém estaria chegando a algum lugar.

A narrativa conta a história de Gino Costa (personagem interpretada por Massimo Girotti), que chega como vagabundo, na boleia de um caminhão, até a trattoria (espécie de restaurante, em geral indicado como bar, na narrativa) do senhor Giuseppe Bragana (Juan de Landa). Ao chegar ao balcão, ele ouve o canto de Giovanna Bragana (Clara Calamai), sendo atraído para a cozinha do local, onde ela se encontra. Parcialmente coberta pelo corpo do recém-chegado, veem-se somente as pernas da mulher balançando, pois está sentada sobre uma mesa, com vestido acima dos joelhos, o que sugere sedução, dada a compreensão no período do que seria permitido para uma mulher fazer ver de seu corpo. O destaque para suas pernas, vistas em primeiro, é um recurso utilizado não somente para chamar a atenção para elas, como também para intensificar a expectativa do público, que já se reporta ao elemento sexual que entrou em cena. Ela está pintando as unhas, sinal de zelo e que também reforça o potencial de atração de uma mulher. Gino pergunta se se come ali, ao que ela levanta o olhar, tornando-o naturalmente para as unhas, mas imediatamente encara novamente o recém-chegado, impressionada com sua beleza, evidenciada por um close, que a realça para o espectador. Ela é uma bela mulher, com atributos que lhe servem ao papel que supostamente desenvolverá na trama, mas também se percebe sua atração por esse tipo masculino, que, com traços marcantes e bem feitos, além de expressivos olhos claros, desenvolve uma espécie de encantamento para a ela.

Ele é grosseiro e reitera o pedido de comida. Logo vai experimentando o que encontra, enquanto ela a princípio tenta afastá-lo ao menos do ambiente, para que volte para onde estão os demais clientes. Sabendo que ela é casada com o senhor Bragana, Gino diz que o homem tem sorte em ter uma mulher como ela e que cozinha assim tão bem. Ela tenta reafirmar sua posição, dizendo não ser uma cozinheira, o que já infere sua ambição social. Ele tira o casaco, mostrando-se apenas com uma regata e dizendo que faz calor ali perto do fogão, ao que ela se impressiona e responde que ele tem a compleição de um cavalo. Há um evidente elogio a sua virilidade. O calor normalmente remete ao ambiente claustrofóbico, próprio das narrativas *noir*, servindo também como metáfora que sugere excitação ou aproximação de corpos, como aqui

ocorre. As personagens manifestam no filme frequentemente sensações de calor incômodo e perturbador, favorecendo ainda a primeira sugestão.

Enquanto Gino come no restaurante, o marido de Giovanna adentra a cozinha e o expulsa, desconfiado de que ele pode roubá-lo. A mulher, entretanto, esconde o dinheiro que o visitante depositara sobre a mesa e diz para o marido que ele o deixou sair sem pagar. Assim, o primeiro o persegue, garantindo sua presença no local, conforme deseja Giovanna. Ao dizer para o forasteiro que ele não pagou e que sua mulher afirmou isso, o sr. Bragana lhe permite perceber as intenções dela. Assim, Gino sugere consertar seu caminhão, dizendo-se mecânico, para permanecer no local. Ao vê-lo tornando, a *femme fatale* lhe lança um olhar de sedução e fecha a janela em que se encontra, tendo já alcançado seu intento. As grades da janela reportam às situações que Aumont e outros (1995, p. 117) descrevem, quando se encontram na narrativa elementos “(...) que tendem a evocar por antecipação um acontecimento futuro da diegese” . Explicam que esse é o caso do chamado *flashforward* e “(...) também de qualquer tipo de anúncio ou indício que permita que o espectador se adiante ao desenvolvimento da narrativa para imaginar um desenvolvimento diegético futuro.” (Aumont e outros, 1995, p. 117). No caso do *flashforward*, completam que 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, nesta análise, faz-se remissão frequente a ela através da indicação desses elementos e do anúncio aos quais se referem, como se exemplifica com a utilização das grades, que apontam para o perigo que envolve as personagens de Gino e Giovanna, já que se percebe desejarem um encontro, que representaria o adultério da mulher com suas possíveis consequências. Gino sabotagem o caminhão de Bragana e, assim, ele é obrigado a buscar uma peça e deixar sozinhos Giovanna e Gino, que se insinuam um ao outro ainda com o marido presente, além de um padre (Don Remigio, personagem interpretada por Michele Riccardini), que também estava no estabelecimento, o que evoca a questão do adultério de forma mais acentuada.

Tão logo se vê sozinha no estabelecimento, Giovanna recomeça a cantar, o que provoca a entrada de Gino, que estava fora realizando um concerto na bomba d'água. Aproximando-se da porta da Trattoria, o homem está acompanhado de sua sombra, outra marca *noir*, herança do cinema expressionista e que, conforme Nazário (1983), representa a metáfora do inconsciente, do lado obscuro da mente, daquilo que é reprimido. O autor defende que ela é característica daquelas personagens exiladas pela lei, pela natureza e pelo Bem; daquelas vivem na clandestinidade. Temos aqui tanto a sombra como indicador do futuro negro que cerca as personagens, como a evidência do ambiente externo, iluminado pela luz solar, em contraposição ao ambiente escuro em que Gino está prestes a entrar.



Figura 1 – Gino, acompanhado de sua sombra perturbadora, procura por Giovanna

Fonte: fotograma do filme

Quando se encontra sozinho, Gino adentra ao restaurante e, ao fechar a porta, interrompe-se a cantoria de Giovanna, que dá lugar a uma trilha de suspense. Gino dirige-se à cozinha, onde aparece a *femme fatale*, que se apoia à mesa, provocando-o. O corte no plano, neste exato momento, e as performances sugestivas, deixam claro que o casal fará sexo.



Figura 2 – Giovanna se posiciona de forma a sugerir que está à mercê de Gino

Fonte: fotograma do filme

A cena seguinte em que o casal aparece também aponta para a certeza do ato, já que ele está se penteando, tendo à disposição uma bacia com água e um espelho, que

reflete a imagem da mulher, na cama. A duplicidade sugerida pelo espelho remete às muitas facetas assumidas pela *femme fatale*. Nazário (1983) também cita o espelho como característico do cinema expressionista, que influenciou fortemente o *noir*. “[...] 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). Percebe-se, com esse artifício, de forma mais consistente na narrativa a simulação da *femme fatale* para alcançar seus intentos.

Giovanna logo expressa em sua face o desequilíbrio que em geral afeta essas personagens, ao perguntar a Gino se ele não a deixará mais, nem mesmo para voltar para a estrada, conforme a narrativa adiante demonstra que ele muito deseja. Seger (2006), ao demonstrar a importância de se construírem personagens complexas, defende que considerar que as personagens tenham algumas tendências psicológicas auxilia nisso, bem como lhes acrescenta mais dramaticidade. Tal argumento vem ao encontro da ambiguidade característica do *noir*, como é bem expressado neste fotograma.



Fonte: fotograma do filme

Figura 3 – A *femme fatale* traz no olhar as marcas de sua loucura

A complexidade das personagens também sugere que elas trazem marcas de seu passado, configurando para o *noir* um de seus principais elementos: o peso do passado. Conforme Silver e Ursini (2004), é possível identificar alguns temas recorrentes nas produções *noir*: o crime perfeito; o pesadelo fatalista; o peso do passado; o amor em fuga; a violência masculina; as mulheres; o detetive particular; e a perversidade e a corrupção. Sobre o peso do passado, os autores defendem que é comum as personagens protagonistas dos filmes *noir* serem obstinadas pelo passado,

sendo que, após tal confronto, dificilmente ocorrem saídas inocentes. A personagem Giovanna, ao ser questionada por Gino sobre estar com um homem mais velho, sugere-lhe que se prostituía e percebeu no marido uma possibilidade melhor, mas que hoje constata ser ainda pior que sua situação anterior. Entretanto, tem horror à instabilidade para seu sustento.

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 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. Giovanna tem seu passado penoso, somado a uma vida atual também penosa e distante do que desejava. Percebe em Gino uma oportunidade de sucesso.

Ela tenta provocar piedade em Gino, ao lhe dizer que ele não pode imaginar o que é para uma mulher viver com um homem velho, dizendo que tem vontade de gritar cada vez que ele a toca com suas mãos. Convidada a fugir com ele, ela diz que não o fará, que o faria ao menos se tivesse um lugar onde se estabelecer. Acrescenta que suportará ainda, e cria expectativa ao dizer “Até quando....”, sem completar a frase. Aproxima-se, então, do espelho, onde aparece refletida sua imagem, encara-se e parece ter uma ideia perigosa, o que a trilha de suspense agora sugere, acompanhada por seu olhar louco e suas mãos que tocam o próprio rosto e pescoço nervosamente. Pergunta a Gino se ele vai amá-la para sempre, ao que ele responde “Sim, Giovanna. Acredito que sim.”. Concordando ainda que a ama o suficiente para não desejar nada a mais, ele a instiga a dizer que deverá ocorrer algo em favor deles. A próxima cena mostra seu marido pedalando sua bicicleta em uma estrada e confere as expectativas de que ela planeja algo contra ele.



Figura 4 – A duplicidade e loucura de Giovanna são evidenciadas nesta cena com sua imagem refletida no espelho

Fonte: fotograma do filme

Gino pede para ficar por alguns dias na casa e o sr. Bragana lhe permite, em troca de possíveis trabalhos que possa realizar.

Adiante, verifica-se outro tema recorrente para o *noir*, o amor em fuga, também citado por Silver e Ursini para se referir aos casais em fuga, geralmente dispostos a grandes façanhas em prol do sucesso do romance, golpe, etc. No que se refere ao amor em fuga, em geral o homem luta pela mulher enquanto ela (*femme fatale*) luta por obter algo mais através do homem. Gino e Giovanna estão na estrada, a pé e com bagagem, quando ela desiste, não acreditando que o futuro incerto de ambos será melhor que a relativa estabilidade que tem agora. Ele vai, enciumado, pois não aceita tornar com ela e ter que conviver também com seu marido. Ela, entretanto, volta para casa sem que o marido perceba que o havia abandonado.

No trem em que se encontra Gino, um artista chamado Spagnolo (por ter trabalhado muito tempo na Espanha; personagem interpretada por Elio Marcuzzo), estranhamente se oferece para pagar o bilhete de Gino, que seria expulso do trem por não ter dinheiro. Percebendo que Gino não tem destino certo, convida-o para permanecer com ele, trabalhando também juntos. Chegando a uma cidade, hospedam-se num quarto muito provisório, mal iluminado bem ao estilo *chiaroscuro* (claro-escuro) do *noir*. Lá, é evocada a presença de Giovanna, quando Gino desabafa dizendo ao amigo que não poderá ser feliz sem ela. Entende-se aqui que a sedução da *femme fatale* teve sucesso, pois a vítima a retém insistentemente no pensamento, sentindo-se aprisionada.

Gino e Spagnolo começam a trabalhar nas ruas para ganhar dinheiro, até que o senhor Bragana e a esposa, em passeio a esta cidade, chamada Ancona, encontram Gino. Os cuidados que Spagnolo tem para com Gino, querendo-o sempre por perto,

além de sua visível desconfiança quando Gino diz que vai cumprimentar um amigo, revelam uma possível preocupação de que ele esteja envolvido com uma mulher. Como ocorre com tantos filmes *noir*, muitos italianos, há também personagens homossexuais na narrativa, que se revelam mais ou menos de acordo com o que é permitido no período. Aqui, percebe-se apenas a sugestão dessa possibilidade.

Adiante, Gino se declara para Giovanna e insiste que ela deve ir embora com ele, mas estando decidida a voltar para o estabelecimento do marido com o último, ele diz que também irá. Dirigem-se todos ao carro, com Bragana muito bêbado e, puxando Gino para um espaço mais escondido, Giovanna o beija. Após esse contato intenso, em seus olhares se percebe que tramaram algo e ela lhe diz “Imediatamente, entende? Imediatamente.”, levando o espectador a crer que ele deve matar o sr. Bragana, o que realmente ocorre. O olhar para a câmera da *femme fatale* é frio e controlador, enquanto Gino, que também fita a câmera, parece enfeitiçado e assustado. Aumont e Marie (2004) defendem que o “olhar para a câmera” pode ser encontrado em duas situações diegéticas opostas: o encontro amoroso e o encontro com a morte, tendo-se aqui a provável junção de ambos.



Figura 5 – O beijo que sela a cumplicidade do casal de amantes

Fonte: fotograma do filme



Figura 6 – O sugestivo olhar para a câmera, que traz apreensão e desconforto

Fonte: fotograma do filme

No retorno para casa, numa noite muito escura, mal iluminada pelos faróis do carro, Gino toma o volante e a cena seguinte, que mostra a polícia, vários expectadores e o carro capotado com o corpo morto do Sr. Bragana, sugere que Gino o matou antes, já que a *femme fatale* está ilesa, tendo provavelmente saído antes do carro capotar. Gino tem a princípio um braço ferido, mas adiante a narrativa mostra que é uma simulação, tendo provavelmente também ele descido antes de precipitar o veículo.

Após serem liberados da delegacia, Giovanna e Gino voltam para o bar (o estabelecimento do Sr. Bragana). Enquanto ele quer ir embora com ela, para evitar a “presença” do sr. Bragana, ela se revela fria, sem arrependimentos e decidida a permanecer e reabrir o bar. Gino é contrariado e começa a beber porque se entedia com o bar, sendo acostumado ao movimento da estrada. Enquanto ela tem medo da insegurança, Gino pensa em vender tudo e partir para qualquer outro lugar. Giovanna tenta ganhar tempo e ele sempre cede.

Spagnolo aparece no bar, durante uma festa, e Gino fica efusivo, porém diz que teve que se estabelecer, enquanto o primeiro afirmou que pretendia que Gino fosse embora para outro lugar com ele, mas que agora mudou. Gino irritado, diz que não gosta mais de viajar, talvez tentando afirmar mais isso para si mesmo que para o amigo. Até que brigam. Spagnolo diz que não vai denunciá-lo, sugerindo com essa fala que sabe que ele matou Bragana. Gino o manda se calar e bate nele, chamando a atenção de um policial, que se encontra no local. Mas Spagnolo dispensa a atenção do policial e vai embora, ignorando o chamado de Gino, que obviamente se arrepende de ter batido nele. Entretanto, após, Spagnolo se encontra na delegacia, pressupondo-se que pode ter contado algo comprometedor à polícia.

Quando o casal está na cidade de Ferrara, Gino conhece uma moça em uma praça e flertam entre si. Após a saída da moça, chamada Anita e que é bailarina

(interpretada por Dhia Cristiani), chega Giovanna informando a Gino que ganhou muito dinheiro com um seguro de vida feito pelo marido. Gino não quer o dinheiro, irrita-se e a acusa de tê-lo enganado, porque quando o viu o repeliu e depois não quis viajar com ele, que ela fez isso por causa desse dinheiro. Ela nega. Mas ele diz que ela o usou, que precisava que ele a ajudasse. Ainda que ela negue, ele diz que está com nojo e não pode mais olhar para sua cara. Diz que não quer mais vê-la e procura a bailarina. A *femme fatale* o segue até o local e o espera em um bar, na rua. Quando Gino desce com a moça, Giovanna se interpõe a eles e ameaça Gino, dizendo que o denunciará caso ele não retorne com ela. Ele lhe dá dois tapas e retorna ao apartamento da moça, com quem transa, conforme sugere a narrativa. A moça, percebe-se, dorme com homens em troca de dinheiro, o que, entretanto, não ocorre quando está com Gino.

A próxima cena mostra dois homens, na delegacia, testemunhando o que viram no acidente causado por Gino e Giovanna e que matou o sr. Bragana. Tal testemunho implicaria responsabilidade ao casal. Já na cena seguinte, Gino conta à bailarina como matou o sr. Bragana e diz que, por isso, não poderá tornar a ser o que era e estará ligado para sempre à Giovanna, o que remete ao poder da *femme fatale*, que prende o homem, determinando seu destino e não permitindo com que fuja do peso de seu passado.

Na sequência, Gino reconhece, através da janela do apartamento da moça, um homem que o observa há um mês, e que agora percebe ser um policial. Pensa, entretanto, que o persegue porque Giovanna o denunciou, não sabendo do testemunho dos dois homens que antes foram à delegacia. A moça o ajuda a despistar o policial e Gino escapa.

À noite, encontra Giovanna no hotel em que estão hospedados e a acusa de tê-lo denunciado à polícia, o que ela nega, dizendo ter tido a intenção de fazê-lo quando percebeu a outra moça entre eles, mas que resistiu ao impulso. Ao fim, diz que não vai prendê-lo a ela, mas que espera um filho dele, o que talvez não seja verdade. Diz a ele que tiraram uma vida, mas que podem agora criar uma outra e que por isso não tem mais medo. Assegura que o ama e não pode mais lhe fazer mal. Ainda assim ele vai embora.

A cena seguinte mostra Giovanna, de dia, encontrando-o numa praia e dizendo que o procurou por toda a noite. Ele a toma e pega no colo e caminha, protegendo-a. Diz então que aquela noite foi uma liberação para ele, como se tivesse se tornado um outro homem, quando antes algo o afastava dela, mas que têm que ir embora, ao que ela concorda, dizendo que ele não deve mais escutá-la.

Quando percebem que Gino pode estar sendo seguido, o casal volta para casa e novamente tenta fugir, como quando tentara abandonar o sr. Bragana. Gino diz que o destino os ajudará e que não pode abandonar um casal como eles, que terão um filho. Mas sofrem um acidente e o carro cai em uma ribanceira, tombando em um rio, exatamente como no acidente que envolveu a morte do sr. Bragana. Agora é Giovanna

quem morre. A polícia chega, e diz a Gino para ir com eles.

4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

A observação específica da obra *Ossessione* reporta a características basilares do cinema *noir* clássico. Ainda que a análise tenha sido orientada para que se percebessem diversos elementos que são primordiais para que se compreendam os filmes *noir* como tais, é a ênfase na *femme fatale* que direciona a interpretação aqui proposta para que se afirme esse elemento como sustentáculo para o gênero, ao passo que nos reporta ao hedonismo, que por sua vez perpassa quase que a totalidade das narrativas deste gênero, dando-lhes o tom e justificando a orientação principalmente das personagens principais.

O período corresponde à narrativa nos reporta àquela que provavelmente seja uma das principais influências históricas para compor a atmosfera *noir*: a Segunda Guerra Mundial. Daí as personagens transitarem muitas vezes de forma desiludida ou quase inconsequente, sendo-o muitas vezes, direcionando-se de modo instável, quando não desequilibrado e delituoso. O panorama europeu ganha ainda contornos particulares ao se pensar especificamente a Itália em tal período.

Verifica-se, a partir do fechamento da narrativa, a sobrevivência da aura indestrutível da *femme fatale* clássica, conforme descreve Zizek (2009), a determinar o destino do homem que envolveu. Ela paga materialmente e ele a princípio perderá o que mais preza, que é a liberdade (pois se sugere que será preso), além da mulher que julga amar e o suposto filho, já que ela afirmava estar grávida dele. A *femme fatale* do *noir* clássico representa transgressão e ameaça ao patriarcado, mas ao final ela paga por isso. De acordo com Zizek, permanece, entretanto, uma presença espectral fugidia. A *femme fatale* clássica é punida explicitamente, conforme destaca o autor, para quem ela é destruída por ameaçar o poder do homem. Mas ele 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).

Por fim, defende-se que o hedonismo, amparado na figura da *femme fatale*, oferece uma leitura da obra que a sustenta enquanto filme representativo do gênero *noir*, bem como a qualifica do ponto de vista de um filme que destaca a personagem feminina, ainda que a limite a partir da expectativa de que a mulher deve estar submetida ao patriarcado, o que é pressuposto dos filmes *noir*, que, entretanto, funcionam a partir daquilo que se encontrava na sociedade da época.

REFERÊNCIAS

AUGUSTI, Alexandre Rossato. Cinema noir: as marcas da morte e do hedonismo na atualização

do gênero. 2013. 287 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social, PUCRS, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/2230/4/446023%20Substitui%C3%A7%C3%A3o.pdf> Acesso em: 17 dez. 2016.

AUMONT, Jacques e outros. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 1995.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto e Grafia, 2004.

BORDE, Raymond; CHAUMETON, Etienne. **Panorama del cine negro**. Buenos Aires: Ediciones Losange, 1958.

CAPRARA, Valerio; COZZOLINO, Giuseppe. **Cinema noir e neonoir italianos**: depoimento [19 de janeiro, 2016]. Napoli. Entrevista concedida a Alexandre Augusti.

FREZZA, Luigi. **Cinema noir e neonoir**: depoimento [16 de maio, 2012]. Fisciano. Entrevista concedida a Alexandre Augusti.

HEREDERO, Carlos F.; SANTAMARINA, Antônio. **El cine negro**: maduración y crisis de la escritura clásica. Barcelona: Paidós, 1996.

MATTOS, A. C. de Gomes de. **O outro lado da noite**: film noir. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

NAZÁRIO, Luiz. *De Caligari a Lili Marlene*: Cinema Alemão. São Paulo: Global. 1983.

OSSESSIONE. Direção: Luchino Visconti. Produção: Libero Solaroli. Intérpretes: Clara Calamai; Massimo Girotti; Juan de Landa; Dhia Cristiani; Elio Marcuzzo; Vittorio Duse; Michele Riccardini e outros. Música: Giuseppe Rosati. Roma: Industrie Cinematografiche Italiane, 1943, 140 min, son., preto e branco., 35 mm. Versão do título em português: Obsessão.

SILVER, Alain; URSINI, James. **Film noir**. Lisboa: Taschen, 2004.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994.

ZIZEK, Slavoj. **Lacrimae rerum**: ensaios sobre cinema moderno. São Paulo: Boitempo editorial, 2009.

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-7247-027-8

