



NATHALIA LOPES DA SILVA

CINEMA CLÁSSICO E CONTEMPORÂNEO

**DIFERENÇA, INFLUÊNCIAS E
IMAGINÁRIO NA TEMÁTICA
DO CRIME**

Atena
Editora
Ano 2025



NATHALIA LOPES DA SILVA

CINEMA CLÁSSICO E CONTEMPORÂNEO

**DIFERENÇA, INFLUÊNCIAS E
IMAGINÁRIO NA TEMÁTICA
DO CRIME**

Atena
Editora
Ano 2025

Editora chefe

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Editora executiva

Natalia Oliveira

Assistente editorial

Flávia Roberta Barão

Bibliotecária

Janaina Ramos

Projeto gráfico

Ellen Andressa Kubisty

Luiza Alves Batista

Nataly Evilin Gayde

Thamires Camili Gayde

Imagens da capa

iStock

Edição de arte

Luiza Alves Batista

2025 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do texto © 2025 O autor

Copyright da edição © 2025 Atena

Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelo autor.

Open access publication by Atena

Editora



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo da obra e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva do autor, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos ao autor, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Os manuscritos nacionais foram previamente submetidos à avaliação cega por pares, realizada pelos membros do Conselho Editorial desta editora, enquanto os manuscritos internacionais foram avaliados por pares externos. Ambos foram aprovados para publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

Conselho Editorial

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Prof. Dr. Adilson Tadeu Basquerote Silva – Universidade para o Desenvolvimento do Alto Vale do Itajaí

Prof. Dr. Alexandre de Freitas Carneiro – Universidade Federal de Rondônia

Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Profª Drª Aline Alves Ribeiro – Universidade Federal do Tocantins
 Prof. Dr. Américo Junior Nunes da Silva – Universidade do Estado da Bahia
 Profª Drª Ana Maria Aguiar Frias – Universidade de Évora
 Profª Drª Andréa Cristina Marques de Araújo – Universidade Fernando Pessoa
 Prof. Dr. Antonio Carlos da Silva – Universidade de Coimbra
 Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
 Prof. Dr. Antonio Gasparetto Júnior – Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais
 Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
 Prof. Dr. Arnaldo Oliveira Souza Júnior – Universidade Federal do Piauí
 Prof. Dr. Carlos Antonio de Souza Moraes – Universidade Federal Fluminense
 Profª Drª Caroline Mari de Oliveira Galina – Universidade do Estado de Mato Grosso
 Prof. Dr. Christopher Smith Bignardi Neves – Universidade Federal do Paraná
 Prof. Dr. Crisóstomo Lima do Nascimento – Universidade Federal Fluminense
 Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
 Prof. Dr. Daniel Richard Sant’Ana – Universidade de Brasília
 Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
 Profª Drª Dilma Antunes Silva – Universidade Federal de São Paulo
 Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Farias – Universidade Estácio de Sá
 Prof. Dr. Eloi Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima
 Prof. Dr. Elson Ferreira Costa – Universidade do Estado do Pará
 Profª Drª Eufemia Figueroa Corrales – Universidad de Oriente: Santiago de Cuba
 Profª Drª Fernanda Pereira Martins – Instituto Federal do Amapá
 Profª Drª Geuciane Felipe Guerim Fernandes – Universidade Estadual de Londrina
 Prof. Dr. Gustavo Henrique Cepolini Ferreira – Universidade Estadual de Montes Claros
 Prof. Dr. Humberto Costa – Universidade Federal do Paraná
 Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionale delle Figlie de Maria Ausiliatrice
 Prof. Dr. Jadilson Marinho da Silva – Secretaria de Educação de Pernambuco
 Prof. Dr. Jadson Correia de Oliveira – Universidade Católica do Salvador
 Prof. Dr. Joachin de Melo Azevedo Sobrinho Neto – Universidade de Pernambuco
 Prof. Dr. João Paulo Roberti Junior – Universidade Federal de Santa Catarina
 Prof. Dr. Jodeyson Islony de Lima Sobrinho – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
 Prof. Dr. José Luis Montesillo-Cedillo – Universidad Autónoma del Estado de México
 Profª Drª Juliana Abonizio – Universidade Federal de Mato Grosso
 Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
 Prof. Dr. Kárpio Márcio de Siqueira – Universidade do Estado da Bahia
 Profª Drª Kátia Farias Antero – Faculdade Maurício de Nassau
 Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal do Paraná
 Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
 Profª Drª Lisbeth Infante Ruiz – Universidad de Holguín
 Profª Drª Lucicleia Barreto Queiroz – Universidade Federal do Acre
 Prof. Dr. Lucio Marques Vieira Souza – Universidade do Estado de Minas Gerais
 Prof. Dr. Luis Ricardo Fernandes da Costa – Universidade Estadual de Montes Claros
 Profª Drª Marcela Mary José da Silva – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
 Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Pontifícia Universidade Católica de Campinas
 Profª Drª Maria Luzia da Silva Santana – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
 Profª Drª Marianne Sousa Barbosa – Universidade Federal de Campina Grande
 Prof. Dr. Miguel Rodrigues Netto – Universidade do Estado de Mato Grosso

Profª Drª Mônica Aparecida Bortolotti – Universidade Estadual do Centro Oeste do Paraná

Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte

Prof. Dr. Pablo Ricardo de Lima Falcão – Universidade de Pernambuco

Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa

Prof. Dr. Pedro Henrique Máximo Pereira – Universidade Estadual de Goiás

Profª Drª Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa

Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador

Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro Oeste

Prof. Dr. Saulo Cerqueira de Aguiar Soares – Universidade Federal do Piauí

Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará

Profª Drª Vanesa Bárbara Fernández Bereau – Universidad de Cienfuegos

Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Profª Drª Vanessa Freitag de Araújo – Universidade Estadual de Maringá

Profª Drª Vanessa Ribeiro Simon Cavalcanti – Universidade Federal da Bahia
Universidade de Coimbra

Prof. Dr. William Cleber Domingues Silva – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Cinema clássico e contemporâneo: diferenças, influências e imaginário na temática do crime

Diagramação: Nataly Evilin Gayde
Correção: Jeniffer dos Santos
Indexação: Amanda Kelly da Costa Veiga
Revisão: A autora
Autora: Nathalia Lopes da Silva

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)	
S586	<p>Silva, Nathalia Lopes da Cinema clássico e contemporâneo: diferenças, influências e imaginário na temática do crime / Nathalia Lopes da Silva. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2025.</p> <p>Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web Inclui bibliografia ISBN 978-65-258-3123-7 DOI: https://doi.org/10.22533/at.ed.237252801</p> <p>1. Cinema. I. Silva, Nathalia Lopes da. II. Título. CDD 791.43</p>
Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166	

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná – Brasil
Telefone: +55 (42) 3323-5493
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

DECLARAÇÃO DO AUTOR

Para fins desta declaração, o termo 'autor' será utilizado de forma neutra, sem distinção de gênero ou número, salvo indicação em contrário. Da mesma forma, o termo 'obra' refere-se a qualquer versão ou formato da criação literária, incluindo, mas não se limitando a artigos, e-books, conteúdos on-line, acesso aberto, impressos e/ou comercializados, independentemente do número de títulos ou volumes. O autor desta obra: 1. Atesta não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação à obra publicada; 2. Declara que participou ativamente da elaboração da obra, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final da obra para submissão; 3. Certifica que a obra publicada está completamente isenta de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirma a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhece ter informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autoriza a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.

DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação da obra publicada, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código Penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. A editora pode disponibilizar a obra em seu site ou aplicativo, e o autor também pode fazê-lo por seus próprios meios. Este direito se aplica apenas nos casos em que a obra não estiver sendo comercializada por meio de livrarias, distribuidores ou plataformas parceiras. Quando a obra for comercializada, o repasse dos direitos autorais ao autor será de 30% do valor da capa de cada exemplar vendido; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Em conformidade com a Lei Geral de Proteção de Dados (LGPD), a editora não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como quaisquer outros dados dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.

O cinema é uma arte que transcende o tempo, capaz de reinventar-se e dialogar com diferentes contextos históricos e culturais. Este livro mergulha na fascinante relação entre o filme noir clássico e o cinema contemporâneo, explorando como as características desse estilo singular continuam a moldar narrativas e estéticas atuais, especialmente na construção de imaginários sobre o crime.

A partir de uma análise cuidadosa de *Pacto Sinistro* (1951), de Alfred Hitchcock, e *Cães de Aluguel* (1992), de Quentin Tarantino, duas obras que se destacam tanto pela inovação quanto pela referência a tradições cinematográficas, este estudo apresenta uma rica investigação sobre as conexões entre o noir e suas releituras modernas. A obra percorre as origens do gênero noir, com raízes na literatura policial, na psicanálise e no expressionismo alemão, e traça paralelos com o estilo neonoir, contextualizando a evolução de suas principais características.

O conceito de imaginário, fundamental para compreender como o cinema constrói visões coletivas sobre o crime e a moralidade, é explorado em profundidade, oferecendo uma perspectiva teórica embasada e instigante. Por meio do método qualitativo de Diane Rose (2002), a análise de cenas selecionadas revela como elementos clássicos do noir são ressignificados no cinema contemporâneo, conferindo novas camadas de significado às narrativas de suspense e tensão.

Este livro é uma leitura essencial para estudiosos, cineastas e apaixonados pela sétima arte, lançando luz sobre a perenidade do noir e seu impacto nas produções atuais. Ao revisitar o passado, ele nos ajuda a compreender como o cinema contemporâneo continua a dialogar com suas próprias raízes, criando obras que são ao mesmo tempo clássicas e inovadoras.

O presente trabalho estuda como o filme *noir* clássico influencia o cinema contemporâneo e analisa se estas produções possuem a capacidade de estabelecer imaginários sobre a temática do crime. Para tanto, utilizou-se como *corpus* os filmes *Pacto Sinistro*, de Alfred Hitchcock, (1951) e *Cães de Aluguel*, de Quentin Tarantino (1992), filmes considerados clássicos e ao mesmo tempo inovadores devido às suas características. Na revisão bibliográfica realiza-se uma contextualização histórica do gênero *noir*, suas origens e influências pautadas na literatura, psicanálise e expressionismo alemão e do estilo *neonoir*. Em seguida contextualiza-se o conceito de imaginário relacionado à temática cinematográfica. Por fim, apresenta-se a análise, com base no método qualitativo desenvolvido por Diane Rose (2002). Nesta fase, selecionou-se trechos dos filmes a serem analisados de acordo com as características do filme *noir* clássico, estabelecidas por Borde e Chaumeton (1958). Entre as principais constatações ao final do trabalho, evidencia-se que os elementos do *noir* clássico aparecem nos filmes atuais como uma releitura, com diferentes significados.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Filme *noir*. Imaginário. *Pacto Sinistro*. *Cães de Aluguel*.

1. INTRODUÇÃO	1
2. O FILME NOIR	3
3. O IMAGINÁRIO APLICADO À TEMÁTICA CINEMATOGRAFICA.....	11
4. METODOLOGIA.....	14
5. ANÁLISE	16
5.1 PACTO SINISTRO	16
5.1.1 O Crime	16
5.1.2 A história contada através da perspectiva dos criminosos.....	19
5.1.3 A visão invertida das autoridades e a corrupção policial.....	20
5.1.4 Alianças e lealdades instáveis	22
5.1.5 A <i>Femme fatale</i>	26
5.1.6 Violência exacerbada	28
5.1.7 Motivação e mudança em complôs bizarros	31
5.2 CÃES DE ALUGUEL.....	34
5.2.1 O crime	35
5.2.2 A história contada através da perspectiva dos criminosos.....	37
5.2.3 A visão invertida das autoridades e a corrupção policial.....	38
5.2.4 Alianças e lealdades instáveis	39
5.2.5 A <i>Femme fatale</i>	44
5.2.6 Violência exacerbada	44
5.2.7 Motivação e Mudança em complôs bizarros	48
5.3 AS INFLUÊNCIAS DO NOIR CLÁSSICO NO NEONNOIR E A CONSTRUÇÃO DE IMAGINÁRIOS EM PACTO SINISTRO E CÃES DE ALUGUEL.	51
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	54
REFERÊNCIAS	56
SOBRE A AUTORA	59

1. INTRODUÇÃO

Os filmes policiais produzidos nas décadas de 40 a 60 foram muito mais que apenas produções repletas de violência, crimes e sexo. O cinema *noir* foi um gênero que rompeu com as tradições do cinema americano da época através de suas características influenciadas diretamente pela literatura, expressionismo alemão, psicanálise e filmes de *gângsteres*, conquistando público e crítica nos EUA e na Europa. O gênero, reconhecido mundialmente, também encantou aclamados diretores como Alfred Hitchcock e Fritz Lang, que dirigiram alguns dos maiores clássicos do *noir*. O *noir* clássico foi produzido em décadas específicas, e autores como Mattos (2001) defendem que algumas obras produzidas após este período se inspiraram no gênero clássico e podem ser consideradas filmes *neonoir*.

O trabalho apresentado a seguir busca descobrir de que forma o filme *noir* se manifesta em filmes contemporâneos que abordam o crime em suas histórias? Para isso, investigamos como as principais características do filme *noir* clássico se manifestam no cinema contemporâneo, e a capacidade que as produções *noir* e *neonoir* possuem de estabelecer imaginários sobre a temática criminal e através de que elementos isto ocorre. Como objetos desta análise escolhemos duas produções, uma pertencente ao período clássico e outra ao moderno. As obras selecionadas foram: *Pacto Sinistro* (1951), de Alfred Hitchcock e *Cães de Aluguel* (1992), de Quentin Tarantino, respectivamente.

Os filmes foram escolhidos por se tratarem de dois clássicos do cinema, possuírem características específicas do estilo de cada diretor e serem produções inovadoras para suas épocas. Hitchcock é aclamado como um mestre da sétima arte e Tarantino reverenciado como prodígio da atualidade. Suas produções compartilham muitos pontos em comum como a utilização exagerada violência e o fato dos dois diretores gostarem de aparecer em seus filmes. Em *Pacto Sinistro* Hitchcock aparece por um breve momento embarcando no trem e em *Cães de Aluguel* Tarantino é um dos ladrões que morre logo no começo da trama.

Este trabalho está dividido em cinco capítulos. No primeiro tratamos de fazer uma contextualização histórica e metodológica acerca do filme *noir* e *neonoir*, abordando as dicotomias que os cercam, suas origens e influências no cinema expressionista alemão, na literatura, psicanálise e nos filmes de *gângsteres* dos anos 30, assim como explanamos os significados das suas características. Neste referencial teórico nos baseamos nas palavras de muitos estudiosos do cinema *noir*, principalmente em Augusti (2013), Baptista (2010), Borde e Chaumeton (1958), Mascarello (2006), Mattos (2001), Nazário (1983), Ortegosa (2010) e Paubel (2012), teóricos que foram fundamentais na elaboração destes conceitos.

No segundo capítulo realizamos uma introdução sobre o conceito de imaginário, seguido da sua breve contextualização com a temática cinematográfica. Para tanto, munimo-nos da obra *Tecnologias do Imaginário*, do pesquisador gaúcho Juremir Machado da Silva (2006), e das ideias dos teóricos Metz (2012) e Morin (1997).

No capítulo da metodologia há uma explicação sobre o método empregado, a escolha do modelo de análise qualitativa desenvolvida por Diane Rose e a exposição dos motivos que levaram a sua adaptação neste estudo. Em seguida, no quarto capítulo, há as análises dos dois filmes, divididas em sete subtópicos cada uma. As divisões se referem às unidades de análise que tratam de verificar nas duas produções as características do *noir* clássico, estabelecidas por Borde e Chaumeton (1958). *Pacto Sinistro* (1951) foi analisado primeiro com o objetivo de constatar se as características que apareciam na produção do período clássico se repetiam, com os mesmos significados, em *Cães de Aluguel* (1992). A ordem de disposição dos filmes e das características no trabalho foi desenvolvida de acordo com a metodologia.

Após a segunda análise, há o tópico traz as comparações entre as duas obras estudadas. Neste capítulo, realizamos um paralelo com os pontos em comum, os elementos presentes nas produções e algumas divergências que são perceptíveis a partir da observação. Por fim, a intenção deste trabalho é estudar como se desenvolveu a influência do cinema *noir* no cinema contemporâneo e verificar através de que mecanismos estes filmes produzem ou retratam imaginários que até hoje se mantém.

2. O FILME NOIR

Com imagens em preto e branco em uma atmosfera de contrastes, o crime como grande protagonista, imaginários que refletiam uma sociedade em crise e uma *mise-en-scène*¹ inovadora para os padrões hollywoodianos da época, o filme *noir* marcou para sempre a história do cinema. Eles vão muito além de apenas filmes de crime e tem grande influência da psicanálise e do expressionismo alemão. Muitas destas películas são aclamadas como grandes clássicos da sétima arte.

Embora existam divergências teóricas sobre o filme *noir*, é inegável a importância deste gênero² para a história do cinema mundial. Os filmes *noir* são compreendidos como aqueles produzidos entre os anos 40 e meados dos anos 50, segundo Mascarello (2006), e possuem características que os diferenciam de outras produções do mesmo período. A expressão francesa *noir*, que significa “escuro”, foi atribuída pela primeira vez aos filmes em 1946, pelo crítico e cineasta Nino Frank, que se inspirou na coleção – editada na França - de livros policiais “*Serie Noire*”, obras que serviram como base para vários clássicos do gênero.

Uma das principais divergências sobre o cinema *noir* diz respeito à denominação correta quanto a sua classificação. Paubel (2010) determina que este seja um gênero do cinema, enquanto Neale (apud MASCARELLO, 2006, p. 179) afirma que se trataria de uma “categoria crítica”.

É preciso reconhecer, portanto, que o *noir* como gênero nunca existiu: sua criação foi retrospectiva. Eis um ponto pacífico: trata-se de uma “categoria crítica” (NEALE 2000, p. 153), e com certidão de nascimento no estrangeiro, a *posteriori*. Como se isso não bastasse, sua construção deu-se em duas etapas: à francesa, sucedeu a americana.

Contudo, autores como Aumont e Marie (2004), quando se referem aos filmes *noir*, classificam-nos como gênero. Simões (2004, s.p.) esclarece que as discordâncias sobre uma possível categorização do *noir* se dão também porque “alguns críticos classificam como um movimento, pois o consideram mais que um gênero”. O termo francês se popularizou entre os americanos devido às avaliações positivas que as produções receberam dos críticos europeus. Na mesma época, o conceito de *noir* também se consolidou no meio “cinéfilo”, tornando este um objeto de culto entre os intelectuais da área (MASCARELLO, 2006).

Os grandes filmes de *gângsteres* dos anos 30 emprestaram ao filme *noir* a capacidade de retratar as mazelas da sociedade americana e a ambientação, que incluía lugares escuros e marginais, onde o crime prevalecia. Contudo, Fontes (2011) lembra que em 1934 foi instituído o Código Hays³, que estabelecia uma série de normas para as

¹ *Mise-en-scène*, expressão em francês que significa “colocar em cena”, é originária das artes cênicas e utilizada também no cinema para descrever a movimentação e o posicionamento dos elementos cenográficos através da direção.

² “[...] um gênero cinematográfico é uma categoria ou tipo de filmes que congrega e descreve obras a partir de marcas de afinidade de diversa ordem, entre as quais as mais determinantes tendem a ser as narrativas ou as temáticas.” (NOGUEIRA, 2010, p. 3)

³ Código de produção cinematográfica contendo uma série de regras restritivas. Foi criado pela Motion Picture Asso-

produções cinematográficas, dentre elas, a não incitação do público à “glorificação” de criminosos. Com isso, esse gênero acabou desaparecendo gradativamente, mesmo que em seguida venha a influenciar significativamente os filmes *noir* produzidos na próxima década. Embora tenha herdado muitas características do filme de *gangster*, no *noir* o protagonista é mais solitário e pode ser ou não um criminoso.

O crime pode ser considerado o protagonista dos filmes *noir*. As produções abordavam essa temática devido ao complicado período histórico e econômico que os EUA presenciaram na época, com o pós-guerra e a crise financeira mundial. Os filmes teriam servido como um meio de denunciar as consequências que este momento conturbado trouxe à sociedade, como afirma Mascarello.

Metaforicamente, o crime *noir* seria o destino de uma individualidade psíquica e socialmente desajustada, e, ao mesmo tempo, representaria a própria rede de poder ocasionadora de tal desestruturação. A caracterização eticamente ambivalente da quase totalidade dos personagens *noir*, o tom pessimista e fatalista, e a atmosfera cruel, paranoica e claustrofóbica dos filmes, seriam todos manifestação desse esquema de representação do crime como espaço simbólico para a problematização do pós-guerra. (MASCARELLO, 2006, p.181)

A ideia do cinema *noir* como um meio de transmitir o clima pós-guerra, através da temática criminal e de características específicas destes filmes, como, por exemplo, a ambiguidade moral dos personagens, também é ressaltada por Coma (apud SIMÕES, 2004 p.20).

O cinema Noir [...], que colocou a problemática individual e social do crime em um contexto contemporâneo mediante um realismo testemunhal e crítico, propenso a exibir a ambiguidade moral e a fatalidade derivadas das injustiças e corrupções do sistema e mediante uma linguagem sumamente imaginativa, colocou tonalidades sombrias e expressionistas, que recorria a uma ampla gama desde o documentalismo até o onirismo.

Borde e Chaumeton (1958) estabelecem sete elementos que caracterizariam o *noir*, são eles: 1) um crime; 2) a história contada através da perspectiva dos criminosos e não da polícia; 3) a visão invertida das autoridades tradicionais e a corrupção policial; 4) a *femme fatale* (“mulher fatal” que causa a ruína/morte de um bom homem); 5) alianças e lealdades instáveis; 6) violência exacerbada; 7) motivação e mudança em complôs bizarros. Segundo Schrader (apud PAUBEL, 2010, s.p.) existe uma grande dificuldade em se definir o gênero, pois “um *noir* pode ter apenas um único elemento, enquanto que outro filme que possua três não seja considerado um *noir*.”

O modo como as produções abordam as relações de sexualidade foi entusiasmado pela atmosfera do pós-guerra, e se deu através da reafirmação de estereótipos. A personagem imaginária da *femme fatale* “metaforiza, do ponto de vista masculino, a

ciation of America (MPAA) e descrevia o que era considerado moralmente aceitável, sendo adotado a partir de 1934, e abandonado em 1967. O código era um sistema de censura, proibia também a exposição de filmes europeus ou independentes nos EUA e era frequentemente violado em Hollywood.

independentização da mulher no momento histórico [...]” (MASCARELLO, 2006, p. 182). O ambiente *noir* é predominantemente masculino, e transformar a figura feminina em um indivíduo “malévolo”, que será certamente punido por suas ações, faria com que as mulheres simbolicamente estivessem dominadas ou sobre o julgamento masculino, restabelecendo o “equilíbrio perdido”.

Embora exista a predominância da masculinidade, o protagonista *noir* é um indivíduo mergulhado em dúvidas, e a transgressão moral geralmente é um dos seus traços de caráter, ou falta dele. Ao contrário do estereótipo de herói, consagrado pelo cinema hollywoodiano atual, nos personagens principais do *noir* a masculinidade é vista, ironicamente, como um fardo a se carregar. Mais uma vez os longas-metragens percebem a situação que é encarada na época quanto à temática, “[...] o *film noir* reconhece e enfrenta a crise de confiança na masculinidade [...]” (MASCARELLO, 2006, p. 183).

O expressionismo alemão⁴ influenciou significativamente o cinema *noir* devido a alguns diretores terem se mudado da Alemanha para os Estados Unidos por causa da II Guerra Mundial. Elementos marcantes destes filmes foram inspirados neste movimento. Mascarello (2006, p. 181) separa os aspectos estilísticos e narrativos. No âmbito narrativo, estão a complexidade das tramas, o uso de *flashbacks*⁵ e a narração em *off*⁶ do protagonista. Estilisticamente, o expressionismo alemão se faz presente nos filmes *noir* na baixa iluminação, que utiliza abundantemente as sombras, “o emprego de lentes grande-angulares (que deformam a perspectiva) e no corte do plano *big close-up* para o plano geral em *plongée*⁷ (este é o plano *noir* por excelência)”. É extenso o número de elementos filmicos adotados pelo *noir*. Mattos (2001) destaca algumas destas características.

[...] ângulos exagerados; primeiríssimos planos; câmera oblíqua; linhas horizontais cruzadas com verticais aumentando a impressão de clausura psicológica e física; variações no posicionamento da luz chave (key light), atenuante (fill light) ou contraluz (backlight) para produzir esquemas inusitados de luz e sombras adequados à criação do clima de paranóia, delírio e ameaça; corpos delineados em silhuetas dramáticas contra um fundo iluminado; filmagem de cenas noturnas realmente de noite (night-for-night) tornando o céu mais negro e ameaçador; reflexos no espelho

⁴ O Expressionismo foi um movimento cultural que surgiu na Alemanha no início do século XX e se apropriou de vários campos das artes. Com sua primeira representação na pintura, o movimento tem como característica a “expressão da visão interior” do artista então somente a mera observação e a impressão da realidade. O expressionismo compreende a deformação da realidade para expressar de forma subjetiva a natureza e o ser humano, dando prioridade à expressão desentimentosa em relação à simples descrição objetiva.

⁵ Definição do *flashback*: “Sendo a ordem dos planos de um filme indefinidamente modificável, é possível, em particular, em um filme narrativo, fazer suceder a uma sequência, outra sequência, que relata acontecimentos anteriores; dir-se-á, então, que se ‘volta atrás’ (no tempo).” (AUMONT e MARIE, 2003, p. 131). A sequência, por sua vez, é antes de tudo, conforme Aumont e Marie (2003, p. 268), “[...] um momento facilmente isolável da história de um filme: um seqüenciamento de acontecimentos, em vários planos, cujo conjunto é fortemente unitário e pode ser classificado em termos narrativos ou de segmentação.”

⁶ “Preposição inglesa tomada por abreviação de ‘off screen’ (literalmente, ‘fora da tela’, ou fora de campo) e aplicada unicamente, no emprego corrente, ao som. Umas *off* é aquele cuja fonte imaginária está situada no fora-de-campo.” (AUMONT e MARIE, 2003, p. 215) A narração em *off* também pode ocorrer com os personagens presentes na tela, estes podem estar narrando alguma situação sem que estejam fora de campo.

⁷ Neste plano a câmera filma o objeto de cima para baixo, sendo que esta fica posicionada acima do seu objeto o que produz um efeito de diminuí-lo.

sugerindo “o outro lado” do personagem ou sublinhando os temas recorrentes de perda ou confusão de identidade; estranhos pontos luminosos sobre os rostos do herói para injetar-lhe uma aparência sinistra ou de demência; heroínas fotografadas de maneira sedutora e outras estratégias visuais aparecem com obsessiva repetição. (MATTOS, 2001, p. 46)

Além das classificações estilísticas e narrativas, há outras duas influências deste movimento, que se destacam no *noir*: os “motivos iconográficos”⁸, objetos ou cenários como relógios, janelas e espelhos, e a ambientação (ruas e estradas desertas e escuras à noite). Ortegos (2010) acrescenta que estes elementos dariam ao gênero um tom de artificialidade estética.

O cinema *noir* é marcado por uma estética de artifícios, a começar pela sua fotografia em preto e branco que foge do naturalismo do mundo real que é policromático; aos cenários barrocos (essencialmente em Welles) ou teatrais; à iluminação dura, contrastada, sem meios tons, aos planos que oscilam entre close-up a profundidade de campo sem mediações, enfim, tudo nos remete à noção de estar num universo não-natural, de imagens dissimuladas, de cenários construídos. (ORTEGOSA, 2010, p 39)

Ortegos (2010, p.40) explica que este tom de “não-naturalidade” provocado pelos elementos cenográficos simbolizam outras temáticas, como “[...] a asfixia, a teia das relações, os sentimentos persecutórios entre as personagens num jogo constante de manipulação, sedução e engano”.

Um dos motivos iconográficos que tem grande destaque no cinema *noir* são os espelhos. A sua utilização é recorrente em filmes que são considerados clássicos deste gênero e o seu significado nas produções vai muito além da função de apenas refletir imagens. Ortegos (2010, p.22) esclarece que essa prática “estabelece vários sentidos” de acordo com o momento e a forma como está inserida na obra.

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

Dentre os significados que o espelhismo agrega ao *noir*, a duplicidade dos personagens e as representações que sugerem podem ser destacadas, pois são recorrentes nos filmes e fundamentais na composição psicológica desses personagens. Como nos lembra Ortegos (2010), tal objeto, também no sentido discursivo, é um elemento capaz de produzir imagens que se duplicam, cópias, réplicas e reflexos, sendo que estas se baseiam nas questões que norteiam a personalidade ambígua dos indivíduos *noir*, como a falta de identidade, o engano e a ilusão. Nazário (1987, p.27) destaca ainda que a importância do

⁸ Mascarello (2006) utiliza o termo para designar imagens de objetos como janelas (o quadro dentro do quadro), relógios, escadas, espelhos que recorrentemente aparecem nos filmes *noir*, e marcam uma das influências do expressionismo alemão.

espelho no expressionismo está no que ele simboliza, pois “é através dele que o duplo e a morte vêm ao mundo”.

Como um gênero que se apropriou de várias categorias das artes para construção de seu estilo, o *noir* teve grande influência da literatura de crime americana, dos anos 30 e 40. Intitulada literatura *hard-boiled*, as histórias sobre detetives, violência e sexo se tornaram conhecidas por serem “[...] escritas com uma linguagem popular, rápida e coloquial” (FONTES, 2010, p. 22)

A literatura *hard-boiled* é proveniente das revistas *pulp*⁹, sendo que a *Black Mask* foi a magazine que obteve maior destaque entre elas¹⁰. Nela, escritores como Dashiell Hammett e Raymond Chandler publicaram suas narrativas. Os romances policiais *O Falcão Maltês* (*The Maltese Falcon*, 1930) e *O Sono Eterno* (*The Big Sleep*, 1939), de Dashiell e Chandler, respectivamente, tornaram-se grandes clássicos do *film noir*. Chandler ainda escreveu o roteiro de *Pacto Sinistro* (*Strangers on a Train* – Alfred Hitchcock, 1951) em parceria com Czenzi Ormonde.

Os filmes *noir* também se valeram de elementos estudados pela psicanálise. Muitas produções do período clássico como *Relíquia Macabra* (*The Maltese Falcon* - John Huston, 1941) e *À Beira do Abismo* (*The Big Sleep* - Howard Hawks, 1946), traziam personagens sinistros envolvidos em dramas psicológicos. Até o começo dos anos 50 os filmes agradaram o público porque, segundo Paubel (2010 [s.p.]), “[...] o *noir* foi o primeiro gênero no qual o perigo com o qual os personagens se defrontavam era mais psicológico do que físico”. Em *Pacto Sinistro*, o personagem Bruno é classificado por Hitchcock (TRUFFAUT, 1974), como um psicopata, sendo que seu comportamento doentio, segundo Borde e Chaumeton é representado “exteriormente e em profundidade” e algumas de suas ações se dão devido ao protagonista apresentar o complexo de Édipo. (1958, p. 104)

As atitudes “moralmente contestáveis” adotadas pelos protagonistas *noir* e as características psicológicas que os personagens apresentavam mantêm uma relação tênue com a psicanálise Freudiana. Segundo Augusti (2013, p. 70) “A maldade das personagens aparece associada aos traços de personalidade geralmente construídos a partir de algum trauma, sofrimento ou qualquer outra experiência negativa anterior.” Essas experiências serviram como um meio de explicação para as práticas dos crimes, fraudes e as relações controversas, repletas de intrigas nas tramas.

Grandes diretores como Fritz Lang (*The Woman in the Window*, 1944; *Scarlet Street*, 1945), Billy Wilder (*Double Indemnity*, 1944; *Sunset Boulevard*, 1950) e Alfred Hitchcock (*Notorious*, 1946; *Strangers on a train*, 1951), destacaram-se também produzindo filmes *noir*. Segundo Veillon (1993), o cenário cinematográfico Hollywoodiano se caracterizou e construiu por saber reconhecer e acolher os talentosos diretores e produtores europeus,

⁹ “Revistas de narrativa popular que estavam no auge nas décadas de 1920 e 1930, cujo nome deriva do papel de polpa em que eram impressas”. (BAPTISTA, 2010, p. 26)

¹⁰ Cf. Baptista (2010)

como Alfred Hitchcock, um dos mais populares de todos os tempos. Devido a algumas de suas obras serem consideradas “atemporais” e grandes clássicos desta arte, por exemplo *Psicose* (1960), Hitchcock é reconhecido pelos críticos como um grande nome do cinema.

Considerado um clássico do *noir*, o filme *Pacto Sinistro*, dirigido pelo aclamado diretor Alfred Hitchcock, em 1951, trás muitas características do gênero. A história central envolve a pretensão de um intercâmbio de assassinatos em uma trama *noir* típica, que envolve a realização de um crime por dinheiro e vingança. Jogos de representação são nítidos nos diálogos elaborados, e na filmagem única da produção. Um dos filmes que constituem o *corpus*¹¹ desta pesquisa, *Pacto Sinistro*, é considerado uma das produções mais importantes do período clássico devido à trama e aos elementos que o compõem. Borde e Chaumeton (1958, p. 103) afirmam que *Pacto Sinistro* é a “[...] obra prima de Alfred Hitchcock”, pois combina suspense, psicologia criminal, humor e o estudo de casos patológicos.

O filme *noir* apresentou novidades diante do cinema clássico, através de jogos de representação e de elementos voltados ao seu discurso, muitas vezes, emblemático. Ortégosa (2010, p. 38) identifica que alguns nomes do cinema destacaram-se neste sentido, “o cinema *noir* apresenta inovações formais e estilísticas, sobretudo em alguns diretores como Orson Welles, Alfred Hitchcock, Billy Wilder e Fritz Lang, que possibilitam fraturas dentro da linguagem clássica”.

A partir de 1950 a importância do *noir* começa a diminuir devido à popularização da televisão e esta torna inviável a produção dos filmes, que eram de baixo custo. O gênero também perdeu força quando os filmes em cores tornaram-se predominantes. “Era muito difícil, senão impossível, filmar histórias da natureza do *noir* em cores sem o ambiente sinistro que a fotografia em preto-e-branco propiciava” (PAUBEL, 2010 [s.p.]).

Porém as histórias *noires* não podiam ser transformadas em super espetáculos para atenderem às exigências comerciais dos novos tempos; suas descrições claustrofóbicas do mal-estar urbano simplesmente não eram apropriadas para o CinemaScope ou formatos semelhantes. O telefilme, introduzido na programação americana da temporada de 1964-1965, apoderou-se do filme “B”, que vinha sendo, desde os anos 50, a província exclusiva do filme *noir*. A televisão, com sua exigência de iluminação total e *close-ups*, foi cortando a influência germânica. Além disso, com exceção da Guerra Fria, os fatores sócio-culturais que abasteciam o filme *noir* foram se dissipando a tal ponto que, no início dos anos 60, a sensibilidade *noire* já havia praticamente desaparecido do cinema americano, tendo havido pouquíssimas tentativas de conservá-la (MATTOS, 2001, p. 48).

Contudo o gênero não morreu definitivamente, alguns clássicos como *Rififi (Du rififi chez les hommes* - Jules Dassin, 1955), surgiram após esse período. Autores como Mascarello (2006) e Paubel (2010) ainda citam a existência de um cinema *neonoir*, que seria uma releitura do gênero a partir dos anos 60 e 70. Fontes (2011) problematiza esta

¹¹ Este trabalho tem seu *corpus* de análise constituído por dois filmes: *Pacto Sinistro* e *Cães de Aluguel (Reservoir dogs*—Quentin Tarantino, 1992).

questão que é bastante discutida, devido a alguns pesquisadores afirmarem que esse *noir* moderno não existe como categoria.

Assim, muitas das vezes os *noirs* posteriores são encarados como meros *fait-divers* que recuperam caracteres do *film noir* clássico com o pretexto de fazer uma homenagem, uma paródia, ou mesmo tão-somente por questões de marketing [...]. Mas, na realidade, discutível é afirmar que o *noir* terminou com *Touch of Evil*¹², quando abundam evidências empíricas que demonstram o contrário. (FONTES, 2011, p.40)

A perda de qualidade do cinema hollywoodiano e a apresentação dos *noir* clássicos em festivais de cinema e retrospectivas de canais da TV americana, fez com que estudiosos e cinéfilos americanos se voltassem aos clássicos do cinema e então se deparassem com o filme *noir*, segundo Paubel (2010). Nos anos 60 e 70 a situação social dos EUA novamente foi um fator determinante para esta retomada do *noir* como forma de protesto, destaca Fontes (2011).

Assim, impõe-se uma breve contextualização do panorama social das décadas de 60 e 70, de configurações tão peculiares quanto foram as existentes a quando do surgimento do *noir* clássico. [...] Nestas décadas, tanto nos E.U.A. como no resto do mundo, brotam momentos de tensão e de dúvida e uma sensação de falhanço que é fruto da desconfiança que a sociedade, de forma geral, começa a sentir em relação ao *establishment*. (FONTES, 2011, p. 47)

As características do *noir* clássico foram adotadas em diversos gêneros do cinema moderno, e Mattos (2001), em consonância com Fontes (2011), acredita que esse ressurgimento tenha ocorrido principalmente para retratar situações da sociedade americana contemporânea.

[...] a desilusão com a guerra do Vietnam, o movimento feminista, o aumento do terrorismo internacional, as incertezas econômicas, o risco da poluição ambiental, a crescente fascinação do público pelas histórias de crimes sensacionalistas, a crise da AIDS – houve um maior ressurgimento do interesse pelos temas e protagonistas que tipificavam o filme *noir*. (MATTOS, 2001, p. 49).

O *neonoir* teria se inspirado também no movimento cinematográfico francês do final da década de 50, *nouvelle vague*¹³, que em suas produções de baixo custo se apropriaram de características do cinema clássico, mescladas com inovações estilísticas quanto à filmagem, montagem, e a narrativa, entre outros aspectos.

Algumas produções destacadas pelos autores como pertencentes a esta corrente são *Taxi Driver* (*Taxi Driver* - Martin Scorsese, 1976), *Blade runner: O Caçador de Andróides* (*Blade runner* - Ridley Scott, 1982), *Los Angeles: Cidade Proibida* (*L. A. Confidential* - Curtis

¹² Tradicionalmente, *A marca da maldade* (*Touch of evil* - Orson Welles, 1958) é o título que representa o encerramento do filme *noir*. Schrader (apud PAUBEL, 2010, [s.p]) “[...] o limita em um período específico – de *The Maltese Falcon* (1941) até *Touch of Evil* (1958). Ele argumenta que o *noir* é literalmente preto. Cenas noturnas, iluminação de alto contraste e sombras fazem parte do estilo *noir*.”

¹³ Movimento cinematográfico francês surgido em 1958. Foi impulsionado por um grupo de cinéfilos, que se tornaram críticos e em seguida cineastas. Entre eles estavam Jean-Luc Godard, François Truffaut e Éric Rohmer. A *Nouvelle Vague* francesa trazia características do filme *noir* clássico e de outras vertentes do cinema europeu, como do neorealismo italiano.

Hanson, 1997) e *Cães de Aluguel* (*Reservoir dogs* - Quentin Tarantino, 1992). Mascarello (2006) ainda cita *A Dama do Cine Shanghai* e *Perfume de Gardênia* (Guilherme de Almeida Prado, 1987 e 1992, respectivamente), filmes brasileiros e que pertenceriam a este movimento.

Cães de Aluguel é uma produção inovadora por trazer várias características do cinema clássico mescladas com padrões específicos do estilo de Quentin Tarantino. Entre elas podemos citar: as trilhas sonoras marcantes, a brutalidade exagerada, alusões a outros filmes, diálogos elaborados e o enredo marcado por capítulos. Baptista (2010) considera que este filme combina elementos do cinema moderno, como a falta de linearidade cronológica da trama, com traços do *noir*. Corpus deste trabalho, juntamente com o *Pacto Sinistro*, esta produção tem elementos que transcendem os padrões fílmicos atuais e é considerada um marco no cinema contemporâneo.

3. O IMAGINÁRIO APLICADO À TEMÁTICA CINEMATOGRAFICA

A sociedade é repleta de elementos que nos permitem, a todo o momento, construir ou reconstruir no âmbito intelectual e social, os imaginários. Mas o que é um imaginário, afinal? Seria um objeto, ou alguma coisa parecida com a imaginação? As confusões são muito comuns quando tentamos definir algo que não é concreto, mas está presente em todos os setores da sociedade.

O imaginário já foi conceituado por vários autores. A complexidade do termo e as suas várias interpretações propiciam que confusões se formem em torno da sua definição. Segundo Silva (2006, p. 7), a palavra imaginário tornou-se muito popular no final do último século, o que proporcionou “um deslocamento conceitual inaceitável”.

Com base em Silva (2006, p.12), pode-se conceituar o imaginário como um “reservatório” onde são adicionadas imagens, lembranças, experiências, o que é imaginado, e as “leituras da vida”, sendo que este, através de uma estrutura, que pode ser individual ou grupal, “sedimenta um modo de ver, de ser, de agir, de sentir e de aspirar ao estar no mundo”.

A amplitude do conceito é ressaltada por Maffesoli (apud SILVA, 2001), que entende o imaginário como “o estado de espírito que caracteriza um povo”, concluindo que este pertence a uma atmosfera que não pode ser materializada, constituindo-se de uma aura. O autor entende o imaginário como “uma construção mental, que se mantém ambígua, mas não quantificável” (Silva, 2001, p.75).

É necessário que se faça uma distinção das ideias de imaginário e imaginado. O primeiro seria uma impressão personalizada de algo que é vivido ou experimentado e que se firma como uma “marca” individual ou grupal. O segundo uma “projeção irreal que poderá se tornar real”. O autor ainda define o imaginário como “[...] um sonho que realiza a realidade” (SILVA, 2006, p. 12).

O imaginário pode ser individual ou social e é entendido por Silva (2006), como uma forma de reconhecimento. Este seria um impulso racional ou irracional, que move o indivíduo ou o grupo, para a realização de determinada atitude. O autor sistematiza a construção destes imaginários como essencialmente por identificação, agregação, distorção e contágio.

A construção do imaginário individual se dá, essencialmente, por identificação (reconhecimento de si no outro), apropriação (desejo de ter o outro em si) e distorção (reelaboração do outro para si). O imaginário social estrutura-se principalmente por contágio: aceitação do modelo do outro (lógica tribal), disseminação (igualdade na diferença) e imitação (distinção do todo por difusão de uma parte). (SILVA, 2006, p. 13)

As opiniões sobre a individualidade na formação de imaginários são dicotômicas entre teóricos. Enquanto para Silva (2006) o imaginário individual é possível, para Maffesoli (apud SILVA, 2001, p. 76) o termo é “[...] algo que ultrapassa o indivíduo” e ao se apropriar

de um imaginário o sujeito somente está refletindo a atmosfera em que está inserido. O último teórico trata ainda o imaginário como instrumento de coesão social, reafirmando a noção de que não poderia ser somente pessoal, “[...] se o imaginário liga, une numa mesma atmosfera, não pode ser individual.”

No momento em que pertence ao coletivo, o imaginário também se encontra estritamente ligado à cultura, contudo é importante que não seja confundido com esta. A ideia de contágio pode ser compreendida através do exemplo de certo produto cultural, que seja disseminado pela mídia. Silva exemplifica a relação: imaginário – cultura - sociedade, com a grande popularidade que a banda inglesa *The Beatles* atingiu nos anos 60.

O imaginário social instala-se por contágio. Uma geração inteira sonhou o sonho dos Beatles tornado planetário pela indústria cultural. Mesmo assim, esse sonho pôde ser disseminado como sendo uma contestação aos valores então vigentes. Milhões de jovens incorporaram essa ideia, suportando as suas contradições, e deram-lhe ora uma marca própria (identificação/apropriação/distorção) ora uma ampliação (aceitação/disseminação/imitação). (Silva, 2006, p. 13)

As teorias do imaginário já foram aplicadas a diferentes campos do conhecimento. Silva elucidaria essa flexibilidade teórica assegurando que “o imaginário não é um determinismo” (2006, p. 15). Este, por vezes, já foi relacionado às teorias cinematográficas. Metz (1977) é um dos teóricos que aborda essa relação, o pesquisador afirma que “[...] o cinema, não oferecendo nenhuma presença real, é constituído de representantes, de significantes, de imaginários, no duplo sentido – usual e técnico – da palavra [...]”.

A relação imagem/imaginário pode ser compreendida como bilateral, enquanto Maffesoli (apud SILVA, 2001, p. 76) defende que “não é a imagem que produz o imaginário, mas o contrário”. Morin (1997, p. 15-16)), em relação ao cinema, afirma que as imagens são vivas e, portanto, ao comunicarem uma mensagem, são capazes de produzir imaginários. “Ora o cinema, como toda figuração (pintura, desenho) é uma imagem, mas como a fotografia é “uma imagem da imagem”, perceptiva e, melhor que a fotografia, é uma imagem animada, quer dizer viva”.

Esta percepção do cinema como reprodutor de imaginários também é reafirmada por Silva (2006, p. 79) quando este o define como “o mundo em movimento”. Segundo o autor, no imaginário não existe verdade e sim verossimilhança. Diante disso é possível perceber uma linha tênue entre os temas, pois na sétima arte também não se trata exatamente do real, mas de sua representação. Silva (2006, p.50) compara o imaginário a uma narrativa, “No imaginário, não há verdadeiro nem falso. Como num romance, todos os enredos são possíveis e legítimos”.

O cinema apresenta o simbólico, que segundo Metz (1977), sem o imaginário, não é capaz de produzir um conhecimento. Ao contrário do imaginário, que através do reconhecimento leva o espectador a desenvolver uma noção do que está assistindo e a

elaborar um posicionamento sobre a imagem. Em consonância com estas afirmações, Silva (2006, p. 49) elucida que “[...] todo imaginário é interpretação.”

É possível relacionar a temática do imaginário ao filme *noir*, pois este movimento visava, através de seus elementos, transmitir a situação de uma época. Maffesoli (apud SILVA, 2006, p. 14) entende que “o imaginário é determinado pela ideia de fazer parte de algo. Partilha-se uma filosofia de vida, uma linguagem, uma atmosfera, uma ideia de mundo, uma visão das coisas, na encruzilhada do racional e do não racional”.

O cinema é considerado por Maffesoli e Silva como uma “tecnologia” do imaginário. Estas seriam recursos que podem através de seu conteúdo e sua técnica produzir ou refletir imaginários individuais e coletivos. Maffesoli infere que as “tecnologias do imaginário bebem em fontes imaginárias para alimentar imaginários”. (apud SILVA, 2001, p. 81) Entende-se que o autor refere-se que mecanismos como o cinema, por exemplo, utilizam questões presentes no imaginário coletivo, para validar/criar novos imaginários.

4. METODOLOGIA

O método que foi utilizado para analisar os filmes *Pacto Sinistro* e *Cães de Aluguel* tem amparo na proposição metodológica de Diane Rose (2002), no capítulo *Análise de imagens em movimento*, do livro *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*, de Martin Bauer e George Gaskell, de 2002. Esta técnica de análise para produtos audiovisuais foi elaborada para analisar representações da loucura na televisão britânica em 1992. Foram selecionados os canais ingleses, BBC1 (British Broadcasting Corporation) e ITV (Independent Tv), nos quais durante oito semanas foram analisados seis produtos de cada emissora, entre eles duas novelas, dois programas humorísticos e duas séries do segmento dramático de cada emissora. As fases utilizadas na realização desta análise e na metodologia são: 1) seleção; 2) transcrição; 3) codificação; 4) tabulação.

A seleção é a primeira etapa e consiste na separação do conteúdo a ser estudado. Esta triagem foi feita de acordo com o tempo, com a área a ser pesquisada e a orientação teórica da pesquisa. Os itens que não são incluídos têm relevância equivalente aos que irão nortear a mesma. Segundo a autora, “[...] o que deixar fora é tão importante quanto o vai se incluir, e irá afetar o restante da análise” (ROSE, 2002, p.246).

A transcrição é uma simplificação da imagem complexa da tela. A sua função é produzir um conjunto de dados que possam produzir uma análise detalhada e uma codificação. Compõe a descrição do material selecionado na etapa anterior e, para que este processo se torne possível, as unidades de análise (UA) devem ser definidas, podem ser linhas, sentenças, parágrafos ou tomadas de câmera, de acordo com a fundamentação teórica da pesquisa a ser realizada. A transcrição é realizada em duas colunas (a da esquerda contém o aspecto visual da história e a da direita é uma transcrição literal do material verbal). A cada unidade de análise há um novo parágrafo.

A codificação constitui a terceira etapa do método, em que as unidades de análise são substituídas por códigos, muitas vezes representados por sinais gráficos. Codificadas as informações, todas são tabuladas, resultando em uma série de informações quantitativas. A autora ainda dispõe a metodologia em passos, expostos no quadro a seguir.

Passos na análise de textos audiovisuais

Escolher um referencial teórico e aplicá-lo ao objeto empírico.

Selecionar um referencial de amostragem – com base no tempo ou no conteúdo.

Selecionar um meio de identificar objeto empírico no referencial de amostragem.

Construir regras para a transcrição do conjunto de informações – visuais e verbais.

Desenvolver um referencial de codificação baseado na análise teórica e na leitura preliminar do conjunto de dados: que inclua regras para a análise, tanto do material visual, como do verbal; que contenha a possibilidade de desconfirmar a teoria; que inclua a análise da estrutura narrativa e do contexto, bem como das categorias semânticas.

Aplicar o referencial de codificação aos dados, transcritos em uma forma condizente com a translação numérica.

Construir tabelas de frequências para as unidades de análise, visuais e verbais.

Aplicar estatísticas simples, quando apropriadas.

Selecionar citações ilustrativas que complementem a análise numérica.

Para aplicar o método desenvolvido por Rose ao corpus deste trabalho, primeiramente realizamos a seleção das unidades de análise. O critério para essa escolha foi a presença das características clássicas do filme *noir* estabelecidas por Borde e Chaumeton (1958) nas duas produções, com o intuito de propiciar a comparação dos pontos em que há mais elementos, conforme a avaliação da autora deste trabalho, que poderiam agir como formadores de imaginários sobre a temática do crime e evidenciar a forma como o *noir* clássico influenciou o cinema contemporâneo.

Na fase da transcrição está organizada uma tabela na qual foram decupadas as cenas escolhidas. Esta foi dividida em duas colunas, na esquerda se encontra o material visual (ambientação, motivos iconográficos, flashbacks, ângulos de câmera) e na direita se encontra descrito o material verbal e sonoro das unidades de análise (diálogos e sonoplastia). Juntamente com a tabela são apresentadas a interpretação e análise descritiva.

A tabulação, que é de ordem numérica, não pareceu adequada à temática desta pesquisa. Devido ao seu âmbito interpretativo, por sua fundamentação nas teorias do imaginário e ao fato de a análise descritiva encaixar-se melhor aos objetivos traçados para o trabalho, optamos por não realizar esta etapa. Baseando-nos em Rose, esta destaca que “[...] algumas das técnicas apresentadas devem ser adaptadas para outros conteúdos [...]” (ROSE, 2002, p. 362) A fase quantitativa também é melhor aplicável em produtos audiovisuais de curta duração, o que não é o caso desta análise, que tem como objeto de estudo dois longas-metragens.

5. ANÁLISE

Nesta fase do trabalho foi destacada a presença dos sete elementos¹ característicos do *noir* apontados por Borde e Chaumeton (1958) nos filmes *Pacto Sinistro* e *Cães de Aluguel*. Com o intuito de esclarecer a relação entre o *noir* clássico e o *neonoir*, analisamos de que forma o *noir* influenciou o cinema contemporâneo e a capacidade que estas produções possuem de estabelecer imaginários sobre a temática do crime, evidenciando através de que mecanismos isto ocorre.

5.1 PACTO SINISTRO

Tendo sua estreia em 1951 e sendo considerado um clássico do *noir*, *Pacto Sinistro*, como muitas outras produções do gênero, é baseado em um romance. A obra² de Patrícia Highsmith agradou ao consagrado Alfred Hitchcock, que reconheceu nela potencial para uma boa trama cinematográfica. Com o roteiro adaptado por Raymond Chandler e Czensi Ormonde e sob uma direção minuciosa, a história é carregada de suspense, possui uma psicologia do crime complexa, regada pela relação dúbia entre os protagonistas e uma dose de humor, características que tornaram *Pacto Sinistro* aclamado e reconhecido como uma obra prima de Hitchcock.

A trama do filme é baseada em uma proposta incomum feita por Bruno Antony a Guy Haines, quando se encontram pela primeira vez em um trem a caminho de Washington. Guy é um tenista profissional, que deseja obter o divórcio de sua esposa Miriam para casar-se com Anne Morton, filha de um senador. Bruno tem conhecimento da situação em que se encontra Guy e lhe propõe um intercâmbio de assassinatos. Este mataria Mirian e em troca o tenista acabaria com a vida do pai do Bruno. O último acredita que desta forma a polícia não poderia descobrir quem cometeu os crimes, pois não haveria ligações entre os mandantes. Contudo, Bruno considera que o pacto foi selado, mata Mirian e passa a exigir que Guy cumpra com a sua parte no trato. Ao perceber que Guy não cumprirá o acordo, Bruno resolve incriminá-lo colocando o isqueiro com as iniciais de Guy, (que estava em seu poder, pois o tenista esquecera ao emprestá-lo no trem) na cena do crime.

5.1.1 O Crime

Bruno vai até Metcalf, cidade natal de Guy e onde mora Mirian. Ele a segue até o parque de diversões. Mirian está acompanhada de dois rapazes e é seguida por Bruno em todos os lugares do parque. A esposa de Guy percebe a presença de Bruno, mas acredita que ele está tentando conquistá-la. Mirian e os rapazes resolvem andar no carrossel,

¹ Os elementos apontados por Borde e Chaumeton (1958) são: um crime, a história contada através da perspectiva dos criminosos, a visão invertida das autoridades e a corrupção policial, alianças e lealdades instáveis, a “*Femme Fatale*”, violência exacerbada, motivação e mudança em complôs bizarros.

² Romance intitulado *Strangers on a Train*, foi lançado em 1950 e deu origem ao filme de mesmo nome originalmente.

Bruno os segue e senta-se em um lugar atrás de Mirian. A câmera capta o movimento e se posiciona à frente dos dois, o que dá a impressão de que Bruno a persegue, literalmente. Em seguida, os rapazes e Mirian sobem em um barco para ir ao “túnel do amor”, e são seguidos por Bruno. Ao entrarem no túnel a câmera não capta mais a imagens dos personagens, mas somente de suas sombras na parede. Quando a silhueta de Bruno se aproxima de Mirian, ela grita estridentemente, o que causa um momento de suspense, característico de Hitchcock. Contudo, logo um plano geral mostra a saída do túnel e o barco em que está Mirian. Os seus gritos se misturam aos risos e o rapaz que a acompanha faz cócegas nela. Momentos depois o barco de Bruno sai do túnel. As duas embarcações são deixadas em uma ilha do parque e Mirian corre para frente dos rapazes que chamam por ela. É o momento em que esta encontra Bruno entre as árvores.

TABELA 1:
Transcrição do elemento “O crime”.

Dimensão Visual	Dimensão Verbal/Sonora ³
Mirian corre entre as árvores, em direção à câmera (que está parada) e depara-se com Bruno, este se encontra situado fora de quadro.	[Risos]
A mão de Bruno aparece na imagem em primeiro plano, coberta por uma luva, segurando o isqueiro de Guy, para que a chama ilumine o rosto de Mirian.	Bruno: O seu nome é Mirian? Mirian: Pois sim. Como é que...?
Bruno surge na tela e deixa o isqueiro cair quando começa a estrangular Mirian, os óculos dela caem.	
Plano médio dos óculos na grama ao lado do isqueiro.	
<i>Big Close</i> em uma das lentes, que reflete a imagem distorcida de Bruno estrangulando Mirian, e, em seguida, deixando seu corpo deitado na grama e observando-o por alguns segundos.	
Plano médio que mostra os cabelos de Mirian, o isqueiro de Guy e os óculos quebrados, novamente Bruno está localizado fora do alcance da câmera (“fora de campo”) e somente a sua mão aparece para pegar os óculos.	
Plano detalhe no isqueiro, que Bruno também recolhe do chão.	

³ Coluna que contém conteúdo verbal e sonoro. O conteúdo verbal também é sonoro, então optamos por apontar as duas dimensões já que o sonoro faz referência também aos outros elementos, como música instrumental ou não, ruídos, etc.

Hitchcock não economizou recursos para dar uma estética *noir* ao assassinato de Mirian. A influência do expressionismo alemão, através do crime refletido pelas lentes, o isqueiro destacado por planos detalhe e a presença de sombras foram alguns dos elementos utilizados nesta composição. Na cena, o espelhismo é utilizado para mostrar o que está fora de campo através de um *big close* que deforma a imagem. Segundo Nazário (1983), no expressionismo cenas como esta são mostradas através de elementos que servem de mediadores, como reflexos, contudo este recurso que serviria como um amenizador acaba realçando “o escândalo dos fatos”. Hitchcock utiliza recursos expressionistas em suas produções nas cenas em que os personagens cometem atos que transcendem os limites da moralidade, isto ocorre também em *Suspeita* (*Suspicion*, 1941) e *A sombra de uma dúvida* (*Shadow of a doubt*, 1943).

As sombras também são elementos herdados pelo *noir* dos filmes expressionistas, representam o lado obscuro, numa metáfora involuntária⁴. Elas eram atribuídas a personagens que compactuam com o mal e a morte, e geralmente viviam na escuridão. Na cena do túnel é possível observar que a imagem da sombra de Bruno aproxima-se da de Mirian, ao mesmo tempo em que ela grita, o que provoca o suspense. No imaginário do público, como destaca Nazário, inconscientemente a sombra conota maldade, o que nos leva a pensar que algum crime aconteceu.

O personagem Bruno, que representaria o lado obscuro na trama, aparece nas sombras em vários momentos do filme, inclusive quando vai até a casa de Guy noticiar a morte de Mirian. Nesta ocasião, é interessante percebermos outra metáfora, pois Bruno chama Guy para a escuridão ao contar-lhe o que ocorreu. Aquele coloca Guy entre sombras tanto no âmbito físico quanto no imaginário, pois o tenista se vê enredado em uma trama perigosa e da qual não vê escapatória.

Figura 1: O assassinato de Mirian refletido através da lente em um *big close* deformante.



⁴ Cf. Nazário (1987)

O isqueiro é um objeto que toma uma importância fundamental nesta ocasião, a sua inserção na cena é proposital e simbólica. Literalmente ele representa a prova que pode incriminar Guy, mas no imaginário do psicopata ele simboliza a presença do tenista no local do crime, como se ele estivesse ali, pois Bruno realmente acredita que Guy cometeu o crime.

5.1.2 A história contada através da perspectiva dos criminosos

A maioria dos filmes *noir* são contados através da perspectiva dos criminosos, superando a da polícia, o que geralmente fica muito claro nas produções. É o que ocorre em *Pacto Sinistro*. A narrativa linear e em ordem cronológica, não possui *flashbacks* e está focada na trama em que Guy Haines é envolvido por Bruno Antony.

Logo no começo da película é possível perceber por qual perspectiva a história será mostrada. Nas imagens iniciais aparecem somente os pés de Bruno e de Guy caminhando na mesma direção (embora pareçam ir para caminhos opostos). Na continuação, há a imagem dos trilhos que se dividem e logo em seguida acontece o encontro casual entre eles no interior do trem. Essa sequência de imagens proporciona a ideia de que a narrativa será contada a partir da interação entre estes personagens.

TABELA 2:
Transcrição do elemento “A história contada através da perspectiva dos criminosos”.

Dimensão Visual	Dimensão Verbal/Sonora
A rua é mostrada em plano geral, até que um táxi se aproxima e a câmera o segue com um movimento da direita para a esquerda, até que o carro para em frente à imagem.	[música com ritmo lento]
Close na porta do taxi.	
O carregador abre a porta do carro e retira a bagagem de um homem de sapatos pretos e brancos que desembarca do veículo, cujo rosto não aparece. O homem caminha e é seguido pela câmera.	[música com ritmo rápido]
Há um close em outro táxi que chega ao local. O carregador abre a porta do automóvel e retira a bagagem do passageiro, que desembarca. A imagem também mostra somente seus sapatos pretos. Ele caminha para dentro da estação e é acompanhado pelo movimento da câmera.	
A câmera posicionada em diagonal capta em close a caminhada dos pés de Bruno. (com sapatos branco e pretos)	
Close na diagonal também capta o movimento da caminhada de Guy até o trem. (com sapatos pretos)	

A câmera está posicionada à frente da entrada para a plataforma de embarque e mostra os personagens somente de costas quando passam por ela.	
Plano da câmera em movimento sobre os trilhos, que formam uma série de caminhos que se separam.	
A câmera está localizada próxima ao chão. Acompanha, embora não mostre o rosto do homem de sapatos branco e preto que caminha no vagão e senta-se.	
Da direção contrária, o outro homem com sapatos pretos também tem seu caminhar acompanhado pela câmera e ao sentar-se bate com seu pé, acidentalmente, no homem a sua frente, Bruno.	
A imagem se abre em um plano geral mostrando todo o vagão e enfim os rostos dos personagens.	Guy: Desculpe-me.

A sequência de imagens que não mostra os rostos dos personagens causa uma sensação de expectativa, que é complementada pelos elementos sonoros, pois de modo que a caminhada dos personagens fica rápida, o ritmo da música também se torna acelerado e o fato da câmera se posicionar em lados opostos, dá a falsa impressão de que os homens caminham ao encontro um do outro, quando estão caminhando na mesma direção, um a frente do outro. Hitchcock utilizou a imagem sobre as linhas de trem que se unem e se separam para adiar a elevação da câmera para os rostos dos personagens⁵ contudo, isso causou intencionalmente⁶ mais uma metáfora com a relação de Guy e Bruno.

Estas cenas provocam no espectador a impressão de que os personagens que estão sendo filmados, mesmo sem terem seus rostos mostrados, serão peças importantes na trama. O movimento da câmera que acompanha os personagens deixa claro que estes conduzirão a história, pois em nenhum momento a trajetória dos outros passantes é filmada, somente os dois homens são enquadrados pela câmera, sendo que é possível identificar traços de suas personalidades através de dois elementos que aparecem no começo da película: no caso de Bruno, os sapatos muito sofisticados e no de Guy as raquetes de tênis que ele leva em sua bagagem.

5.1.3 A visão invertida das autoridades e a corrupção policial.

Guy está sob investigação como suspeito de assassinar Mirian, embora não haja indícios que o liguem ao crime a polícia designou que dois policiais (Mr. Hennesy e Mr. Hammond) se revezassem o vigiando. Enquanto Mr. Hennesy acredita na inocência de Guy e não vê relação dele com o crime, Mr. Hammond tem certeza que o tenista assassinou a

⁵ Cf. Truffaut (1974)

⁶ Cf. Hitchcock (apud TRUFFAUT, 1974)

esposa. O pré-julgamento feito pelos policiais fica claro na sequência em que Guy sai de casa à noite (sem que eles percebam), com a intenção de avisar ao pai de Bruno o que está acontecendo com seu filho. Ao descobrirem que Guy saiu, os detetives passam a discutir que decisões devem tomar.

TABELA 3:
Transcrição do elemento “A visão invertida das autoridades”.

Dimensão Visual	Dimensão Verbal/Sonora
É noite, a câmera a frente mostra Mr. Hennesy e Mr. Hammond caminhando pela rua escura e deserta em plano geral.	
Plano <i>plongée</i> mostra os policiais que conversam em frente à casa de Guy.	<p>Mr. Hammond: Voltou às 3h e 25m. Não sabia que tinha saído, até que soou seu telefone. Ninguém dorme tão profundamente. O zelador abriu para mim. Não estava.</p> <p>Mr. Hennesy: Aonde iria?</p> <p>Mr. Hammond: Haverá outra dama morta?</p> <p>Mr. Hennesy: Cala-te. Contato com Metcalf? Há razões para interrogá-lo.</p> <p>Mr. Hammond: Interrogá-lo. Detenham ele.</p> <p>Mr. Hennesy: Querido Mr. Hammond, quantas vezes tenho que te dizer que não está nada claro? Não há evidências de que estava na cena do crime. Entende? Fica-te aqui até que voltes.</p>
Mr. Hennesy sai caminhando rapidamente pela rua escura e Mr. Hammond o observa.	

Mr. Hennesy e Mr. Hammond andam pela rua escura que aparece em plano geral, pouco iluminada e sem carros, mais um recurso do cinema alemão que influenciou o *noir*. A rua expressionista simboliza uma angústia atemporal⁷ e nela caminham seres moralmente deprimidos por inquietações obscuras. Os policiais são personagens secundários na trama, mas carregam a preocupação de vigiar o suspeito de um assassinato brutal, um deles (Mr. Hammond) até insinua ironicamente que Guy poderia ser um *serial killer*.

⁷ Cf. Augusti (2013)

Figura 2: Mr. Hennesy e Mr. Hammond caminham pela rua escura em frente à casa de Guy.



Os estereótipos dos detetives e policiais durões são personagens provenientes da literatura *hard-boiled* e se firmaram graças às narrativas *noir*. A cena transcrita ilustra como a autoridade foi retratada de forma invertida na produção quando os policiais não agem de maneira ética ao realizarem um pré-julgamento do suspeito. A ambientação ajuda a compor o sentido da sequência, quanto ao elemento analisado, no momento em que a câmera passa a filmar os personagens em *plongée*, plano típico do gênero e que transmite a impressão de que o objeto na imagem está diminuído.

Os filmes *noir* eram produzidos em uma época de desconfiança por parte da sociedade quanto às autoridades por causa das consequências impostas pela guerra, as produções serviam como um espelho desse sentimento presente no imaginário coletivo. Algumas delas inspiradas nos romances policiais também traziam a figura do detetive que a qualquer preço zelava pela justiça, personagem que prevalece até hoje no imaginário do público e nos filmes americanos, numa tentativa de recuperar a confiança da sociedade.

Borde e Chaumeton (1958) ressaltam que os policiais das películas *noir* são geralmente corruptos e muitas vezes autores de assassinatos. Embora seja possível analisar a presença do elemento “a visão invertida das autoridades tradicionais” em *Pacto Sinistro*, não existe o complemento abordando a corrupção policial. Isto é possível porque, como lembra Paubel, não é necessário que os filmes apresentem todas as características para pertencerem ao gênero.

5.1.4 Alianças e lealdades instáveis

Guy telefona para Bruno e avisa-lhe que irá até a sua casa para assassinar seu pai e pede que este saia e não volte até amanhecer. Guy sai de casa sem que os policiais que o vigiam percebam, levando o mapa, a arma e a chave que Bruno o enviou, à noite chega até na mansão da família de Bruno.

TABELA 4:

Transcrição do elemento “Alianças e lealdades instáveis”.

Dimensão Visual	Dimensão Verbal/Sonora
É noite, a câmera filma a porta que se abre de dentro da casa, as luzes estão apagadas o que deixa a sala escura.	[trilha sonora que denota tensão]
Plano geral mostra o <i>hall</i> de entrada e a sala da mansão escuras e com muitos móveis que dão aos locais uma aparência assustadora.	[trilha sonora que denota tensão]
Plano médio em Guy que tira do bolso o mapa da casa que Bruno enviou e uma lanterna para revisar o caminho até o quarto.	[trilha sonora que denota tensão]
Plano detalhe no mapa. A tela fica escura e somente as partes iluminadas pelo foco da lanterna aparecem na imagem.	[trilha sonora que denota tensão]
A câmera volta a filmar Guy em plano médio, levemente em <i>contra-plongée</i> , que observa a casa com os objetos ainda nas mãos.	[trilha sonora que denota tensão]
A escada é mostrada em plano aberto.	[trilha sonora que denota tensão]
Guy volta a observar o mapa.	[trilha sonora que denota tensão]
Plano detalhe no mapa novamente a tela fica escura e somente são mostradas as partes iluminadas do mapa.	[trilha sonora que denota tensão]
Plano médio em Guy que guarda o mapa e a lanterna no bolso do paletó.	[trilha sonora que denota tensão]
A câmera localizada a frente filma a caminhada lenta de Guy em um plano americano.	[trilha sonora que denota tensão]
Guy anda pela sala completamente escura, a câmera em um movimento lento da esquerda para a direita mostra o topo da escada e lá um cão grande e branco em pé.	[trilha sonora que denota tensão]
A imagem mostra Guy aproximando-se da base da escada por um enquadramento <i>contra-plongée</i> . Quando olha para o alto Guy vê o cão.	[trilha sonora que denota tensão]
A câmera está na base da escada, e mostra a sua extensão e o cão parado no topo dela.	[trilha sonora que denota tensão]
Guy é mostrado em primeiro plano e começa a subir a escada lentamente.	[trilha sonora que denota tensão]

A câmera faz o movimento de subida, sem mostrar Guy, como se fosse a visão dele.	[trilha sonora que denota tensão]
Guy volta a ser mostrado de frente subindo a escada.	[trilha sonora que denota tensão]
Ao chegar no topo da escada a câmera se posiciona ao lado de Guy.	[trilha sonora que denota tensão]
A imagem mostra o cão lambendo a mão de Guy no momento em que ele passa pelo animal. Guy então passa a mão na cabeça do cachorro.	[trilha sonora que denota tensão]
Guy se afasta do cão e segue para o quarto do pai de Bruno. O tenista sobe mais uma escada e chega a um corredor.	[trilha sonora que denota tensão]
Antes de entrar no quarto, Guy para diante da porta e retira do bolso a arma que Bruno deixou na sua casa, olha para ela e a põe no bolso do casaco novamente.	[trilha sonora que denota tensão]
A câmera filma de dentro do quarto Guy abrir a porta.	[trilha sonora que denota tensão]
Guy entra e chama pelo pai de Bruno.	Guy: Sr. Antony
A imagem mostra que um homem está deitado na cama, sem mostrar o seu rosto.	[trilha sonora que denota tensão]
A imagem em primeiro plano mostra Guy chamando pelo pai de Bruno, mas seu rosto não aparece, pois está totalmente no escuro.	Guy: Sr. Antony. Não se assuste, mas devo falar-lhe do seu filho, Bruno.
O homem que estava deitado olha para Guy no escuro, seu rosto não pode ser visto na escuridão. Então ele acende a luz e revela-se como o próprio Bruno.	Bruno: Sim, Sr. Haines?
Guy se surpreende quando vê Bruno.	[trilha sonora que denota tensão]
A câmera mostra o quarto em plano geral, Guy está em pé e Bruno sentado na cama.	Bruno: Meu pai não está em casa essa noite Sr. Haines. Ia dizer-lhe ao telefone. Mas foi uma decisão muito repentina. Me pergunto porque. Guy: Me deste a chave, decidi usá-la para avisar ao seu pai o que estava acontecendo. Lhe interessaria saber o louco que é seu filho.

Bruno levanta e vai na direção de Guy e a câmera se aproxima dos dois. Bruno volta a se sentar, agora em uma poltrona.	<p>Bruno: Assuma que não tens intenção de cumprir o nosso trato.</p> <p>Guy: Nenhuma, em absoluto, nunca a tive.</p> <p>Bruno: Eu vejo. Bom então não precisas da chave.</p>
Guy entrega a chave para Bruno e retira a arma do bolso e a coloca sobre a cama.	Guy: Nem disso.
Plano detalhe na arma sobre a cama.	[trilha sonora tensa]
<i>Close</i> em Guy que se vira para Bruno.	<p>Guy: Olha Bruno. Estás muito doente. Não entendo muito, mas porque não recebes tratamento? Não só por ti mesmo, mas para que não cause destruição aonde vais.</p>
Bruno se levanta e aproxima-se de Guy, passa por ele e pega a arma que estava sobre a cama e senta-se e a aponta para o tenista.	<p>Bruno: Não gosto que me enganem. Tenho um assassinato em minha consciência que não é meu, é seu. Já que você se beneficiou dele, acho que deverias pagar por ele.</p> <p>Guy: É inútil, Bruno. Não temos nada mais a discutir.</p>
Guy dá as costas a Bruno e sai andando do quarto. Bruno o segue com a arma na mão.	[trilha sonora que denota tensão]
O tenista passa pelo cão e desce as escadas enquanto é observado por Bruno que está no topo lhe apontando a arma.	[trilha sonora que denota tensão]
Plano detalhe na arma.	[trilha sonora que denota tensão]
Guy se direciona a porta e olha para Bruno que ainda tem a arma apontada para ele.	<p>Bruno: Não se preocupe, não vou atirar. Molestaria a minha mãe. Sou um tipo pronto. Pensarei em algo melhor, muito melhor.</p>
Guy vai até a porta e a abre.	[trilha sonora que denota tensão]

A instabilidade nas relações de lealdade e alianças firmadas entre personagens é recorrente no *noir* e muitas vezes desencadeada por traições, elemento presente na maioria das produções. Neste gênero todas as relações, mesmo as de paternidade estão sob o risco de serem desfeitas por uma traição. Em *Pacto Sinistro* essa instabilidade é provocada pelo ato de Guy, que tenta enganar Bruno. O último sente-se traído e enfim percebe que o acordo entre eles na verdade nunca existiu, o que desencadeia nele o

desejo de vingança. Bruno sente-se traído, pois tem um sentimento obsessivo por Guy e pela ideia de ver-se livre do pai, ao perceber que o tenista não pretende cumprir o trato ele acredita que foi enganado e usado por Guy para matar Mirian.

Nesta cena Hitchcock deixa uma de suas marcas, em muitos de seus filmes quando um personagem chega a determinado local há uma surpresa lhe esperando⁸. O diretor afirma que o cão foi utilizado como uma forma de impedir que o público adivinhasse que Bruno estaria esperando Guy no lugar de seu pai, a presença do cachorro levaria o pensamento do espectador para a inquietação de saber se o tenista seria ou não atacado por ele, evitando a antecipação da próxima sequência, este recurso também acaba aumentando a surpresa do momento seguinte. Para chegar até o quarto Guy precisa passar pela escada, este motivo iconográfico era muito utilizado no cinema expressionista e representa o suspense e a tensão que envolve os personagens que se deslocam entre dois espaços.

Outro ponto interessante é o cão que esperava Guy dentro da casa de Bruno. O fato de o animal ter sido dócil com o tenista quando este passou por ele remete a ideia de que ele estaria ali como um possível sinal, fazendo remissão à paz e não ao crime e à morte, tendo assim uma função simbólica de dissuadir Guy de cometer qualquer maldade.

5.1.5 A *Femme fatale*

O trem para em Metcalf e Guy desembarca, logo após ter almoçado com Bruno, ele vai até a loja de música onde Mirian trabalha com a intenção de conseguir o divórcio definitivamente. Ao entrar na loja é recebido pela esposa que o trata em tom agressivo e irônico, logo começam a discutir e Mirian pede para Guy segui-la até a outra sala para conversarem a sós.

TABELA 5:
Transcrição do elemento “*Femme fatale*”.

Dimensão Visual	Dimensão Verbal/Sonora
Mirian e Guy entram em um compartimento da loja de música em que ela trabalha. A imagem aberta mostra Mirian que cruza os braços e escora-se em uma mesa para encarar o marido que está parado perto da porta.	Mirian: Que acolhedor. Como nos velhos tempos. Guy: Pare já Mirian. É muito tarde para flertar com um marido descartado, sobretudo quando vais ter um filho com outro.
Mirian caminha em direção a Guy e a câmera a acompanha, até que a imagem se feche nos dois.	Mirian: Creio que estás mais bonito do que nunca. Guy: Terminemos com isto. Mirian: Trazes dinheiro? Os advogados são caros.

⁸ Cf. Truffaut (1974)

Guy se afasta de Mirian e a câmera volta a mostrar a imagem em um plano médio. Guy entrega a Mirian algumas notas que ela começa a contar.	<p>Guy: Sim. Aqui está.</p> <p>Mirian: Se tivesse sabido todas essas tolices do tênis... Não teria te deixado.</p> <p>Guy: O que tentas dizer, Mirian?</p>
Mirian para de contar o dinheiro e olha para o marido. O jogador aproxima-se da esposa agressivamente, enquanto esta continua imóvel.	<p>Mirian: Que não me divorcio.</p> <p>Guy: Eu não queria divorciar-me, você sim. Tens estado todo ano com isso!</p>
Mirian se afasta de Guy, fica de costas para ele e guarda o dinheiro em sua saia, mas logo se vira lentamente para encará-lo.	<p>Mirian: Uma mulher pode mudar de ideia. Agora posso comprar roupas novas. Não quero que tenhas vergonha de mim em Washington, quando vais a todas aquelas festas.</p> <p>Guy: O que quer dizer?</p>
Mirian chega perto de Guy novamente e segura o seu paletó, ele se afasta e dá as costas para ela.	<p>Mirian: Não fique com essa cara. Sorris para os jornais, sobretudo com Anne Morton ao braço.</p> <p>Guy: Melhor não falar dela.</p>
Ao ouvir a notícia de que a esposa vai para Washington, Guy vira-se e aproxima-se furiosamente dela. Há um close nos rostos dos personagens que se encaram durante a discussão.	<p>Mirian: Já pode despedir-te dela. Vou para Washington.</p> <p>Guy: Para que?</p> <p>Mirian: Para ter meu bebê e estar contigo.</p> <p>Guy: Não é meu bebê.</p> <p>Mirian: Sim, mas as pessoas não sabem. Ou, sim? Uma bonita história: a filha do senador com um homem casado e em cima da hora de ser pai.</p> <p>Guy: Mentirosa!</p> <p>Mirian: Baixe a voz.</p> <p>Guy: O que aconteceu? Te deixou?</p> <p>Mirian: A mim ninguém deixa. Nem sequer você.</p> <p>Guy: Levas muito tempo tratando de desfazer-te de mim. Não quero te ver nunca mais.</p> <p>Mirian: Poderia fazer-me de a patética mãe em juízo. Pensa quem acreditaria em você.</p>
Guy tomado pela raiva, segura Mirian pelos braços brutalmente.	<p>Guy: Te advirto.</p>

A personagem *femme fatale* está perfeitamente representada por Mirian em suas características comportamentais nesta produção, embora não possua o estereótipo que tradicionalmente se associou as atrizes escolhidas por Hitchcock, loiras e belas. Mirian é a culpada pela ruína de Guy e acaba determinando o andamento devido a sua ganância. O fato de Mirian não conceder o divórcio a Guy por interesse é o que a leva indiretamente a ser assassinada e, conseqüentemente, o tenista a ser envolvido em uma trama perigosa.

O assassinato de Mirian representa a punição por seus atos maus, as traições ao marido, a trama para enganá-lo e prorrogar o divórcio e acabar com seu romance. Borde e Chaumeton inferem que a mulher fatal é cruel e insensível e sempre cai vítima de suas próprias tramas.

Asexualidade e o erotismo são marcas da *femme fatale* e das produções de Hitchcock. Segundo Truffaut (apud AUGUSTI, 2013) as produções do diretor são sustentadas por três elementos: a morte, a angústia e o sexo, o último fortemente amparado pelo papel da mulher fatal. A personagem Mirian está sempre ligada à sexualidade na trama, na conversa com Guy, ele a acusa de infidelidade e momentos antes de ser assassinada por Bruno, a vendedora tenta seduzi-lo com olhares e gestos.

Para Augusti (2013), “[...] 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”. Nesta cena Mirian também se insinua para Guy no começo da conversa tentando persuadi-lo, mas ao perceber que foi rejeitada demonstra a sua intenção de aproveitar-se do sucesso do marido.

5.1.6 Violência exacerbada

Decidido a incriminar Guy colocando o seu isqueiro no local do crime, Bruno vai até o parque de diversões de Metcalf, quando percebe que foi reconhecido por um homem que o viu no dia em que ocorreu o crime, e resolve ir embora. No momento em que Bruno se direciona para a saída vê Guy chegando, encurralado Bruno foge para dentro do carrossel, o tenista é seguido pelos policiais que o investigam Mr. Hammond e o Tenente Campbell, que estão dispostos a prendê-lo. Guy entra no carrossel atrás de Bruno com o objetivo de recuperar o isqueiro para provar que é inocente, fazendo-o confessar que cometeu o assassinato.

TABELA 6:
Transcrição do elemento “Violência exacerbada”.

Dimensão Visual	Dimensão Verbal/Sonora
Bruno está dentro do carrossel fugindo de Guy, ele olha para fora buscando uma forma de sair do local.	
Plano fechado do movimento giratório.	
Guy encontra Bruno e tenta tirar o isqueiro dele, é quando os dois começam a brigar.	Guy: Bruno! Dá-me o isqueiro!
Os policiais ficam na frente de uma multidão de curiosos que se forma para ver o que ocorre.	
Plano geral do carrossel que gira velocemente.	
Dois homens ao lado de Mr. Hammond e o Tenente Campebel apontam o culpado do assassinato que ocorreu no parque.	Homem 1: É esse senhor. O homem que a matou. Mr. Hammond: Sim, nós sabemos.
Novamente a câmera mostra Bruno e Guy brigando violentamente no carrossel e volta aos policiais.	
O homem que opera o carrossel se dispõe a pará-lo e entra embaixo dele.	Ten. Campebel: Alguém pare isto. Funcionário do parque: Eu me disponho. Mr. Hammond: Ei! Cuidado, não o faça. Pare! Ten. Campebel: Queres fazê-lo tu? Mr. Hammond: Não, ele pode fazê-lo!
A câmera localizada ao centro do carrossel mostra que Guy tenta não cair do brinquedo agarrando-se aos objetos, o tenista consegue se recuperar e empurra Bruno.	
Uma mãe grita pelo filho que está no brinquedo, em seguida a imagem mostra o garoto divertindo-se com a situação.	Mulher1: Meu filho!
A briga continua bruta entre Guy e Bruno e os dois trocam socos.	
O funcionário do parque está embaixo do carrossel arrastando-se e a câmera a sua frente o mostra em primeiro plano e os policiais o observando ao fundo.	

Enquanto Bruno e Guy brigam, o garoto que estava perto bate em Bruno, que o empurra de cima do cavalo, o menino rola perto da borda do brinquedo e quase cai dele, mas é pego por Guy, que o deixa a salvo.	
Bruno investe violentamente contra Guy, os dois caem no chão e Bruno começa a estrangulá-lo, a câmera localizada no mesmo nível, mostra os pés dos cavalos sobre as cabeças dos dois.	
A imagem de uma mulher em <i>close</i> que se agarra a um cavalo do carrossel e grita apavoradamente surge na tela.	
Bruno e Guy estão lutando violentamente no chão.	
<i>Close</i> da cabeça de um dos cavalos do carrossel e captação do movimento.	
Bruno tenta atirar Guy para fora do carrossel com chutes.	
Guy aparece segurando-se em uma barra de ferro e tendo suas mãos chutadas por Bruno.	
Bruno está agarrado às patas dos cavalos e esforçando-se para derrubar Guy do carrossel com chutes.	
O funcionário embaixo do brinquedo consegue chegar até as alavancas de comandos e pará-lo.	
A câmera filma em <i>contra-plongée</i> a destruição do eixo de sustentação do carrossel.	
A imagem em plano geral mostra o carrossel girando e caindo em meio a uma nuvem de fumaça.	

A temática da violência teve uma abordagem renovada pelas películas *noir*, segundo Borde e Chaumeton (1958), nessas produções não prevaleciam às lutas com igualdade de armas, como era comum nos filmes de aventura do cinema americano. Nessas produções eram adotadas práticas de vingança, espancamentos e execuções a sangue frio. Ainda que as lutas não fossem frequentes, a brutalidade é elemento característico do *noir* devido à função que este cinema possuía de retratar realidades, mesmo em uma época “pacífica” a violência estava inserida no imaginário da sociedade americana e europeia, de onde vieram os diretores dos filmes, principalmente por causa do término recente da II Guerra.

A cena da briga ocorre porque Guy quer impedir que Bruno o incrimine. Bruno representa um personagem inteiramente *noir*, pois embora tivesse uma oportunidade de matar Guy com um tiro em outro momento do filme ele resolve que seria melhor culpá-lo do assassinato de Mirian. Guy simboliza toda a ambiguidade do gênero. Hitchcock afirma que os dois personagens poderiam ter o mesmo nome, pois se trataria de um só dividido em dois.⁹ Guy tenta fugir, seu “lado mal” que insiste em persegui-lo, representado por Bruno, que mata Mirian e realiza sua vontade inconsciente.

Hitchcock deu um desfecho à luta de Guy contra seu lado obscuro nesta cena. Ao entrar em uma briga corporal com Bruno, Guy enfim assume uma posição em relação a sua situação e decide-se a não mais sujeitar-se às dúvidas e angústias que Bruno o suscita. Atingido pelo carrossel, Bruno acaba morrendo, contudo sem admitir que Guy é inocente, por fim ao abrir a mão deixa a mostra o isqueiro do tenista. A morte de Bruno representa a libertação de Guy do mal que o perseguia.

5.1.7 Motivação e mudança em complôs bizarros

Guy encontra Bruno no trem ocasionalmente, o último reconhece o tenista e diz que o admira. Bruno leva um cigarro à boca e Guy lhe oferece um isqueiro que lhe desperta a atenção, pois tem as iniciais de Anne. Bruno então demonstra que possui conhecimento sobre a vida pessoal do tenista. Guy aceita o convite de Bruno para almoçar em sua cabine.

⁹ Cf. Truffaut (1974)

TABELA 7:

Transcrição dos elementos “Motivação e mudança em complôs bizarros”.

Dimensão Visual	Dimensão Verbal/Sonora
Guy e Bruno estão na cabine do trem e acabaram de almoçar. A imagem em plano geral mostra os dois em lados opostos da mesa, com a janela e a paisagem ao fundo.	
Bruno está “jogado” no banco e senta-se para aproximar-se da mesa a fim de encarar Guy. A câmera muda de posição e passa a captar a imagem ora por cima do ombro de Bruno ora por cima do ombro de Guy.	<p>Bruno: Quer ouvir minhas ideias sobre um crime perfeito? “Eletrocutar-se no banho” ou “monóxido de carbono na garagem”?</p> <p>Guy: Nenhuma das duas. Serei antiquado, mas assassinar é ilegal.</p> <p>Bruno: Eu creio que todo o mundo é um assassino em potencial. Nunca desejou matar alguém? Um desses inúteis com quem Mirian flertava?</p> <p>Guy: Não se mata alguém por que pareça inútil.</p>
Bruno bate com a mão na mesa e torna a se deitar sobre o banco enquanto começa a divagar sobre sua ideia de um crime perfeito. Logo, volta-se para Guy. <i>Close</i> alternado nos rostos dos personagens enquanto falam.	<p>Bruno: O que é uma vida ou duas? Alguns estão melhores mortos. Como sua mulher e meu pai, por exemplo. Isso me recorda uma ideia que me ocorreu uma vez. Digamos que quer desfazer-se de sua esposa.</p> <p>Guy: Um pensamento mórbido.</p> <p>Bruno: Não, só suponha. E que tem uma boa razão.</p> <p>Guy: Não, não digamos...</p> <p>Bruno: Sim, vamos. Teria medo de matá-la, por medo de ser descoberto. O que lhe delataria? O motivo. Esta é a minha ideia.</p> <p>Guy: Não tenho tempo de escutar-lhe Bruno.</p>
Bruno conta a sua ideia com entusiasmo, enquanto Guy a ouve com atenção, até que o tenista começa a rir. Mas Bruno continua a falar sobre o assunto.	<p>Bruno: Escute. É muito simples. Dois tipos se conhecem por causalidade, como nós. Sem conexão nenhuma. Nunca se viram antes. Cada um tem alguém que quer se desfazer. Assim que, trocam assassinatos.</p> <p>Guy: Trocam assassinatos?</p>

Guy levanta-se e fica em frente a Bruno que continua falando. Bruno fica em pé e segura Guy pelo braço, que lhe responde em tom irônico.	<p>Bruno: Cometem o assassinato do outro. Não há nada que os conecte. Assassinar a um estranho. Você comete meu assassinato e eu o seu.</p> <p>Guy: Chegamos à minha estação.</p> <p>Bruno: Por exemplo: sua mulher, meu pai. Entrecruzar-se.</p> <p>Guy: O que?</p> <p>Bruno: Falamos o mesmo idioma, não?</p> <p>Guy: Claro que sim. Obrigado pelo almoço.</p>
Plano médio em Guy e Bruno que conversam perto da porta.	<p>Bruno: Me alegro que tenha gostado. As chuletas estavam muito feias.</p> <p>Guy: Encantado em conhecê-lo.</p> <p>Bruno: Pense em minha teoria. Você gosta?</p> <p>Guy: Claro, Bruno, claro. Está muito bem.</p>
Logo que Guy sai, Bruno fecha a porta da cabine. Há um plano detalhe no isqueiro de Guy sobre a mesa.	
Bruno o apanha com o intuito de devolver ao tenista, mas desiste e acaba ficando com o objeto.	
Este volta a deitar-se no banco e a câmara o filma por trás da mesa, enquanto manuseia o isqueiro de Guy.	Bruno: Entrecruzar-se

Em *Pacto Sinistro* o motivo do crime não poderia ser outro: dinheiro, vingança e/ou amor geralmente são a razão pela qual os crimes são cometidos nos clássicos do *noir*. Guy (na opinião de Bruno e da polícia) almejava matar a sua esposa infiel por vingança e para poder viver um novo romance. Já Bruno, estando livre do pai, poderia gastar a sua fortuna sem ninguém para atormentar a ele e sua mãe com regras.

O comportamento doentio de Bruno representa a influência da psicanálise no gênero. Bruno é um psicopata de personalidade complexa e com forte tendência à obsessão. É obcecado pela figura materna e pelo ódio ao pai. Atormentado pelo complexo de Édipo que o faz alimentar o desejo de ver-se livre do pai, Bruno comete atrocidades que são acobertadas por sua mãe, que é igualmente perturbada. Contudo, quando conhece Guy e percebe a oportunidade de colocar em prática a sua trama, ele transfere parte do sentimento de fixação para o tenista e passa a o admirar e perseguir. O desejo de matar

o pai e a ideia de que é perfeitamente normal que alguém queira assassinar outra pessoa fazem Bruno acreditar que Guy aceitou a sua proposta e que existe um acordo.

Em outra cena, Bruno conversa com duas senhoras em uma festa sobre a melhor forma para cometer um assassinato e resolve mostrar a uma delas como realizar um estrangulamento. O seu fascínio pelo assunto deixa evidente que este possui alguma patologia, pois seu comportamento sempre se refere à morte ou ao crime.

Nos filmes *noir* com frequência os papéis costumam se inverter, o bem e o mal se confundem¹⁰, o herói nem sempre é completamente correto e as vítimas podem ser também autoras de crimes. Na trama, a figura de Bruno é mais simpática do que a de Guy, suas características, o modo como se comporta, se veste e fala podem levar o público a simpatizar com o “lado mal” da trama.

5.2 CÃES DE ALUGUEL

Primeira película dirigida por Quentin Tarantino, *Cães de Aluguel* foi lançada em 1992 e já trazia as características únicas da direção de Tarantino, que se manteriam nos próximos filmes e se consolidaram como uma marca de seu trabalho. Graças a esses elementos a produção é considerada inovadora por mesclar recursos do cinema clássico com uma narrativa não linear, característica da cinematografia moderna.

Recursos estilísticos de filmagem e de montagem são percebidos em *Cães de Aluguel*. É interessante ressaltar que a temática do filme é centrada em um golpe a uma joalheria, contudo este fica implícito em toda trama, pois não é mostrado no filme em nenhum momento, somente relatado pelos personagens.¹¹ Outros aspectos que se destacam são a predominância da narração, os muitos *flashbacks*, diálogos sobre cultura pop, alusão a outros filmes, cartões-títulos, a trama dividida em capítulos, e até mesmo o humor ácido, um elemento recorrente no *noir* clássico.

A narrativa de *Cães de Aluguel* conta a história de seis membros de um bando, reunidos pelo gangster Joe Cabot para roubar uma remessa de diamantes de uma joalheria. Joe dá codinomes aos comparsas, que não se conhecem, a fim de que uns não saibam os verdadeiros nomes dos outros, são eles: Mr. Pink, Mr. White (Larry)¹², Mr. Brown, Mr. Blue, Mr. Orange (Freddy) e Mr. Blonde (Vic Vega). No momento da realização do assalto o alarme tocou e a polícia cerca o local. Outras situações ainda não ocorrem como planejado para o grupo: Mr. Blonde mata vários reféns, Mr. Brown morre no tiroteio e Mr. Orange é baleado, então estes passam a acreditar que há um traidor entre eles.

¹⁰ Cf. Augusti (2013)

¹¹ Cf. Baptista (2010)

¹² Somente os personagens com os nomes citados entre parênteses têm sua verdadeira identidade revelada na trama, os demais são identificados apenas pelos codinomes.

5.2.1 O crime

Mr. White (Larry) é o primeiro a chegar ao armazém (lugar de encontro do grupo após o crime) carregando Mr. Orange (Freddy) que foi baleado e está perdendo muito sangue. Mr. Orange pede a Mr. White que o leve para um hospital. Ele tenta acalmá-lo e promete que Joe chamará um médico quando chegar. Mr. Pink chega em seguida, afirmando que havia um traidor no bando. Mr. White então o convida para conversar em outra sala.

TABELA 8:
Transcrição do elemento “O crime”.

Dimensão Visual	Dimensão Verbal/Sonora
A câmera enquadra um cesto de lixo, e outros objetos no chão de uma das salas do armazém.	Mr. Pink: O que eu estou fazendo aqui? Não estava gostando disso.
Com um movimento da direita para esquerda em diagonal ela passa a mostrar Mr. White no banheiro limpando as mãos, parado ao final de um corredor e conversando com Mr. Pink (fora de campo).	Mr. Pink: Devia ter recusado, mas nunca acredito em mim. É a mesma coisa quando compro fumo. Não confio no cara, mas quero acreditar. Porque se não está mentindo vale a pena. Quando sinto isso num trabalho devia cair fora. Mas não, aceitei pelo maldito dinheiro!
A câmera continua parada e Mr. White caminha de um lado para outro. Mr. Pink continua fora de campo e há ruídos que dão a entender que ele estivesse quebrando algo.	[som de objetos sendo quebrados] Mr. White: Agora já foi. Precisa se acalmar. Está calmo? [som de Mr. Pink chutando algo] Mr. Pink: Estou calmo. Mr. White: Lave o rosto.
Mr. Pink surge à frente da câmera que continua parada e distante e lava o rosto. Mr. White caminha até a porta que leva ao salão do armazém, lugar onde está Mr. Orange baleado e espia para lá, em seguida volta para o banheiro para conversar com Mr. Pink sobre o assalto. Mr. White oferece um cigarro a Mr. Pink.	Mr. White: Respire fundo. Relaxe, fume um cigarro. Mr. Pink: Parei de fumar. Mr. White: Está bem. Mr. Pink: Você tem um? Mr. White: Tome. Mr. Pink: Obrigado.

<p>Plano médio mostra Mr. White acendendo o cigarro de Mr. Pink com um isqueiro. Os dois conversam um em frente ao outro e um espelho ao lado de Mr. White reflete a sua imagem.</p>	<p>Mr. White: Ok. Vamos repassar o que aconteceu. Estávamos lá e tudo ia bem. Daí disparou o alarme. Eu me virei e os tiras estavam lá, chegaram num piscar de olhos. E todos se apavoraram, o Blonde começou a atirar.</p> <p>Mr. Pink: Não está correto.</p> <p>Mr. White: Por que não?</p> <p>Mr. Pink: Ok, os policiais não apareceram quando soou o alarme. Só quando o Blonde começou a atirar em todo mundo.</p> <p>Mr. White: Quando disparou, eu os vi.</p> <p>Mr. Pink: Não foi tão rápido, só apareceram quando Blonde ficou maluco. Não estou dizendo que não estavam lá, mas só agiram quando o Blonde começou a atirar. Vê-se que foi uma armadilha. Vamos Mr. White.</p> <p>Mr. White: Sem essa de Mr. White.</p> <p>Mr. Pink: Não diga o seu nome, não quero saber! Eu não vou dizer o meu.</p> <p>Mr. White: Tem razão, isso foi mal. Como conseguiu escapar?</p> <p>Mr. Pink: Fugi entre os tiros. Enquanto todos atiravam, dei o fora.</p>
--	---

O crime de *Cães de Aluguel* é um golpe a uma joalheria, contudo em nenhum momento do filme ele é mostrado, a única maneira com que o público pode tomar conhecimento sobre como tudo aconteceu é pelos relatos dos criminosos. Nesta sequência Mr. White e Mr. Pink discutem o que ocorreu e no final da trama é possível perceber que Mr. Pink tinha razão, para Baptista (2010) a decisão de não mostrar assalto torna a palavra dos personagens, essencialmente subjetiva, predominante sobre a aparente objetividade das imagens. As situações anteriores ao golpe e após ele são mostradas de forma fragmentada e não linear por meio de *flashbacks*. Isto ajuda o espectador a entender a história.

A intenção dos criminosos em cometer o crime perfeito é algo muito presente nos filmes *noir*, contudo, como afirma Augusti (2013), o seu fracasso (dos criminosos) é provável nessas produções. Nesta trama os personagens expressam em várias situações a certeza de que o roubo será bem sucedido e tudo sairá exatamente como planejado, o contrário do que na realidade acontece.

O espelho que reflete a imagem de Mr. White é um motivo iconográfico utilizado pelo *noir* clássico e proveniente do expressionismo alemão. Nesta sequência o objeto simboliza as dúvidas que envolvem o personagem, pois ao mesmo tempo em que tenta acreditar na história de Mr. Pink, Mr. White desconfia que o outro possa ser o traidor, assim como está em dúvida entre deixar Mr. Orange morrer ou levá-lo a um hospital e ser preso.

Figura 3: O espelho que reflete a imagem de Mr. White enquanto conversa com Mr. Pink simboliza as dúvidas que o perturbam.



5.2.2 A história contada através da perspectiva dos criminosos

Em *Cães de Aluguel* a narrativa não é feita em ordem cronológica e linear, contudo fica claro desde a primeira cena do filme que a história será contada através da perspectiva de um grupo de criminosos. Na primeira cena do filme o bando reunido por Joe e seu filho Eddie está em uma lanchonete, todos vestindo ternos pretos discutem assuntos banais como o significado das músicas da Madonna, as músicas *pop* dos anos 70 e sobre dar ou não gorjeta, contudo é perceptível por seus gestos, modo de falar e atitudes que são criminosos. Na sequência há a imagem do grupo caminhando ao som de uma rádio que toca as músicas sobre as quais comentavam anteriormente, em seguida sobem os créditos com o título do filme que remete ao bando. Estes elementos enfatizam que será privilegiada a perspectiva dos ladrões para contar a história e não a da polícia.

O enfoque nos criminosos deixando a polícia em segundo plano faz com que o público simpatize com os personagens que estão conduzindo a trama. Segundo Baptista, a produção coloca a amizade, a solidariedade e a lealdade como valores importantes, com isso os protagonistas também são psicologicamente complexos, engraçados, simpáticos e leais, o que levaria o espectador a simpatizar com os criminosos.

5.2.3 A visão invertida das autoridades e a corrupção policial

Um *flashback* introduzido por um cartão título com o as palavras “Mr. Orange” mostra a história de como o policial Freddy se infiltra no bando do *gângster* Joe Cabot com ajuda de seu colega, o agente Holdaway. Freddy conversa com Holdaway em uma lanchonete contando como foi aceito no grupo de Joe para realizar um trabalho. Então há um *flashback* dentro do *flashback* que exhibe o policial contando uma anedota falsa para Joe, Eddie e Mr. White, em um bar com o intuito de ganhar a confiança do *gângster*. Freddy recebe o telefonema de Eddie dizendo que o espera em frente a sua casa. Antes de sair o policial repete para si mesmo em frente a um espelho que nada de mal vai acontecer, porque os outros não sabem de nada, que não vai se ferir e não deve ser covarde. Nas próximas sequências Freddy já está no bando de Joe recebendo instruções para a realização do assalto.

Mr. Orange, Mr. White e Mr. Brown estão em um carro fugindo da polícia. Mr. Brow bate o carro, ferre-se e morre. Mr. White vai até a rua e atira contra os policiais, matando os dois que estavam dentro da viatura com muitos disparos. Mr. Orange observa perplexo e, em seguida Mr. White e Freddy saem caminhando pela rua.

TABELA 10:

Transcrição do elemento “A visão invertida das autoridades e a corrupção policial”.

Dimensão Visual	Dimensão Verbal/ Sonora
Um plano americano filma Mr. Orange e Mr. White fugindo da polícia por uma rua vazia. Eles caminham rápido com as armas nas mãos.	[sons de sirenes]
Ao chegarem à esquina, percebem a aproximação de um carro dirigido por uma mulher. A câmera localizada atrás dos personagens mostra os ladrões em plano geral apontando a arma para carro e mandando que a motorista o pare.	Mr. White: Pare, pare aí!
A câmera agora dentro do carro revela o motorista pegando uma arma dentro do porta- luvas e a aproximação dos criminosos, que se dirigem para as portas do veículo.	
Com um movimento da direita para a esquerda a câmera capta a imagem da mulher atirando em Mr. Orange (o policial Freddy) quando ele abre a porta do carro.	Mr. Orange: Saia do carro. [som de um tiro]
Mr. Orange cai no chão baleado e atira no peito da mulher.	
<i>Close</i> em Mr. Orange que ainda aponta a arma mais uma vez para o corpo da motorista sobre os bancos. Sem mudanças no enquadramento Mr. White o recolhe e a câmera mostra a imagem do asfalto.	[som de um tiro] [som de sirenes]

Nesta produção temos um policial que se disfarça para prender um criminoso procurado, diante disto ele é obrigado a cometer alguns crimes, pois o assalto não sai como planejado. Na cena transcrita, para manter o disfarce, após ver dois policiais serem mortos a tiros, ainda rouba um carro e atira na motorista. Com isso Freddy, também acaba se tornando um criminoso.

Em outra cena é possível perceber como as autoridades foram retratadas de forma invertida, pois é mostrada como incapaz de prender os criminosos, quando se analisa que a polícia, com o objetivo de prender Joe, deixa que dois policiais corram risco de morrer em meio a um grupo de criminosos armados. Um deles está disfarçado, contudo o outro foi feito refém e os policiais só agem após a chegada do *gângster*. O resultado é que ao final da trama os dois policiais são mortos e nenhum ladrão é preso, pois quase todos são baleados exceto Mr. Pink que foge com os diamantes.

O *flashback* em que Freddy conta uma falsa história para Joe é realizado com a narração em *off*, um dos principais recursos narrativos do filme *noir*. Para Baptista, *Cães de Aluguel* partilha com o filme *noir* o sentido da relatividade, que o cinema clássico mais convencional tentava ocultar. A ambientação e a forma dos *flashbacks* do filme demonstram a particularidade da narrativa.

5.2.4 Alianças e lealdades instáveis

Eddie, Mr. Pink e Mr.White precisam sair do armazém para buscar os diamantes que foram escondidos por Mr. Pink e retirar os carros do local. Eddie ordena que Mr. Blonde tome conta do policial que está como refém e de Mr. Orange que sangra muito. Após a saída de Eddie, Mr. Blonde começa a torturar o policial e, antes de queimá-lo vivo, é baleado por Mr. Orange. Quando os outros membros do bando voltam encontram Mr. Orange no chão sangrando, o policial amarrado, sem uma das orelhas e banhado em gasolina e Mr. Blonde morto com muitos tiros.

TABELA 11:
Transcrição do elemento “Alianças e lealdades instáveis”

Dimensão Visual	Dimensão Verbal/Sonora
Um movimento circular da câmera filma o galpão em um plano aberto. O policial está sangrando e amarrado em uma cadeira, o corpo de Mr. Blonde está no chão perto da porta e Mr. Orange caído no chão em meio a uma poça de sangue segura sua arma.	

A câmera para atrás do policial e mostra de longe a chegada de Mr. Pink, Mr. White e Eddie com os diamantes. Enquanto Mr. White vai checar como está Mr. Orange, os outros dois olham o corpo de Mr. Blonde.	
Plano fechado no corpo ensanguentado de Mr. Blonde. A câmera se movimenta para cima e mostra Eddie se ajoelha ao lado do corpo, larga a maleta com os diamantes e olha para Mr. Orange.	
Plano aberto mostra Eddie ajoelhado ao lado do corpo Mr. Pink em pé, o policial amarrado, Mr. Orange caído e Mr. White ao seu lado. Eddie e Mr. Pink caminham em direção ao policial e aos comparsas. Eddie para em frente ao policial e atira três vezes.	<p>Eddie: O que houve?</p> <p>Mr. Orange: Cortou a orelha do tira e ia queimá-lo.</p> <p>Eddie: O que? Não ouvi o que disse.</p> <p>Mr. Orange: Eu disse que o Blonde ficou louco, cortou a orelha do tira e ia queimá-lo vivo.</p> <p>Eddie: Esse tira? Ficou louco desse jeito? Melhor ou pior?</p>
<i>Close</i> em Mr. Orange banhado em sangue.	Mr. Orange: Ele ia queimá-lo, cara.
Primeiro plano em Eddie	
<i>Close</i> em Mr. Orange	Mr. Orange: Ia matar o tira e a mim. Quando chegassem ia matá-los e levar os diamantes.
Há um primeiro plano em Eddie e um corte para um plano geral que mostra Mr. White falando e gesticulando. Mr. Pink caminha até o policial e observa sua cabeça.	<p>Mr. White: Não disse, esse infeliz era um psicopata.</p> <p>Mr. Orange: Podia ter perguntado para o tira. Disse o que ia fazer enquanto o retalhava.</p> <p>Eddie: Não acredito, não faz sentido.</p> <p>Mr. White: Para mim, faz sentido. Você não viu como ele agiu. Nós vimos.</p> <p>Mr. Pink: A orelha foi mesmo cortada.</p>
Primeiro plano em Eddie.	Eddie: Vou repetir em voz alta, porque quero entender bem.

<i>Close</i> em Mr. Orange caído no chão. Primeiro plano em Eddie que tem o rosto com respingos de sangue do policial.	Eddie: Disse que o Mr. Blonde ia matar você e quando chegássemos ia nos matar pegar os diamantes e fugir? A história é mesmo essa?
<i>Close</i> em Mr. Orange.	Mr. Orange: Juro pela minha mãe, que foi isso que aconteceu.
Primeiro plano em Eddie. <i>Close</i> em Mr. Orange e novamente primeiro plano em Eddie que argumenta sem gesticular, somente segurando a arma. A câmera começa a aproximar-se lentamente do rosto de Eddie com um zoom até que o enquadra em um <i>close</i> .	Eddie: Ele tinha acabado de sair da prisão. Foi apanhado num armazém com contrabando. Podia ter se safado. Só precisava dizer o nome do meu pai, mas ficou calado. Portou-se como um homem na prisão. Ficou preso por quatro anos por nós. Mr. Orange está dizendo que nosso amigo, que ficou preso pelo meu pai, que em quatro anos não aceitou nenhum tipo de suborno, agora que ele ficou livre e fez um bom acordo conosco iria resolver de uma hora para outra nos roubar? Conte o que aconteceu de verdade.
Um plano geral mostra Joe entrando no armazém e caminhando em direção ao grupo. À medida que Joe caminha a câmera se afasta. Ele aponta para Mr. Orange e para ao lado de Eddie.	Joe: Para que? Mais conversa fiada? Este homem nos traiu. Eddie: Pai me desculpe, eu não sei o que aconteceu. Joe: Tudo bem, eu sei.
Joe para em frente a Mr. White e a câmera ficam sobre o ombro do <i>gângster</i> .	Mr. White: Do que estão falando?
Imagem de Mr. Orange no chão sangrando.	Joe: Este infeliz trabalha para a polícia. Mr. Orange: Eu não tenho a menor ideia do que estão falando.
A câmera sobre o ombro de Joe filma Mr. White em plano médio que argumenta, um corte mostra Joe em <i>plongée</i> , olhando para Mr. White.	Mr. White: Joe, não sei o que está pensando, mas está errado. Joe: Não estou.

Mr. White volta a ser mostrado em plano médio. Plano médio em Joe que se irrita com Mr. White.	Mr. White: Confie em mim. Você se enganou. É um bom garoto. Sei que está nervoso e puto da vida. Estamos todos tensos, mas acusou a pessoa errada. Eu o conheço, não faria isso. Joe: Não conhece nada. Eu sim. O canalha avisou os tiras que mataram o Brown e o Blue.
Primeiro plano em Mr. Pink que pergunta perplexo.	Mr. Pink: Mr. Blue morreu? Joe: Com certeza.
A câmera enquadra Mr. White à frente de Joe que está de costas para ela. Agora Joe é filmado de frente, pega a arma e aponta para Mr. Orange.	Mr. White: Como sabe disso? Joe: Não confiava totalmente nele. Não devia ter ido em frente até ter certeza. Mr. White: Essa é a sua prova? Joe: Não preciso, tenho instinto. Não vou ignorá-lo mais.
Mr. White aponta a sua arma para Joe e Eddie ameaça atirar em Mr. White.	Eddie: Você ficou louco?
A imagem mostra Eddie apontando a arma para Mr. White e este a apontando para Joe que está “fora de campo”.	Mr. White: Joe vai cometer um erro, não vou permitir.
Primeiro plano em Mr. Pink que se afasta lentamente.	Mr. Pink: Vamos pessoal. Ninguém quer isso. Devíamos ser profissionais.
Plano geral mostra Mr. White, Joe e Eddie com as armas apontadas e Mr. Orange que se retorce no chão. <i>Close</i> em Eddie.	Eddie: Nós nos conhecemos a muito tempo, Larry. Muitos serviços. Não há necessidade disto. Vamos baixar as armas e resolver isso com uma conversa.
Plano médio em Mr. White.	Mr. White: Joe, se matá-lo, morre em seguida. Repito, se matá-lo, você morre.

<i>Close</i> em Eddie que continua apontando sua arma para Mr. White.	Eddie: Larry somos amigos, você respeita meu pai eu o respeito, mas vou atirar se não abaixar essa arma agora.
<i>Close</i> em Mr. White que aponta a arma para Joe, corte para o <i>close</i> em Eddie, que começa a gritar.	Mr. White: Droga Joe, não me faça fazer isto. Eddie: Pare de apontar essa arma para o meu pai!
Plano geral mostra o momento em que Joe atira em Mr. Orange, Mr. White atira em Joe e Eddie acerta Mr. White com um tiro, todos caem. Após o tiroteio, a câmera mostra Mr. Pink saindo de baixo de uma rampa onde havia se escondido dos tiros, ele pega a maleta com os diamantes e sai do armazém.	[gemidos]

Nesta cena há a melhor representação da instabilidade nas relações em *Cães de Aluguel*. Há muitas circunstâncias em que os personagens se descontrolam, discutem e passam a não confiar mais um nos outros devido ao fracasso do golpe e a presença de um traidor no bando. Assim como no *noir* clássico, a traição desencadeou a crise no grupo reunido por Joe a ponto de provocar uma situação extrema, como um tiroteio entre amigos.

A sequência acontece porque Mr. Orange mata Mr. Blonde a fim de impedi-lo de carbonizar o policial que estava refém, o que faz as suspeitas caírem sobre ele. Mr. White não acredita que Mr. Orange seja um traidor, pois este não teve atitudes que lhe parecessem ruins. Para Mr. White isto seria uma incoerência, enquanto Mr. Blonde havia matado muitas pessoas durante o assalto. Apesar da personalidade psicopata de Mr. Blonde, Eddie o defende por não ter entregado seu pai à polícia. Já Joe afirma que Mr. Orange é o traidor pelo fato de não confiar o bastante nele. Estas argumentações sem provas causam um conflito entre os personagens que culmina na morte de todos.

Figura 4: O desentendimento entre Joe, Eddie e Mr. White que culmina no tiroteio.



5.2.5 A *Femme fatale*

A figura feminina está representada em algumas cenas do filme nas quais os personagens conversam sobre o comportamento das mulheres. Na cena da lanchonete, por exemplo, Mr. Brown divaga sobre o significado da música *Like a Virgin* e a interpreta como sendo uma metáfora relacionada à sexualidade. Em todos os momentos em que se referem às mulheres, os personagens conduzem a conversa para o sentido sexual com comentários machistas e até mesmo preconceituosos. Contudo, ainda que a presença da figura feminina esteja na trama através dos diálogos, o elemento *femme fatale* não aparece nesta obra, o que é possível porque *Cães de Aluguel* é considerado um filme *neonoir*, ou seja, uma releitura do gênero e nem mesmo no *noir* clássico é necessário que todas as características do estilo se façam presentes em uma mesma produção.

5.2.6 Violência exacerbada

Eddie chega ao armazém para saber o que está acontecendo, já que teve a informação de que Blonde havia capturado um policial. Ao chegar ele resolve ir buscar os diamantes que foram escondidos por Mr. Pink e pede que Mr. White os acompanhe para tirar os carros da frente do local para que Joe não se aborreça mais com eles quando chegar. Eddie diz para Mr. Blonde tomar conta do policial e de Mr. Orange que está desacordado, isto irrita Mr. White que não confia em Blonde pelo fato dele ter matado os reféns a sangue frio durante o assalto. Apesar dos apelos de Mr. White Eddie mantém suas ordens e sai, deixando Mr. Orange e o policial na companhia de Mr. Blonde.

TABELA 12:

Transcrição do elemento “Violência exacerbada”.

Dimensão Visual	Dimensão Verbal/Sonora
O plano geral mostra Mr. Blonde caminhando em direção ao policial que está amarrado. Enquanto ele caminha tira o paletó preto e o deixa sobre uma mesa.	Mr. Blonde: Enfim sós.
<i>Close</i> em Mr. Blonde que continua caminhando lentamente.	
Plano geral revela o policial que se retorce na cadeira com o rosto ensanguentado, no centro do armazém vazio.	
Mr. Blonde aparece em primeiro plano ainda caminhando na direção do policial.	
A câmera localizada atrás do policial mostra Mr. Blonde em pé a sua frente com a mão no bolso da calça e segurando o cigarro na outra mão.	Mr. Blonde: Adivinha, estacionei em local proibido. [risos] Onde estávamos?
Policial em primeiro plano e a câmera começa a fazer um movimento giratório a fim de mostrar Mr. Blonde ao fundo que caminha de um lado para outro.	Policial: Não sei nada sobre nenhuma armadilha, estou na polícia há oito meses, não me dizem nada. Ninguém me disse nada, pode me torturar.
Novamente um plano aberto mostra Mr. Blonde a frente do policial que está de costas para a câmera. Mr. Blonde olha para o policial e joga o cigarro fora e fica parado próximo ao policial, em seguida lhe dá um tapa no rosto.	<p>Mr. Blonde: Torturá-lo, é uma boa ideia. Gostei.</p> <p>Policial: Até seu chefe disse que não tinha armadilha.</p> <p>Mr. Blonde: Meu o que?</p> <p>Policial: Seu chefe.</p> <p>Mr. Blonde: Perdão, amigo. Entenda uma coisa, eu não tenho chefe. Ninguém me dá ordens. Ouviu o que eu disse filho da puta.</p> <p>Policial: Certo, você não tem chefe.</p>

Mr. Blonde caminha para a direita, olha para sua mão suja de sangue, então se volta para o policial e a limpa no seu casaco. Mr. Blonde vai até uma mesa, pega um rolo de fita adesiva e vai até o policial, ele destaca um pedaço da fita e joga o rolo em cima da mesa. Mr. Blonde vai para trás do policial e cola a fita na boca do policial com força.	Mr. Blonde: Onde eu vou limpar isso? Ok, não vou enganá-lo, certo? Não me interessa o que você sabe, mas vou torturá-lo mesmo assim. Não para conseguir informação, é que eu acho divertido torturar um tira. Diga o que quiser, já ouvi antes. Tudo o que pode fazer é rezar por uma morte rápida, a qual você não terá.
Mr. Blonde vai para a frente do policial, saca sua pistola e a aponta para a cabeça do seu refém, que se retorce. Mr. Blonde ri da situação, vai até a mesa onde há um rádio e deixa a arma ao lado dele. O ladrão coloca o pé sobre a mesa.	
Plano detalhe na bota de Mr. Blonde, ele tira um canivete que estava escondido no cano da bota. Plano detalhe no canivete que Mr. Blonde tira da bota. Close em Mr. Blonde com o canivete perto do rosto.	Mr. Blonde: Já ouviu “O som dos anos 70 de K-Billy”?
Plano geral mostra Mr. Blonde abaixado perto do rádio e o policial amarrado com a cabeça baixa. Mr. Blonde liga o rádio, se levanta e começa a caminhar na frente do policial ao som da rádio, enquanto o narrador contextualiza a música que irá tocar. Mr. Blonde vai até Mr. Orange e levanta o seu paletó para olhar seu ferimento.	Mr. Blonde: é o meu favorito. [ruído] [Joe Egan e Gerry Raffeti eram a dupla “Stealer’s Wheel” quando gravaram esta música de Bob Dylan em abril de 1974, que chegou ao quinto lugar, “O som dos anos 70 de K-Billy” continua] [música]
Close no policial com o rosto inchado e coberto por sangue que olha para Mr. Blonde com expressão de pavor.	[música]
O plano geral mostra Mr. Blonde que se levanta do lado de Mr. Orange e começa a cantar e a dançar com o canivete na mão ao som da música animada.	[música]

Close no policial que olha para Mr. Blonde que continua dançando e cantando.	[música]
O plano aberto mostra Mr. Blonde dançando, até que ele chega perto do policial e corta seu rosto com um movimento rápido.	[música]
Em um plano médio a câmera localizada ao lado do policial mostra Mr. Blonde o segurando pelo queixo e com o canivete próximo ao seu rosto, ele sentasse sobre o policial tentando segurá-lo.	
A câmera está na frente do policial e tem Mr. Blonde de costas para ela e mostra o movimento de Mr. Blonde cortando o rosto do refém, porém ele fica a frente e não é possível ver o que ele está fazendo. Com um movimento da direita para a esquerda em diagonal a câmera sobe e passa a mostrar o teto e uma porta do armazém, deixando os personagens fora de campo.	[música] [gemidos] Mr. Blonde: Fique quieto. Quietos imbecil. [gemidos]
A câmera volta para a posição anterior e é possível ver Mr. Blonde com as mãos e o canivete cheios de sangue segurando a orelha do policial. Ele olha por um tempo para a orelha e sai do alcance da imagem.	Mr. Blonde: Também foi bom para você, como foi para mim?
Plano médio mostra Mr. Blonde parado em frente ao policial, segurando a orelha arrancada perto da sua boca, falando próximo a ela e rindo do desespero do refém.	Mr. Blonde: O que houve? Ouviu isso? Não vá embora, volto já. [gemidos]
Mr. Blonde sai caminhando do armazém.	

A violência permeia toda a trama de *Cães de Aluguel*, as cenas de luta, os tiroteios, os espancamentos e a cena da tortura são algumas situações que compõem a história. A utilização exacerbada da violência é uma das características do cinema de Tarantino e também dos filmes *noir*. Nos filmes de Tarantino este elemento se faz presente de forma mais exagerada ainda, assim como é empregada em outras obras consideradas *neonoir*, como *Pulp fiction – Tempo de violência* (*Pulp fiction* – Quentin Tarantino, 1994) e *Sin city – A cidade do pecado* (*Sin city* – Frank Miller, 2005). Segundo Augusti, a masculinidade dos personagens se destaca nessas duas produções, que têm personagens altamente violentos e não hesitam em agredir brutalmente seus oponentes.

Para os personagens desta produção a brutalidade é encarada de forma natural. A maior parte deles compreende as atitudes violentas uns dos outros como justificáveis, com exceção de Mr. White, que não concorda com os assassinatos cometidos por Mr. Blonde. Referente a estas atitudes é interessante perceber o posicionamento dos personagens quanto à situação, pois condenam o ato de Mr. Blonde quando se trata das pessoas que estavam na joalheria, contudo todos os criminosos entendem como natural assassinar policiais, o que remete a ideia de que para eles os policiais não são considerados seres humanos que merecem viver. Este posicionamento é reforçado em uma conversa em que Mr. Pink pergunta a Mr. White “se ele atirou em gente de verdade” enquanto fugia do local do crime, ou só em policiais.

Apesar de Baptista (2010) afirmar que os filmes de Tarantino são ficções que não buscam retratar a realidade é possível analisar que a presença constante da violência em *Cães de Aluguel* pode representar circunstâncias vivenciadas nas sociedades contemporâneas, como o posicionamento mais agressivo das pessoas diante das situações cotidianas e o aumento da criminalidade urbana que ocorreu nos EUA no final dos anos 80¹³.

5.2.7 Motivação e Mudança em complôs bizarros

Esta cena faz parte do *flashback* intitulado “Mr. Orange”. Após Eddie buscar Freddy em sua casa eles aparecem conversando no carro, há uma longa conversa sobre mulheres brancas e negras. Mr. White e Mr. Pink também estão no veículo. Em seguida há um corte e todos estão no armazém, sentados diante de Joe Cabot prontos para receberem as instruções para realização do assalto.

¹³ No final dos anos 80 e começo dos anos 90 houve um aumento nos números de homicídios e roubos nos EUA, segundo dados divulgados pelo FBI. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2011/06/110622_eua_criminalidade_mm.shtml> Acesso em: 17 de abril 2013.

TABELA 13:

Transcrição do elemento “Motivação e mudança em complôs bizarros”

Dimensão Visual	Dimensão Verbal/Sonora
Joe é enquadrado em primeiro plano e tem um quadro negro em segundo plano (ele está no armazém em que o bando deve se encontrar depois do assalto).	Joe: Vocês adoram contar piadas e rir uns dos outros. Riem como garotinhos no recreio. Vou contar uma piada.
A câmera com um movimento da direita para esquerda mostra todos os integrantes do bando sentados. Em movimentos da esquerda para a direita e da direita para a esquerda a câmera mostra-os um por um, enquanto Joe fala, intercalando com <i>closes</i> em Joe. A imagem começa a mostrar cada um dos personagens em primeiro plano com um zoom no momento em que Joe explica que eles não podem falar os nomes para os comparsas.	Joe: Cinco caras estão numa cela em San Quentin, pensando como foram parar lá. “O que fizemos de errado?” “O que deveríamos ter feito?” É culpa sua, é minha. Toda essa bobagem. Até que alguém tem uma ideia. “Espere aí”. “Enquanto planejam o golpe só contamos piadas”. Entenderam? Não estou reclamando de vocês. Quando esse trabalho for um sucesso vamos para o Havaí e eu vou rir com vocês. Verão que eu sou diferente, mas agora é hora de negócios. Exceto eu e o Eddie que já conhecemos, usaremos apelidos neste trabalho. Sob nenhuma circunstância quero que vocês saibam o nome um do outro. Não quero que falem de suas vidas pessoais, incluindo de onde são, o nome das esposas, se já foram presos ou o banco que assaltaram.
<i>Close</i> em Freddy que observa Joe sem demonstrar nenhuma expressão.	Joe: Só quero que conversem se for necessário sobre o que vão fazer é o suficiente.
Joe é enquadrado em primeiro plano novamente.	Joe: Eis os seus nomes.
Cada um dos personagens é enquadrado em <i>close</i> quando Joe fala seu nome. Plano médio em Mr. Pink.	Joe: Mr. Brown, Mr. White, Mr. Blonde, Mr. Blue, Mr. Orange e Mr. Pink. Mr. Pink: Porque eu sou o Mr. Pink?
Joe aparece em plano médio e se irrita com Mr. Pink.	Joe: Porque é bicha, certo. [risos]

Um plano aberto mostra parte do grupo e ao fundo Mr. Pink, corte para Joe parado em frente a todos. A câmera mostra Mr. Pink novamente.	<p>Mr. Pink: Não podemos escolher?</p> <p>Joe: Não, já tentei, não funciona. Ficam todos brigando para ser o Mr. Black. Ninguém quer dar o braço a torcer. Não, eu escolho. Você é o Mr. Pink. Agradeça por não ser o Mr. Yellow.</p>
Mr. Brown é mostrado em primeiro plano. Mr. Pink volta a falar (fora de campo). A câmera passa a mostrar parte do grupo e Mr. Pink ao fundo.	<p>Mr. Brown: E Mr. Brown, é quase Mr. Merda.</p> <p>Mr. Pink: Se Mr. Pink é coisa de bicha, que tal Mr. Purple? Gostei, serei o Mr. Purple.</p>
Joe em primeiro plano com o quadro em segundo plano. <i>Close</i> em Mr. White que conversa com o comparsa ao seu lado. Plano médio em Mr. Pink que aponta para Mr. White.	<p>Joe: Não, você não é Mr. Purple. Já existe um Purple em outro trabalho, você é o Mr. Pink.</p> <p>Mr. White: Quem se importa com nomes?</p> <p>Mr. Pink: É fácil dizer Mr. White. Seu nome é legal. Já que não se incomoda, quer ser o Mr. Pink?</p>
Joe em primeiro plano. <i>Close</i> em Mr. Pink. Plano médio em Joe e um corte para um plano aberto que mostra Mr. Pink ao fundo e os outros membros do bando olhando para ele. A câmera mostra Joe em primeiro plano que ele se vira para o quadro.	<p>Joe: Ninguém vai trocar nada com ninguém. Isto não é uma reunião de vereadores. Ouça Mr. Pink tem duas opções, ou obedece ou cai fora. O que prefere Mr. Pink?</p> <p>Mr. Pink: Puxa Joe, esqueça isso. Serei o Mr. Pink, vamos continuar.</p> <p>Joe: Continue quando quiser. Entenderam o recado? Fiquei tão nervoso que nem consigo falar. Vamos trabalhar.</p>

O único motivo para a realização do crime neste filme é o dinheiro que os envolvidos receberiam. Com exceção do policial que tem o objetivo de prender Joe, os integrantes do bando são criminosos profissionais que cometem este tipo de prática exclusivamente visando o lucro. Como no *noir*, geralmente as práticas criminosas do *neonoir* são motivadas por ganância ou vingança. Um golpe fracassado também é o tema de *Rififi*, outra grande produção do gênero. A trama *neonoir* produzida na França, em 1955, tem como tema, assim como *Cães de Aluguel*, um roubo a uma joalheria. Na história o crime parece perfeito até que um dos integrantes do bando comete um erro e coloca todo plano em risco.

O dinheiro tem uma função imaginária importante na trama, por sua causa o golpe é realizado e em outra cena Mr. Pink atribui à sua ganância o fato de ter aceitado o trabalho, mesmo tendo a “impressão” de que algo sairia errado. Joe também se culpa por

ter prosseguido com o plano, embora não confiasse em Mr. Orange. Nestas sequências é possível analisar que os personagens deixam seus instintos de lado por causa do seu desejo por dinheiro. No imaginário dos personagens (e também do público), estão as vantagens de se possuir muito dinheiro e a ideia de consegui-lo “facilmente”. Isso os levou a não refletirem racionalmente sobre as possíveis chances de fracasso.

5.3 AS INFLUÊNCIAS DO *NOIR* CLÁSSICO NO *NEONNOIR* E A CONSTRUÇÃO DE IMAGINÁRIOS EM *PACTO SINISTRO* E *CÃES DE ALUGUEL*.

A partir da observação das transcrições e interpretações é perceptível que a influência do *noir* clássico aparece no cinema contemporâneo como uma releitura. Em *Cães de Aluguel* os elementos deste gênero estão presentes, contudo com diferentes significados. Esta consideração foi possível devido ao método utilizado na análise, em que estabelecemos as características do *noir* primeiramente em *Pacto Sinistro*, para somente então verificarmos se elas se fazem presentes na segunda produção analisada. Embora *Pacto Sinistro* e *Cães de Aluguel* tenham sido lançados em períodos distintos, estes apresentam muitos pontos em comum que reforçam a ideia de que realmente há filmes produzidos após o período clássico do *noir* que foram influenciados por este gênero.

Um dos elementos mais significativos nos filmes *noir* é o crime, pois é ele o tema central das tramas. No caso dos filmes analisados temos dois crimes distintos, um assassinato em *Pacto Sinistro* e um roubo de diamantes em *Cães de Aluguel*. No primeiro o crime ocorre como o planejado e o verdadeiro criminoso só é descoberto porque resolve voltar ao local para se vingar, no segundo o assalto fracassa e uma série de acontecimentos saem do controle dos ladrões. Contudo nas duas tramas, embora os criminosos saiam livres no início ao final acabam mortos ou presos.

É possível inferir que o *noir* influenciou o cinema atual quanto à forma deste retratar a realidade por meio da temática criminal. O *noir* procurava transmitir o sentimento vivenciado pela sociedade através da formação de imaginários, utilizando elementos como a figura da *femme fatale*, o estereótipo do policial ou detetive durão e ao mesmo tempo corrupto, o emprego exagerado da violência e a figura dos criminosos simpáticos. Este se valia de imaginários que já estavam presentes na sociedade e os apresentava na tela de maneira renovada, com isso criando/validando novos imaginários que são reproduzidos até hoje nas produções cinematográficas consideradas *neonnoir*.

Se o crime é o tema principal, os criminosos são os grandes protagonistas e as histórias só podem ser contadas através da sua perspectiva. Nos *corpus* de análise eles têm grande destaque. No filme dirigido por Hitchcock, o psicopata Bruno conduz grande parte da trama, que não possui narrador. Já na produção dirigida por Tarantino um narrador subjetivo determina o que acontecerá, mas a história é contada a partir da versão do bando reunido por Joe Cabot.

O perfil dos criminosos é outra característica que o *neonoir* herdou do período clássico do *noir*, assim como em *Pacto Sinistro*, filme em que Bruno, apesar de ser um psicopata, possui aparência e comportamento que o tornam mais simpático que o protagonista Guy. Em *Cães de Aluguel*, os criminosos da mesma forma, embora se comportem de maneira muitas vezes grosseira, são capazes de causar um sentimento de simpatia ao público, pois apresentam características como lealdade, humor e amizade.

O humor sombrio é utilizado nas duas produções é um recurso recorrente nas produções do período clássico, sendo também uma marca do trabalho de Tarantino. Hitchcock utilizou-o na cena em que Bruno conversa sobre assassinatos com damas da alta sociedade em uma festa. Na cena eles supõem que a senhora com quem Bruno conversa quer livrar-se do marido e começam a pensar nas melhores formas de assassiná-lo. Já Tarantino o empregou na cena da tortura em vários momentos, um deles quando Mr. Blonde fala próximo à orelha amputada do policial.

É interessante observar as personalidades de Bruno e Mr. Blonde, pois estes são ao mesmo tempo parecidos e muito diferentes. Os dois são personagens psicologicamente complexos e psicopatas que não hesitaram em matar, contudo Mr. Blonde tem o estereótipo típico do *noir*, forte e másculo, enquanto Bruno é refinado e elegante. A aparência física se reflete também nos atos, enquanto o primeiro é bruto e não se importa em sujar-se de sangue e descarregar seu revólver, o segundo tem fascínio pelo crime perfeito, sem vestígios ou barulho.

O fato de Joe Cabot em *Cães de Aluguel* ser um *gângster* e determinar que seus comparsas usem ternos pretos iguais e codinomes remete à tradição dos filmes de *gângster* dos anos 30, que também emprestaram muitas de suas características ao *noir*. A própria figura do personagem traz à tona no imaginário do espectador a imagem dos protagonistas daquelas produções.

Nas duas tramas a polícia é retratada como incapaz de resolver os crimes e mostrada cometendo atos que ferem a ética da profissão. No *noir* ela só descobre o verdadeiro criminoso porque alguém o reconheceu no dia do assassinato e Guy o persegue para recuperar o isqueiro. Na mesma produção os policiais pré-julgam o suspeito sem que haja provas de sua culpa. No caso do *neonoir* as autoridades policiais deixam quatro dos ladrões escapar do local do assalto, um deles levando um policial, e não recuperam os diamantes. Esses acontecimentos simbolizam a ideia de que há uma sensação de insegurança em relação às autoridades nas épocas em que os filmes foram produzidos. Outro ponto em comum em relação à forma como a polícia é mostrada nos filmes analisados é que em ambos não há abordagem da corrupção policial.

Característica do *noir* clássico, a instabilidade nas relações de lealdade tem o mesmo causador nas duas produções, a traição, que muitas vezes aparece nas tramas do gênero. No filme de 1951, Bruno se sente traído por Guy, o que provoca nele o desejo de vingança e muda o rumo da história. Já na trama lançada em 1992, Joe acredita que Mr. Orange

trabalha para a polícia. Isto deflagra um desentendimento que culmina em um tiroteio. As traições são as responsáveis por destruírem uma relação de admiração obsessiva, no caso de *Pacto Sinistro* e uma longa amizade, em *Cães de Aluguel*.

No cinema *neonoir* a violência é utilizada de forma mais exagerada do que no *noir* clássico, até mesmo porque as cores nas quais o filme é produzido proporcionam um impacto maior às cenas com sangue, esta é também uma das características da direção de Tarantino. O diretor costuma “pintar a tela de vermelho” sempre que um personagem se fere. A recorrência da temática nos filmes clássicos tem um significado relevante para o gênero e representava a insegurança no imaginário da população quanto à atmosfera do pós-guerra.

Na cena da tortura em *Cães de Aluguel*, quando Mr. Blonde liga o rádio e começa a dançar com o canivete na mão, provocando um sentimento de tensão. A música animada que toca antes do criminoso torturar o policial ao invés de amenizar a cena acaba deixando-a mais tensa.

O motivo dos crimes é o mesmo nas duas produções, o dinheiro. Bruno estrangula Mirian com o objetivo de que Guy mate seu pai posteriormente, e assim ele possa ficar livre de seu odiado pai para gastar a fortuna da família como quiser. Os criminosos do bando de Joe Cabot aceitam o trabalho pela grande quantia em dinheiro que irão receber com o roubo dos diamantes. Nos *noir* o amor, a vingança e o dinheiro sempre são os motivadores dos crimes e a pretensão de que este seja “perfeito” também é uma característica do gênero que se faz presente nas obras estudadas.

Cães de Aluguel deixa muitas perguntas sem respostas devido a sua narrativa não linear e fragmentada. A história não é contada em ordem cronológica e possui muitos *flashbacks*, o recurso da narração em *off* (característico do filme *noir*) e um narrador subjetivo, que determina a ordem dos acontecimentos. Há também cartões-títulos que inserem alguns *flashbacks* que contam o passado dos personagens Mr. Orange, Mr. White e Mr. Bonde. Todos esses recursos e elementos são próprios do cinema moderno, mas também da melhor tradição do cinema clássico, como o filme *noir*.¹⁴ Os pontos em aberto deixados pela trama de Tarantino podem ser encarados como uma marca das produções modernas, contudo é preciso lembrar que *À beira do abismo*, produção do período clássico, também utiliza este recurso, pois não mostra um dos assassinatos que ocorrem na trama, deixando uma dúvida sobre a autoria do crime no final da história.

¹⁴ Cf. Baptista (2010)

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Movido por inquietações teóricas que cercam o cinema *noir*, como a constante dicotomia sobre este possuir ou não um sucessor moderno, este trabalho se propôs a responder duas questões norteadoras que foram desenvolvidas para a aplicação da análise: descobrir como a influência do *noir* clássico aparece nos filmes contemporâneos e se estas produções são capazes de produzir imaginários sobre a temática do crime.

Para tentarmos obter as respostas de tais inquietações, analisamos dois filmes, um do período clássico do *noir*, *Pacto Sinistro*, de Alfred Hitchcock e um considerado *neonoir*, *Cães de Aluguel*, de Quentin Tarantino. As unidades de análise para as transcrições foram selecionadas de acordo com as características do *noir* clássico estabelecidas por Borde e Chaumeton (1958). Os dois filmes foram submetidos aos mesmos critérios de análise para seleção das cenas com o objetivo de observarmos se nas duas produções haveria a presença dos mesmos elementos e quais os significados destes em cada obra.

Com base na análise descritiva e interpretativa das produções *Pacto Sinistro* e *Cães de Aluguel*, foi possível concluir que o filme *noir* produzido no período clássico continua deixando sua marca no cinema mundial através do cinema *neonoir*. As suas características permanecem vivas nas produções, embora não mais com os mesmos significados, pois o *neonoir* se trata de uma releitura do seu antepassado e agrega novas técnicas ao estilo. Outra constatação é que o *noir* clássico, através de sua característica de agir como um espelho da realidade, possuía a capacidade de estabelecer imaginários, pois reproduziam nas telas os sentimentos vivenciados pelas sociedades através de seus elementos simbólicos, validando assim imaginários que se renovam atualmente nas produções *neonoir*.

Ao realizarmos as comparações após a análise, destaca-se que a maioria das características do *noir* também estava presente no filme *neonoir*, com exceção do elemento *femme fatale* que não compõe trama narrativa de *Cães de Aluguel*. Contudo muitos pontos em comum podem ser destacados entre as produções analisadas especificamente, embora tenham sido lançadas em épocas distintas, o que torna notória a influência do *noir* clássico no cinema contemporâneo.

A temática criminal foi abordada de maneira diferente nas duas produções, contudo manteve a sua característica de refletir realidades através da validação de imaginários. No *noir* clássico este elemento exerce essa função devido ao período conturbado que a sociedade americana vivenciava. Em *Pacto Sinistro* percebemos os personagens ambíguos, os ambientes claustrofóbicos e sombrios característicos das tramas do período clássico e que buscavam refletir a insegurança da população e denunciar as “marcas” deixadas pela guerra. Já em *Cães de Aluguel*, embora teóricos como Baptista (2010) discordem, é possível que através da sua insistência em temas como tráfico de drogas e a utilização exagerada da violência Tarantino tenha representado ficcionalmente situações presenciadas pela sociedade da época.

Outro ponto importante a se destacar é a representatividade da violência para os dois períodos do *noir*. Tanto no clássico quanto no moderno ela é utilizada exaustivamente e vem acompanhada de um grande simbolismo nas produções. Em *Pacto Sinistro* a cena da luta entre os protagonistas simboliza o desfecho da “briga” interior de Guy e da história, enquanto em *Cães de Aluguel* a utilização exagerada da violência através das cenas de tortura, tiroteios e brigas é efetuada por personagens que representam uma releitura dos tipos masculinos e durões protagonistas do *noir* clássico, gênero influenciado diretamente pela literatura *hard-boiled*.

Pacto Sinistro trás muitas características do cinema expressionista alemão, os ambientes sombrios e os motivos iconográficos que dão sentido diferenciado a trama: como a escada, o isqueiro e a lente que reflete o assassinato de Mirian. Hitchcock utilizou muitos recursos para dar sentido a esta narrativa clássica. Um deles, elemento da psicanálise, é a composição da personalidade de Bruno. A influência também está presente em *Cães de Aluguel* nos atos psicopatas de Mr. Blonde.

A narrativa não-linear e desfragmentada de *Cães de Aluguel* procede do cinema moderno, contudo esta produção soube se valer das técnicas do filme *noir* para compor sua estrutura. Os *flashbacks* e a narração em *off*, elementos utilizados na trama, são provenientes do expressionismo alemão e foram herdados pelo *noir* clássico.

Duas grandes obras foram analisadas por este trabalho: *Pacto Sinistro* é um clássico do *noir* dirigido pelo mestre Alfred Hitchcock, que sem dúvida emprestou todo seu talento a este suspense, que é um marco no cinema. *Cães de Aluguel*, filme *neonoir* dirigido por Quentin Tarantino, traz muitas características do *noir* clássico, sendo considerado uma obra inovadora devido a sua estrutura narrativa moderna e, ao mesmo tempo, inspirada no cinema clássico.

Destaca-se, ainda, que os filmes escolhidos para o *corpus* trazem a responsabilidade de representar produções do período *noir* clássico e *noir* contemporâneo, por isso foram eleitos filmes considerados emblemáticos por sua qualidade e representação de gênero. entretanto, apesar de se acreditar que tais paralelos podem ser estabelecidos pela maioria das produções *noir* e *neonoirs*, isso possivelmente não constitui uma regra, havendo filmes diversos que possuem praticamente nula influência *noir*.

Neste trabalho buscamos destacar que os filmes *noir* e *neonoir* vão muito além da função de apenas entreter. Através de suas características inovadoras para a época em que o *noir* surgiu e até mesmo para agora, eles continuam validando imaginários sobre a principal temática das produções, pois mantêm vivas na memória do público figuras imaginárias repletas de significados.

REFERÊNCIAS

AUGUSTI, Alexandre Rossato. **Cinema Noir**: As marcas da morte e do hedonismo na atualização do gênero. [tese de doutorado] Porto Alegre: PUCRS, 2013.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. A análise do filme. **Lisboa: Edições texto & grafia**, 2004.

BAPTISTA, Mauro. **O cinema de Quentin Tarantino**. Campinas, SP: Papirus, 2010.

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

DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FONTES, Bruno. **Num mundo sempre noir**: um estudo do *film noir* moderno, seguido de uma análise de *Chinatown*, de Roman Polanski. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2011.

JACQUES, Aumont; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. São Paulo: Papirus, 2003.

MARQUES, Adilson. **A teoria antropológica do imaginário e a revalorização dos mitos e das imagens noturnas**. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/6385442/Teoria-Antropologica-Do-Imaginario>>. Acesso em: 9 de nov. 2012.

MASCARELLO, Fernando. Film Noir. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

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

METZ, Christian. **O significante imaginário**: psicanálise e cinema. Lisboa: Horizonte, 1977. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/47043470/METZ-Christian-O-Significante-Imaginario-Psicanalise-e-Cinema>>. Acesso em: 8 de nov. 2012.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

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

NOGUEIRA, Luís. **Gêneros Cinematográficos**. Covilhã: LabCom, 2010.

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 30 de out. 2012.

ROSE, Diane. Análise de Imagens em Movimento. In: BAUER, Martin; GASKELL, George. **Pesquisa Qualitativa com texto imagem e som: um manual prático**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. p 343 – 363.

SILVA, Juremir Machado. **As Tecnologias do Imaginário**. 2ª Ed. Porto Alegre: Sulina, 2006.

SILVA, Juremir Machado. "O imaginário é uma realidade". **Revista Famecos**: mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre: Edipucrs, nº 15, ago. 2001.

SIMÕES, Norton Cardia. The Spirit e o Cinema. **Seções do Imaginário**. V.1, n. 12. Porto Alegre: 2004.

TRUFFAUT, François. **El cine según Hitchcock**. Madrid: Alianza Editorial, 1974.

SITE DA BBC BRASIL. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2011/06/110622_eua_criminalidade_mm.shtml> Acesso em: 17 de abril 2013.

FILMOGRAFIA

A DAMA do Cine Shanghai. Direção: Guilherme de Almeida Prado. Intérpretes: Maitê Proença, Antônio Fagundes, José Lewgoy. Brasil, 1987, 115min, cor.

BLADE runner. Direção: Ridley Scott. Intérpretes: Harrison Ford; Rutger Hauer; Sean Young. EUA, 1982, 117min, cor. Versão do título em português: Blade Runner: O Caçador de Andróides.

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.

DU RIFIPI chez les hommes. Direção Jules Dassin. Intérpretes: Jean Servais; Carl Möhner; Robert Manuel. FRANÇA, 1955, 122 min, preto e branco. Versão do título em português: Rififi

L. A. confidential. Direção: Curtis Hanson. Intérpretes: Kevin Spacey; Russell Crowe; Guy Pearce. EUA, 1997, 138 min, cor. Versão do título em português: Los Angeles – cidade proibida.

NOTORIOUS. Direção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: Cary Grant; Ingrid Bergman; Claude Rains. EUA, 1946, 101 min, preto e branco. Versão do título em português: Interlúdio.

PERFUME de Gardênia. Direção: Guilherme de Almeida Prado. Intérpretes: Christiane Torloni, José Mayer, Walter Quiroz. Brasil, 1992, 118min, cor.

PSYCHO. 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, cor. Versão do título em português: Pulp fiction – Tempo de violência.

RESERVOIR dogs. Direção: Quentin Tarantino. Intérpretes: Harvey Keitel; Tim Roth; Michael Madsen. EUA, 1992, 99 min, cor. Versão do título em português: Cães de aluguel.

SCARLET Street. Direção: Fritz Lang. Intérpretes: Edward G. Robinson; Joan Bennett; Dan Duryea. EUA, 1945, 103 min, preto e branco. Versão do título em português: Almas Perversas.

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 cor. Versão do título em português: Sin City - a cidade do pecado

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.

SUSPICION. Direção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: Cary Grant; Joan Fontaine; Cedric Hardwicke. EUA, 1941, 99 min, preto e branco. Versão do título em português: Suspeita.

TAXI driver. Direção: Martin Scorsese. Intérpretes: Robert De Niro; Jodie Foster; Cybill Shepherd. EUA, 1976, 113 min, cor.

THE BIG sleep. Direção: Howard Hawks. Intérpretes: Humphrey Bogart; Lauren Bacall; John Ridgely. EUA, 1946, 114 min, preto e branco. Versão do título em português: À Beira do Abismo.

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 WOMAN in the Window. Direção: Fritz Lang. Intérpretes: Edward G. Robinson; Joan Bennett; Raymond Massey. EUA, 1944, 107 min, preto e branco. Versão do título em português: Um Retrato de Mulher

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.

NATHALIA LOPES DA SILVA

É Mestra em Comunicação e Indústria Criativa pela Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA, 2019), Especialista em Docência no Ensino Superior (UNINTER, 2024) e em Comunicação e Semiótica (UNESÁ, 2014). Com uma sólida formação acadêmica, é Bacharel em Comunicação Social - Jornalismo (UNIPAMPA, 2013) e Licenciada em Letras/Português pela mesma instituição.

Sua trajetória acadêmica reflete uma constante busca por compreender as intersecções entre comunicação, linguagem e cultura. Ao longo de sua carreira, dedicou-se a investigar temas relacionados às linguagens e o jornalismo.

Combinando rigor analítico e paixão pela narrativa audiovisual, esta obra representa uma importante contribuição ao estudo do cinema e suas relações com a sociedade contemporânea.

NATHALIA LOPES DA SILVA

Mestra em Comunicação e Indústria Criativa pela Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA, 2019). Especialista em Comunicação e Semiótica (UNESÁ, 2014). Bacharel em Comunicação Social - Jornalismo (UNIPAMPA, 2013). Licenciada em Letras/Português (UNIPAMPA, 2024) e doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL/UFMS)".

NATHALIA LOPES DA SILVA

Mestra em Comunicação e Indústria Criativa pela Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA, 2019). Especialista em Comunicação e Semiótica (UNESÁ, 2014). Bacharel em Comunicação Social - Jornalismo (UNIPAMPA, 2013). Licenciada em Letras/Português (UNIPAMPA, 2024) e doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL/UFMS)".