



### **GILDA E ESTRADA PERDIDA: AS MARCAS DO HEDONISMO NO CINEMA NOIR E NEONNOIR**

### **GILDA AND LOST HIGHWAY: THE HEDONISM MARKS AT NOIR AND NEONNOIR FILM**

Alexandre Rossato Augusti<sup>1</sup>

**Resumo:** Elege-se o hedonismo para contextualizar o cinema *noir* em seu período clássico e contemporâneo, a fim de avaliá-lo como elemento essencial ao *noir* e considerar se as produções *neonnoir* efetivamente poderiam compor uma continuidade do gênero clássico. Através de uma analogia entre os filmes *Gilda* (Charles Vidor, 1946) e *Estrada perdida* (*Lost highway* – David Lynch, 1997), considera-se a *femme fatale* a partir de uma lógica hedonista, sob a qual funcionam as narrativas do cinema *noir* e *neonnoir*. Utilizam-se estratégias metodológicas da análise fílmica, a partir de Aumont e Marie (2004), e Vanoye e Goliot-Lété (1994), que permitem constatar que a *femme fatale* orienta as ações do protagonista, valorizando-se o hedonismo desde o período clássico do *noir*.

**Palavras-chave:** Cinema *noir*. Cinema *neonnoir*. Hedonismo. *Femme fatale*.

**Abstract:** Hedonism is elected to contextualize the noir film in his classic and contemporary period, in order to evaluate it as essential to the noir element and consider whether the productions *neonnoir* effectively could compose a continuation of the classic genre. Through an analogy between the film *Gilda* (Charles Vidor, 1946) and *Lost Highway* (David Lynch, 1997), considers the *femme fatale* from a hedonistic logic, under which the work narratives of film noir and *neonnoir*. Using methodological strategies of film analysis, from Aumont

---

<sup>1</sup> Professor do curso de Jornalismo, da Unipampa; pós-doutor em Comunicação e Informação (UFRGS, 2016); doutor em Comunicação Social (PUCRS, 2013); mestre em Comunicação e Informação (UFRGS, 2005); e-mail: alexandreaugusti@unipampa.edu.br



## II Seminário Internacional de Pesquisas em Midiatização e Processos Sociais

---

and Marie (2004), and Vanoye and Goliot-Lété (1994), that permits to confirm that the femme fatale orientates the actions of the protagonist, valuing the hedonism since the classic period of the film noir.

**Keywords:** Film noir. Film neonoir. Hedonism. Femme fatale

### Considerações iniciais<sup>2</sup>

O cinema *noir* é um gênero controverso, que comporta percepções diversas a respeito de sua constituição. Alguns autores e críticos sequer o consideram um gênero cinematográfico, enquanto outros até o reportam a uma dimensão superior a dos gêneros como habitualmente são compreendidos, dada a complexidade do *noir*. Dentre as contradições comuns a este debate, surge uma que diz respeito à continuidade ou não do gênero em questão a partir do encerramento de seu período clássico, normalmente compreendido entre 1941 e 1958, como defendem Carlos Heredero e Antônio Santamarina, em seu livro *El cine negro: maduración y crisis de la escritura clásica* (1996), e Alain Silver e James Ursini, na obra *Film noir* (2004).

Partindo-se da ideia de que a sociedade contemporânea ocidental é acentuadamente orientada para o individualismo, elege-se o hedonismo como um dos elementos para avaliar o cinema *noir* em seu período clássico e contemporâneo, a fim de verificá-lo como elemento essencial ao gênero e considerar se as produções compreendidas como *neonoir* efetivamente poderiam compor uma continuidade do gênero clássico, também sob essa perspectiva.

Esse panorama contemporâneo de valorização hedonista, que pode ser percebido no mínimo em âmbito ocidental, ampara em muito as narrativas

---

<sup>2</sup> A proposta deste trabalho é sistematizada a partir de um recorte de minha tese, intitulada *Cinema noir: as marcas da morte e do hedonismo na atualização do gênero* (Augusti, 2013), realizada na PUCRS, com bolsa sanduíche Capes na *Università degli Studi di Salerno* (Itália); e representa ainda uma ampliação do artigo desenvolvido para o XVII Encontro da Socine (Augusti, 2016), intitulado *As Marcas do hedonismo no cinema noir e neonoir*. O artigo (com mesmo título deste) já foi apresentado no I CIDI: Congresso Internacional de Diálogos Interdisciplinares (Feevale, 2016), tendo sido publicado o resumo nos anais do evento (2016) e completo como capítulo de livro do evento (2017).



## II Seminário Internacional de Pesquisas em Midiatização e Processos Sociais

---

construídas na atualização do *noir*. E a identificação da *femme fatale* como essencial para a constituição do gênero possibilitou considerar o hedonismo como elemento para analisar a constituição do cinema *noir* tanto em seu período clássico quanto contemporâneo.

A sociedade líquida, proposta por Bauman (2001) para definir a sociedade contemporânea (dos filmes *neonoir*), é formada por relações sociais (e, por consequência, aquelas representadas nesses filmes) estabelecidas a partir da ideia de efemeridade, em que os laços não são seguros e escoam como os líquidos. Conforme o autor – ao se referir aos líquidos para explicar o porquê de se considerar a sociedade contemporânea como uma sociedade líquida, em que tudo escoia, flui sem apego, e que abandona a tradição – os líquidos são uma variedade dos fluidos, que não mantêm sua forma com facilidade. Defende sua metáfora com o argumento de que os fluidos não fixam espaço nem prendem tempo e sua mobilidade pode ser associada à ideia de leveza.

Encontra-se correspondência a esta ideia em Giddens (1993), que cita determinados veículos de emancipação e garantia da autonomia individual e da liberdade de escolha: “o sexo de plástico”, os “amores múltiplos” e “relações puras”. O sexo resume hoje, de acordo com Bauman (2004), o “relacionamento puro” que, segundo Giddens, tornou-se o modelo ideal predominante da parceria humana. Decorrente do último autor, temos que um relacionamento puro se refere a uma situação em que se ingressa em uma relação social apenas pela própria relação, tendo-se em vista o que cada uma das partes envolvidas pode usufruir dessa união, e que apenas se mantém enquanto ambas considerarem que extraem dela satisfações suficientes, para cada uma individualmente, para que nela possam permanecer.

Essas observações a respeito das novas orientações da sociedade ocorridas desde as últimas cinco ou seis décadas pretendem oferecer algum entendimento para que se observem algumas nuances ou mesmo diferenças marcantes que acompanham as fases compreendidas como *noir* e *neonoir*.

São evidentes as concessões perceptíveis e características da sociedade que ampara o chamado *neonoir*, tornando-se claramente mais intensas à medida



## II Seminário Internacional de Pesquisas em Midiatização e Processos Sociais

---

que as décadas avançam, diferentes daquelas que davam o tom do filme *noir*, que embora até ousasse sua abordagem em uma determinada medida em relação à sociedade que o amparava, nem de longe assumia todas as possibilidades de repercussão hedonista possíveis após seu encerramento. Tanto imagens quanto diálogos, a partir do *neonoir*, encontraram cada vez mais flexibilidade. O *neonoir* permite os encontros sexuais de forma explícita, ao contrário do *noir* clássico, que muitas vezes apenas os sugeria.

### **Orientações metodológicas**

As estratégias metodológicas para a condução de meu trabalho são propostas a partir da análise fílmica, objetivando oferecer maior atenção à narrativa e às personagens. As principais orientações são dos autores Jacques Aumont e Michel Marie (2004), no livro *A análise do filme*, e de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994), em *Ensaio sobre a análise fílmica*. As tipologias traçadas para o desenvolvimento da tese são formadas, por um lado, pela *morte, a violência e o crime* e, por outro, pelo *hedonismo e a figura da femme fatale*. No que se refere à presente demonstração, detém-se à segunda tipologia para a condução dos objetivos do trabalho.

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



## II Seminário Internacional de Pesquisas em Midiatização e Processos Sociais

---

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

Quanto aos instrumentos de análise orientados por Aumont e Marie (2004), citam-se aqueles de maior interesse, ou seja, de *descrição*: pode-se afirmar que os elementos principais para descrição são os de narração, realização ou determinadas características da imagem. A atenção a determinadas cenas se dá no presente trabalho com sua descrição, um resumo do conteúdo da imagem, seguido da reprodução do diálogo, por exemplo.

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

Outra observação relevante e que diz respeito às especificidades da análise proposta, é que a compreensão de um filme pode partir de sua constituição enquanto produto cultural relativo a um contexto social e histórico particular (Aumont e Marie, 2004). A complexidade do *noir* é construída em



muito devido a isso, incluindo as técnicas disponíveis no momento de produção. Salienta-se, entretanto, que apesar de ser proposta também a compreensão do gênero, essa se dá também a partir de sua contextualização social e histórica, mas ainda dos resultados que advém da análise dos filmes proposta, sem que seja realizada uma efetiva análise com foco social-histórico, o que desviaria do cerne da proposta de trabalho, que é dar atenção maior à narrativa e às personagens. A expectativa aqui não é a de analisar a sociedade em que se inscreve o filme e sim eventualmente compreender um gênero e sua renovação também a partir de seu contexto social e histórico.

### ***Gilda e Estrada Perdida: a beleza e o sexo movimentam as narrativas noir e neo noir***

Em meio à ambiguidade, surge uma bela mulher disposta a seduzir e enganar para ascender socialmente. Suas vítimas, reféns da busca pelo prazer, representado pelo encontro com a *femme fatale*, são punidas por tal envolvimento. Há um redimensionamento da perspectiva hedonista, com a erotização presente nas narrativas do *noir* clássico assumindo frequência e intensidade superiores ao que se esperava do cinema na época.

Através de uma analogia entre os filmes *Gilda* (Charles Vidor, 1946) e *Estrada perdida* (*Lost highway* – David Lynch, 1997), considera-se a figura da *femme fatale* funcionando a partir de uma lógica hedonista, que apoia os parâmetros a partir dos quais funcionam as narrativas do cinema *noir* e *neo noir*. Essa figura, que geralmente compõe o elemento mais subversivo do gênero, pode ter como objeto de seu menosprezo o patriarcado masculino. A *femme fatale* do *noir* clássico representa ameaça ao patriarcado, mas ao final ela vai pagar por isso. Ao contrário dessa *femme fatale* do *noir* clássico, que, conforme Zizek (2009), permanece uma presença espectral fugidia, a nova *femme fatale* do *neo noir* apresenta uma agressividade sexual frontal também física, além da verbal. Esse tipo de personagem agora mercantiliza e manipula diretamente a si mesma.



## II Seminário Internacional de Pesquisas em Midiatização e Processos Sociais

No momento em que Gilda (Rita Hayworth) aceita o convite de outro homem para dançar e afronta Johnny (Glenn Ford), olhando-o de forma provocante, enquanto dança belamente com o homem, tem-se uma cena de sedução comum às narrativas *noir*. Contudo, ela nega o beijo na boca que o seu parceiro de dança tentar lhe dar (figura 1), pois sabe os limites de sua provocação, além da conveniência para os filmes do período de não exacerbar demasiadamente a evocação do adultério. Ao final, o filme esclarece que Gilda não traía Mundson (seu primeiro marido, interpretado por George Macready), apenas fingia fazê-lo para provocar Johnny, uma outra adaptação às convenções, quase que exagerada até para o período clássico do *noir*, que apresentava tantos filmes com declarações explícitas de traição.



**Figura 1.** Gilda recusa o beijo do homem que usa para provocar ciúmes em Johnny.

**Figure 1.** Gilda refuses the kiss of the man she uses to make Johnny jealous.

Fonte: *print screen* da imagem, captado pelo autor do artigo.

Source: *print screen* of the image, captured by the author of the article.

A correspondência atualizada das investidas da *femme fatale* sobre o homem que objetiva seduzir pode ser encontrada em *Estrada perdida*, na cena noturna em que Alice (Patricia Arquette) vai até a oficina em que trabalha Pete



## II Seminário Internacional de Pesquisas em **Midiatização** e Processos Sociais

(Balthazar Getty) usando um vestido curto, de alças, e que insinua suas belas curvas. Ela sugere a ele que a convide para jantar e, em seguida, dirigem-se para o motel. Nas cenas seguintes – sempre ocultadas em filmes *noir* clássicos – Alice conduz a mão de Pete à sua vagina (figura 2), mesmo que sobre o vestido e, quando transam, os corpos são bem explorados e as cores, ajustadas para privilegiarem os tons em vermelho, direcionam para a ideia de paixão e perigo que tal encontro sugere.



**Figura 2.** A atitude ousada da *femme fatale* contemporânea.

**Figure 2.** The daring attitude of the contemporary *femme fatale*.

Fonte: *print screen* da imagem, captado pelo autor do artigo.

Source: print screen of the image, captured by the author of the article.

Na cena que ocorre logo após o casamento de Johnny e Gilda, tão logo entram no hotel Centenário e Gilda se depara com o quadro de Mundson, a narração em off de Johnny revela que a gaiola da *femme fatale* estava fechando a porta, uma metáfora desta vez definitivamente forte para os padrões do período. Entretanto, tal ousadia visa justificar o castigo ao qual ele objetiva sujeitar Gilda, já que a sequência da narração assim informa: ela não fora fiel ao marido enquanto ele estava vivo, mas o seria agora que está morto. Após ser





## II Seminário Internacional de Pesquisas em Mídia e Processos Sociais

abandonada, ela tenta uma reaproximação fortemente baseada no apelo sexual. Procura-o e, após tomar um cigarro, pergunta-lhe se ele tem fogo, ao que Johnny responde com um isqueiro aceso e um sorriso malicioso (figura 3). Defendendo sua virilidade, ele mantém o braço bastante baixo, o que a obriga a se abaixar para acender o cigarro, numa simulação de sexo oral. Mas seguindo o castigo, rejeita-a.



**Figura 3.** Johnny, com um sorriso malicioso, garante sua virilidade ao empunhar imediatamente o fogo.

**Figure 3.** Johnny, with a malicious grin, guarantees his virility by immediately wielding the fire.

Fonte: *print screen* da imagem, captado pelo autor do artigo.

Source: *print screen* of the image, captured by the author of the article.

No que concerne à referência da metáfora usada por Johnny sobre a gaiola de Gilda, destaca-se em comparação a cena de Estrada perdida que em o Sr. Eddy (namorado de Alice, interpretado por Robert Loggia) vai à oficina para ameaçar Pete. Ele comenta que se soubesse que alguém estivesse trepando com Alice, sacaria a arma e a enfiaria tão fundo no traseiro desse homem que a faria sair pela boca, em seguida estourando o cérebro dele (em uma aproximação imediata das marcas da morte, do crime e da violência, além do sexo sádico –



## II Seminário Internacional de Pesquisas em Midiatização e Processos Sociais

---

com exceção do último, todos os demais elementos são recorrentes no *noir*). As expressões aqui tomadas, mesmo que despertem sentidos similares aos pretendidos na fala de Johnny – sugerindo também traição, sexo sem regras e necessidade de se ater a elas – encontram na contemporaneidade sua possibilidade de uso para que se alcance o adequado impacto sob a personagem de Pete. Uma metáfora como a da gaiola para evocar a ideia de que nenhum outro passarinho (ou pênis) que não o de seu marido poderia nela penetrar certamente não causaria o temor pretendido pelo Sr. Eddy.

A cena que representa o ponto alto de Gilda, quando a *femme fatale* aparece, no Cassino, extremamente sensual num vestido preto e dança *Put the blame on mame* – incentivada por muitos homens excitados com sua performance – e começa um striptease (figura 4), representa um marco do erotismo no cinema, calcado na figura de uma *femme fatale* muito ousada sexualmente, a ponto de provocar os homens para ajudá-la a abrir o zíper do vestido. Embora bêbada, ela reage às investidas de Johnny para afastá-la do público do Cassino e quase completa a frase em que pretende informar que agora todos sabem quem ela é e que Johnny se casou com uma ... puta (ou vagabunda). Enfim, o contexto e a forma como foi impedida de completar a frase – ela leva um tapa de Johnny – permitem ao espectador perceber que viria uma definição do tipo, ainda que não seja dito o adjetivo.



**Figura 4.** Gilda, embriagada, simula um striptease.

**Figure 4.** Gilda, drunk, simulates a striptease.

Fonte: *print screen* da imagem, captado pelo autor do artigo.

Source: print screen of the image, captured by the author of the article.

Já em *Estrada perdida*, tem-se uma perspectiva atualizada das marcas que apresentam a mulher que trai ou que faz sexo com vários homens. Na cena em que Pete chega à casa de Andy (Michael Masse) para colocar em ação o plano de Alice, depara-se com a projeção de um filme (figura 5) em que ela aparece fazendo sexo por trás (que poderia ser anal) com um homem negro muito forte. Pelo sofá e chão, estão espalhadas as roupas de Alice, o que ainda remete à ideia de que ela está transando com Andy no presente momento. Tal referência é imediatamente confirmada, quando surge Andy, vestido apenas com uma jaqueta preta de couro e uma cueca ou sunga vermelha. A morte encontra o sexo nesse exato momento, quando Pete o acerta com um objeto na testa, supostamente o matando. Surge, então, Alice, de calcinhas e soutien, descendo as escadas. Todas as marcas percebidas relacionam Alice ao sexo e à morte. É a evidência já clara do caminho encontrado por Pete ao se deixar envolver pela *femme fatale*.



**Figura 5.** Pete, após golpear Andy, olhando com ciúmes e raiva para Alice, que aparece de calcinhas e soutien (indicativo de que transara com Andy), e a projeção na parede de Alice sendo penetrada.

**Figure 5.** Pete, after striking Andy, looking jealous and angry at Alice, who appears in panties and bra (indicative of having sex with Andy), and on the wall the projection of Alice being penetrated.

Fonte: *print screen* da imagem, captado pelo autor do artigo.

Source: print screen of the image, captured by the author of the article.

Quando Pete, chocado com o cadáver, desabafa que o mataram, Alice o olha friamente e diz que ele o matou, para espanto do primeiro. Ela lhe diz que devem pegar as coisas e sair de lá e, rápida e automaticamente retira a corrente e o anel do cadáver, enquanto Pete, atônito, observa-a, chocando-se com ambas as imagens perceptíveis no plano: Alice roubando o cadáver e sendo penetrada por trás, o que ainda pode ser visto no filme projetado na parte superior da parede.

Na sequência, Pete e Alice se dirigem para o deserto, onde devem encontrar a cabana do receptor que Alice conhece. É noite e a imagem da estrada escura é a mesma já mostrada por duas vezes na trama. Em seguida, surge também outra vez uma imagem da casa em chamas tornando a sua integridade. Talvez seja o prenúncio de Pete voltando a ser o que era (Fred –



## II Seminário Internacional de Pesquisas em **Midiatização** e Processos Sociais

personagem correspondente, na primeira fase do filme, interpretado por Bill Pullman). Enquanto esperam o receptor, eles transam iluminados pelos faróis do carro roubado de Andy (figura 6).



**Figura 6.** O casal transa iluminado pelos faróis do carro roubado. O reflexo do carro sugere a duplicidade dos espelhos e remete à duplicidade das personagens. Logo, Pete será substituído por Fred.

**Figure 6.** The couple have sex illuminated by the headlights of the stolen car. The reflection of the car suggests the duplicity of the mirrors and refers to the duplicity of the characters. Soon, Pete will be replaced by Fred.

Fonte: *print screen* da imagem, captado pelo autor do artigo.

Source: *print screen* of the image, captured by the author of the article.

Pete é obcecado por ela e repete que a quer. As imagens são apresentadas em câmera lenta e a luz muito forte projetada no corpo de Alice enquanto ele revela seus desejos a torna quase um espectro, acentuando o seu caráter independente e fugidio. De repente, ela sussura em seu ouvido: “Você nunca mais vai me ter.” Ela o deixa deitado e segue nua para o interior da barraca.



## II Seminário Internacional de Pesquisas em Midiatização e Processos Sociais

---

### Considerações finais

A importância da beleza, que vem a serviço do amor e do sexo, assumindo papel incontestavelmente relevante para a abordagem hedonista do *noir* – principalmente ao funcionar para a *femme fatale* como uma de suas armas contra o patriarcado masculino –, sobrevive ileso às décadas relativas às abordagens clássica e contemporânea do *noir*. Também é uma das responsáveis por projetar a mulher dentro do universo cinematográfico, sendo que a última encontra no *noir* uma valorização até então não existente em outro gênero.

Obviamente, de acordo com os padrões de cada época, as rupturas ocorrem em relação ao que havia. Em 1946, época do lançamento de *Gilda*, uma mulher como ela rompia com diversos desses padrões e ameaçava o patriarcado masculino de forma preocupante. Já em 1997, quando foi lançado *Estrada perdida*, uma *femme fatale* como Alice precisa se utilizar do sexo de forma muito mais direta para se diferenciar do comportamento padrão feminino e representar ao homem contemporâneo uma efetiva ameaça.

Evidentemente o *neonoir*, se comparado ao *noir* clássico – ainda limitado em relação ao que se podia ousar no período –, tem condições de apresentar cenas de sexo, por exemplo, de forma bem mais explícita, mas já na década de 40 a mulher das narrativas sexuais *noir* provocava e oferecia resistência à supremacia masculina.

O chamado cinema *neonoir* em menor ou maior grau traz reflexos do cinema *noir* clássico, mas o que parece mais interessante, a princípio, não é determinar em que medida tais reflexos outorgam a determinados filmes a condição de *neonoir* (inclusive por se tratar de um conceito fugidio), mas sim estabelecer pontos de ligação entre tais filmes e aqueles que provavelmente os influenciaram a fim de determinar com mais propriedade como se efetivam essas influências. É nesse sentido que o trabalho proposto procura evidenciar como as duas obras apontadas trabalham elementos relacionados ao hedonismo, a fim de verificar tais abordagens em épocas distintas e as possibilidades de relações entre elas, considerando-se tanto as similaridades quanto as diferenças expressas.



## II Seminário Internacional de Pesquisas em Midiatização e Processos Sociais

Defende-se, ainda, a ideia de que o *neonoir* corresponde a um rearranjo do *noir*, que significa justamente sua imersão em outras fronteiras, antes não tão contaminadas pelo *noir*, já que este tinha seu próprio território bem definido e as delimitações dos gêneros pareciam ser mais claras.

A partir do momento em que perde a possibilidade de manter todas suas características originais, em função da evolução da técnica (incluindo de forma destacada o uso da cor), momento social, histórico, político, cultural, o *noir* descobre formas de se infiltrar em outros territórios, através de produções orientadas por realizadores que apreciam o gênero original ou que o utilizam pelo seu potencial ainda favorável para a realização de cinema. O motivo de tal utilização não é objetivo deste trabalho, mas interessa provocar a reflexão sobre de que forma o *noir* disseminou sua influência.

### Referências

AUGUSTI, A.R. 2017. *Gilda e Estrada Perdida: as marcas do hedonismo no cinema noir e neonoir*. In: E.C. de Freitas et al (org). *Diálogos Interdisciplinares: Cultura, Comunicação e Diversidade no Contexto Contemporâneo*. Novo Hamburgo, Universidade Feevale, p. 26-38.

AUGUSTI, A.R. 2016. *Gilda e Estrada Perdida: as marcas do hedonismo no cinema noir e neonoir*. In: Congresso Internacional de Diálogos Interdisciplinares (CIDI): Cultura, Comunicação e Diversidade no Contexto Contemporâneo. I. Novo Hamburgo, 2016. *Anais do I Congresso Internacional de Diálogos Interdisciplinares*. Novo Hamburgo, RS, 1: 82-82.

AUGUSTI, A.R. 2014. *As marcas da morte e do hedonismo no cinema noir e neonoir*. In: Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE): A sobrevivência das imagens. XVII, Palhoça, 2013. *Anais de textos completos do XVII Encontro SOCINE*. Palhoça, SC, 1: 669-677.

AUGUSTI, A.R. 2013. *Cinema noir: as marcas da morte e do hedonismo na atualização do gênero*. Porto Alegre, RS. Tese de doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 287 p.

AUMONT, J.; MARIE, M. 2004. *A análise do filme*. 2 ed. Lisboa: Texto e Grafia, 216 p.



## II Seminário Internacional de Pesquisas em **Midiatização** e Processos Sociais

---

AUMONT, J. *et al.* 1995. *A estética do filme*. 7 ed. Campinas: Papyrus, 304 p.

BAUMAN, Z. 2004. *Amor líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 192 p.

BAUMAN, Z. 2001. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 260 p.

GIDDENS, A. 1993. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 228 p.

GILDA. Direção: Charles Vidor. Intérpretes: Rita Hayworth; Glenn Ford; George Macready. EUA, 1946, 110 min, preto e branco.

HEREDERO, C.F.; SANTAMARINA, A. 1996. *El cine negro: maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós, 298 p.

LOST highway. Direção: David Lynch. Intérpretes: Bill Pullman; Patricia Arquette; John Roselius. EUA e França, 1997, 134 min, color. Versão do título em português: Estrada perdida.

SILVER, A.; URSINI, J. 2004. *Film noir*. Lisboa: Taschen, 191 p.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. 1994. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 6 ed. Campinas: Papyrus, 152 p.

ZIZEK, S. 2009. *Lacrimae rerum: ensaios sobre cinema moderno*. São Paulo: Boitempo editorial, 180 p.