

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE RELAÇÕES PÚBLICAS, PROPAGANDA E TURISMO

MARIA LOBO MIRANDA SOBREIRA DE SANTANA

Noir tropical: dos becos escuros do hemisfério norte ao sol reluzente do nordeste brasileiro

São Paulo
2025

MARIA LOBO MIRANDA SOBREIRA DE SANTANA

Noir tropical: dos becos escuros do hemisfério norte ao sol reluzente do nordeste brasileiro

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Bacharelado em Comunicação Social com Habilitação em Publicidade e Propaganda.

Orientador: Prof. Dr Luli Radfahrer

Coorientador: Prof. Dr. Cristian Borges

São Paulo
2025

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Santana, Maria Lobo Miranda Sobreira de
Noir Tropical: dos becos escuros do hemisfério norte
ao sol reluzente do nordeste brasileiro / Maria Lobo
Miranda Sobreira de Santana; orientador, Luli
Radfahrer; coorientador, Cristian Borges. - São Paulo,
2025.
131 p.: il. + Inclui Anexo de entrevista .

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo /
Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São
Paulo.
Bibliografia

1. Cinema Noir. 2. Neo-noir. 3. Cinema brasileiro. 4.
Motel Destino. I. Radfahrer, Luli . II. Título.

791.43

CDD 21.ed. -

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

MARIA LOBO MIRANDA SOBREIRA DE SANTANA

Noir tropical: dos becos escuros do hemisfério norte ao sol reluzente do nordeste brasileiro

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Bacharelado em Comunicação Social com Habilitação em Publicidade e Propaganda.

Aprovado em: __/__/__

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

Antes de qualquer coisa, dedico a minha graduação aos meus pais. Foram eles que me ensinaram e me possibilitaram sonhar. Das primeiras músicas que escutei, dos primeiros filmes que assisti, aos primeiros lugares que meus olhos viram e que meus pezinhos tocaram, foi de pouco em pouco que eles me apresentaram a vida, o mundo e o que realmente importa. Foram eles que me deram asas, que me permitiram ser quem eu sou e viver minhas aventuras fora do ninho. Graças a eles, posso ser passarinho.

À minha mãe, Luciana, mulher incrível nos seus mais diversos significados, agradeço por todo o amor e cuidado incondicional. Professora de universidade pública, foi com ela que aprendi que a educação transforma: transforma o mundo, transforma a vida e transforma, sobretudo, a nós mesmas. Sua insistência na importância do estudo, seus conselhos e até as broncas, sempre no momento certo, foram essenciais para que eu chegasse até aqui. É ela quem faz tudo isso fazer sentido. Não sei se ela sabe o quanto é difícil pra mim morar longe do colo de mãe, mas são *Coisas da Vida*, né?

Ao meu pai, Tiago, agradeço por ter sido minha primeira janela para o universo da imagem. Foi ele quem me ensinou que olhar é mais do que ver, e que a fotografia, o cinema e o audiovisual podem ser maneiras de reinventar o mundo. Sua sensibilidade, seu olhar atento e sua crença de que a arte e a cultura têm força para mover as coisas são referências que me atravessam e que moldam não só este trabalho, mas o caminho que escolhi para mim. Obrigada por me incentivar e me dar coragem pra seguir atrás do que acredito.

Ao meu irmão, João, meu parceiro de vida desde a infância, agradeço pelas trocas, pela leveza, pelo cuidado, pela cumplicidade e por todo o apoio. A gente sempre sonhou juntos, e hoje torço ainda mais para que todos os nossos sonhos encontrem lugar.

À minha família expandida, tios primos e aos meus 4 avós: Eudoro, Ermengarda, Dilmar e Lilia, agradeço por serem referência de força, inteligência e afeto.

À minha namorada, Julia, por me ensinar que amor é construção, é caminho, é escolha, apoio, cuidado. Obrigada por tornar tudo mais leve, por estar aqui durante todo esse processo e por sonhar um mundo inteiro comigo.

Aos amigos que encontrei na graduação, da sala de aula às quadras do CEPE, obrigada por fazerem de São Paulo lar. Mesmo nos dias nublados aqui fez sol. E aos meus amigos de sempre, em Fortaleza ou qualquer lugar do mundo, obrigada por continuarem comigo, independente do tempo ou distância.

A todos os educadores e educadoras que passaram pela minha trajetória como estudante, desde o ensino fundamental no Colégio Canarinho e no Sapiens até a graduação na Escola de Comunicações e Artes, obrigada por cada etapa. Todos, à sua maneira, ajudaram a ampliar o meu mundo. Agradeço especialmente aos meus orientadores, Luli e Cristian, pela generosidade, pela ajuda, pela paciência e pelo incentivo ao longo de todo o processo.

Por fim, um agradecimento aos profissionais do cinema nacional que estiveram comigo nas gravações de *Motel Destino*. Guardo com carinho e admiração cada troca e cada aprendizado. Em especial à Vivi, que me incentivou e ajudou no desenvolvimento deste tema, e que me inspira profundamente. E ao diretor Karim, obrigada pela oportunidade, pelo espaço e pelas conversas que tanto me acrescentaram.

Viva o cinema nacional, viva a cultura, viva o Ceará.

SANTANA, Maria Lobo Miranda Sobreira de. *Noir tropical: dos becos escuros do hemisfério norte ao sol reluzente do nordeste brasileiro*. São Paulo, 2025. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda) – Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2025.

RESUMO

Este trabalho investiga as possibilidades de adaptação do cinema noir a diferentes contextos de tempo e espaço, inclusive aqueles completamente distintos de seus filmes clássicos, como é o caso de *Motel Destino* (2024), dirigido por Karim Aïnouz, que transporta o noir para um ambiente solar e tropical. Parte-se da compreensão do noir clássico, situando-o histórica e esteticamente, e discutindo características como ambiguidade moral, crime, atmosferas de tensão, personagens fraturados e o uso expressivo da luz e das sombras. Em seguida, analisam-se releituras do gênero em cinematografias diversas, como o neonoir hollywoodiano, o *cinéma du look* francês e o neonrealismo paulista dos anos 1980, ressaltando a importância da cor, do artifício e da influência publicitária nas atualizações do noir. Por fim, examina-se como *Motel Destino* reinterpreta esse repertório ao propor um “noir solar”, deslocando as convenções tradicionais para o litoral cearense e substituindo a escuridão por luminosidade intensa, cores vibrantes e clima equatorial. A pesquisa articula bibliografia especializada, análises filmicas, entrevistas concedidas pelo diretor e uma conversa inédita com Karim Aïnouz realizada especialmente para este trabalho, permitindo compreender suas escolhas narrativas e estéticas. Os resultados evidenciam a capacidade do noir de extrapolar seu contexto de origem e se adaptar a diferentes realidades culturais, como demonstra *Motel Destino*, que atualiza o gênero em um ambiente tropical e litorâneo.

Palavras-chave: Cinema noir. Neo-noir. Cinema brasileiro. Karim Aïnouz. *Motel Destino*.

SANTANA, Maria Lobo Miranda Sobreira de. *Tropical Noir: from the dark alleys of the Northern Hemisphere to the radiant sun of the Brazilian Northeast*. São Paulo, 2025. Undergraduate Thesis (Bachelor's Degree in Communication Studies – Advertising) – Department of Public Relations, Advertising and Tourism, School of Communications and Arts, University of São Paulo, São Paulo, 2025.

ABSTRACT

This work investigates the possibilities of adapting film noir to different temporal and spatial contexts, including those entirely distinct from its classical formulations, as exemplified by *Motel Destino* (2024), directed by Karim Aïnouz, which transports the noir aesthetic to a solar and tropical environment. The study begins with an examination of classic noir, situating it historically and aesthetically, and discussing characteristic elements such as moral ambiguity, crime, tense atmospheres, fractured characters, and the expressive use of light and shadow. It then analyzes contemporary reinterpretations of the genre across various cinematographies, including Hollywood neo-noir, the French *cinéma du look*, and the São Paulo neon-realism of the 1980s, highlighting the importance of color, artifice, and advertising aesthetics in the modernization of noir. Finally, the work examines how *Motel Destino* reimagines this repertoire by proposing a “solar noir,” relocating the genre’s traditional conventions to the northeastern Brazilian coast and replacing darkness with intense luminosity, vibrant colors, and an equatorial climate. The research articulates specialized bibliography, film analyses, interviews previously granted by the director, and an exclusive conversation with Karim Aïnouz conducted specifically for this study, enabling a deeper understanding of his narrative and aesthetic choices. The findings demonstrate noir’s ability to transcend its original context and adapt to diverse cultural realities, as evidenced by *Motel Destino*, which updates the genre within a tropical and coastal setting.

Keywords: Film noir. Neo-noir. Brazilian cinema. Karim Aïnouz. *Motel Destino*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Fotograma de <i>Gilda</i> evidenciando o uso do <i>chiaroscuro</i> na oposição entre luz e sombra.....	25
Figura 2 - Fotograma de <i>The Third Man</i> mostrando Harry Lime em enquadramento inclinado (<i>dutch angle</i>).....	26
Figura 3 - Fotograma de <i>The Third Man</i> , em plano mais aberto, evidenciando o uso do <i>Dutch angle</i> e das diagonais do cenário.....	26
Figura 4 - Fotograma de <i>A Dama de Shangai</i> mostrando Elsa Bannister refletida em múltiplos espelhos.....	29
Figura 5 - Fotograma de <i>A Dama de Shangai</i> com Arthur Bannister refletido em série de espelhos.....	29
Figura 6 - Fotograma de <i>Subway</i> mostrando uma sequência de fuga no metrô, com predominância de luzes néon e atmosfera estilizada.....	43
Figura 7 - Fotograma de <i>Subway</i> evidenciando o uso de iluminação artificial intensa característica do movimento <i>cinéma du look</i>	43
Figura 8 - Cartaz oficial de <i>Subway</i> (Luc Besson, 1985), em que o uso do néon e do contraste luminoso reforça a estética estilizada característica do <i>cinéma du look</i>	43
Figura 9 - Fotograma de <i>Sangue Ruim</i> evidenciando o uso de luzes de néon e composições geométricas que intensificam a atmosfera estilizada do filme.....	45
Figura 10 - Fotograma de <i>Sangue Ruim</i> mostrando os personagens em ambiente de iluminação contrastada, com enquadramento inclinado	45
Figura 11 - Fotograma de <i>Blade Runner</i> mostrando Rachael em iluminação lateral de alto contraste, com presença de fumaça e atmosfera inspirada no <i>noir</i> clássico.....	46
Figura 12 - Fotograma de <i>Blade Runner</i> mostrando a paisagem futurista de Los Angeles, marcada por painéis eletrônicos, letreiros em néon e cores intensas, elementos característicos do imaginário visual do <i>filme</i>	47
Figura 13 - Fotograma de <i>Veludo Azul</i> mostrando o momento em que Jeffrey encontra uma orelha humana decepada.....	50
Figura 14 - Fotograma de <i>Cidade Oculta</i> mostrando número coreográfico masculino em boate, com uso de contraluz e atmosfera teatral.....	57
Figura 15 - Fotograma de <i>Cidade Oculta</i> mostrando Shirley Sombra em performance sensual sob luzes coloridas, evocando a estética do videoclipe e dos musicais hollywoodianos.....	57

Figura 16 - Fotograma de <i>Cidade Oculta</i> mostrando luz recortada e enquadramento inclinado (<i>dutch angle</i>), características da estética <i>noir</i> e da trilogia paulistana da noite.....	58
Figura 17 - Fotograma de <i>Cidade Oculta</i> mostrando Japa em plano oblíquo, empunhando um revólver sob luz de néon, marca visual recorrente da trilogia paulistana da noite.....	59
Figura 18 - Fotograma de <i>Cidade Oculta</i> mostrando a cidade de São Paulo à noite, iluminada pelas luzes coloridas dos carros, semáforos e letreiros.....	60
Figura 19 - Fotograma de <i>Cidade Oculta</i> mostrando fachadas e letreiros em néon no bairro da Liberdade, registrados em <i>dutch angle</i>	60
Figura 20 - Fotograma de <i>Cidade Oculta</i> mostrando Shirley Sombra e Anjo nus na cama, em cena que explicita o erotismo e a naturalidade do corpo, ampliando a dimensão sensual do <i>noir</i>	61
Figura 21 - Fotograma de <i>Cidade Oculta</i> mostrando dançarina em performance de <i>striptease</i> , evidenciando o tratamento mais explícito da sexualidade e o afastamento da moral puritana do <i>noir</i> clássico.....	61
Figura 22 - Fotograma de <i>Anjos da Noite</i> mostrando Teddy e Marta Brum na sequência da dança sob o MASP, marcada pelo contraste entre luz e escuridão e pela teatralidade dos movimentos.....	63
Figura 23 - Fotograma de <i>Anjos da Noite</i> mostrando o personagem Fofo em cena marcada pela iluminação <i>low key</i> e pelos <i>closes</i> fragmentados, que reforçam o mistério e a tensão típicos da estética <i>noir</i>	64
Figura 24 - Fotograma de <i>A Dama do Cine Shanghai</i> mostrando o letreiro em néon que forma o título do filme, ao lado do rosto de uma mulher.....	65
Figura 25 - Fotograma de <i>A Dama do Cine Shanghai</i> mostrando homem de sobretudo e chapéu, com vestimenta típica do universo <i>noir</i>	66
Figura 26 - Fotograma de <i>A Dama do Cine Shanghai</i> mostrando Suzana em versão sensual e sedutora, representação direta da <i>femme fatale</i> do “filme dentro do filme”.....	69
Figura 27 - Fotograma de <i>A Dama do Cine Shanghai</i> mostrando Suzana vestida de branco, com expressão angelical, contraponto simbólico à sua imagem de <i>femme fatale</i>	69
Figura 28 - Fotograma de <i>Motel Destino</i> mostrando a fachada do motel que dá nome ao filme, espaço central da narrativa e ponto de convergência dos conflitos.....	79

Figura 29 - Fotograma de <i>Motel Destino</i> mostrando o corredor do motel, espaço estreito que conecta os quartos e reforça a sensação de voyeurismo, claustrofobia e confinamento presentes na narrativa.....	80
Figura 30 - Fotograma de <i>Motel Destino</i> mostrando dunas e vegetação típica do litoral cearense, com tons vibrantes de verde e areia sob luz solar intensa.....	81
Figura 31 - Fotograma de <i>Motel Destino</i> mostrando as falésias e o céu intensamente azul do litoral cearense, em composição marcada por cores saturadas e forte luminosidade.....	81
Figura 32 - Foto de bastidores de <i>Motel Destino</i> mostrando a câmera de película 16 mm utilizada nas filmagens, em primeiro plano, e ao fundo o ator Fábio Assunção interpretando Elias.....	82
Figura 33 - Fotograma de <i>Motel Destino</i> mostrando Heraldo, Dayana e Elias em um dos quartos do motel, envolvidos por um vermelho intenso que domina a cena e reforça a atmosfera de desejo e tensão.	82
Figura 34 - Foto de bastidores de <i>Motel Destino</i> mostrando o diretor Karim Aïnouz filmando com câmera Super-8 em praia de Beberibe, Ceará.....	83
Figura 35 - Fotograma de <i>Motel Destino</i> mostrando os personagens dançando em um posto de gasolina, cercados por luzes coloridas, em sequência coreografada que remete à linguagem do videoclipe e do musical.....	84
Figura 36 - Fotograma de <i>Motel Destino</i> mostrando Heraldo, Dayana e Elias dançando juntos durante um churrasco no motel.	85
Figura 37 - Fotograma de <i>Motel Destino</i> mostrando o posto de gasolina iluminado por luzes coloridas, com Heraldo ao fundo observando a mulher misteriosa que fuma em primeiro plano desfocado.....	88
Figura 38 - Fotograma de <i>Motel Destino</i> mostrando a mulher misteriosa fumando.....	88
Figura 39 - Fotograma de <i>Motel Destino</i> mostrando o casal no interior do quarto, sob luz vermelha intensa, em sequência de forte carga erótica e cromática.....	89
Figura 40 - Fotograma de <i>Motel Destino</i> mostrando o casal em contato físico, com destaque para as mãos da mulher.....	89
Figura 41 - Fotograma de <i>Motel Destino</i> mostrando Elias em uma cena de provocação a Heraldo, marcada por tensão sexual e ambiguidade.....	93
Figura 42 - Fotograma de <i>Motel Destino</i> mostrando Elias forçando Heraldo a beijá-lo no alto da falésia.....	94
Figura 43 – Fotograma de <i>Motel Destino</i> mostrando o momento em que o carro de Elias colide com um cavalo branco na estrada.....	95

Figura 44 - Fotograma de <i>Motel Destino</i> mostrando Bambina sentada em uma rede, com um dos olhos ausente, em uma aparição alucinatória de Heraldo.....	97
Figura 45 - Fotograma de <i>Motel Destino</i> mostrando Rafael, capanga de Bambina, caminhando pelo corredor do motel em uma sequência de sonho.....	98
Figura 46 - Fotograma de <i>Motel Destino</i> mostrando Jorge, irmão de Heraldo, com um tiro no rosto.....	98
Figura 47 - Fotograma de <i>Estrada Perdida</i> mostrando a estrada noturna iluminada pelos faróis de um carro.....	99
Figura 48 - Fotograma de <i>Motel Destino</i> mostrando a estrada iluminada pelos faróis pouco antes do acidente fatal de Elias.....	99
Figura 49 - Fotograma de <i>Motel Destino</i> mostrando a mão de Heraldo ensanguentada após quebrar um copo em sua mão.....	100
Figura 50 - Fotograma de <i>Motel Destino</i> mostrando dois burros acasalando.....	101
Figura 51 - Figura 51 – Fotograma de <i>Motel Destino</i> mostrando Elias apontando uma arma para Heraldo e Dayana	101
Figura 52 - Fotograma de <i>Motel Destino</i> mostrando Heraldo e Dayana refletidos no espelho, completamente nus após o ato sexual.....	102
Figura 53 - Fotograma de <i>Motel Destino</i> mostrando o letreiro do motel com a palavra “ABERTO” em letras de néon LED.....	104
Figura 54 - Fotograma de <i>Motel Destino</i> mostrando Elias sentado em um dos quartos do motel, iluminado por uma luz fluorescente roxa e azulada que toma conta de toda a cena.....	104
Figura 55 - Fotograma de <i>Motel Destino</i> mostrando a fachada do Motel iluminada de noite com letreiros em neon.....	105
Figura 56 - Fotograma de <i>Motel Destino</i> mostrando Heraldo acariciando um burro sob luz azulada e roxa, em uma cena de atmosfera contemplativa.....	106
Figura 57 - Fotograma de <i>Motel Destino</i> mostrando Heraldo sob o sol intenso do Ceará, logo após descobrir a morte do irmão.....	107
Figura 58 - Fotograma de <i>Motel Destino</i> mostrando Heraldo e Dayana transando na rede sob luz vermelha intensa.....	108
Figura 59 - Fotograma de <i>Motel Destino</i> mostrando Dayana, através da câmera de segurança, caminhando pelos corredores do motel sob luz vermelha forte.....	109
Figura 60 - Fotograma de <i>Motel Destino</i> mostrando o registro da câmera de segurança em que uma mulher pula o muro do motel para fugir após o assassinato do hóspede francês.....	110

- Figura 61 - Fotograma de *Motel Destino* mostrando o ponto de vista da câmera escondida por Môco, que registra Dayana e Heraldo fazendo sexo na rede.....110
- Figura 62 - Fotograma de *Motel Destino* mostrando o reflexo dos corpos no espelho, elemento que duplica a imagem e reforça o caráter voyeurístico e fetichista da cena.....111

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
1. O NOIR CLÁSSICO: ORIGEM E CARACTERÍSTICAS.....	18
1.1. Contexto Histórico e Cultural.....	18
1.2. Características Principais.....	23
2. O NEO-NOIR E O NEON-REALISMO BRASILEIRO.....	38
2.1. Releituras do noir: O neo-noir hollywoodiano e o cinema du look francês.....	38
2.2. Releituras do noir: O Neon-realismo brasileiro.....	53
2.3 O neon-realismo brasileiro: críticas e relação com a publicidade dos anos 1980.....	69
3. MOTEL DESTINO: ESTUDO DE CASO.....	73
3.1 O cinema de Karim Aïnouz.....	73
3.2 Motel Destino como neo-noir solar.....	77
3.3 Os personagens fraturados e a narrativa de Motel Destino.....	85
3.4 A Estética de Motel Destino.....	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	113
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E FILMOGRÁFICAS.....	116
ANEXO A - ENTREVISTA COM KARIM AÏNOUZ (2025).....	121

INTRODUÇÃO

O presente trabalho parte do estudo do filme *noir*, uma leva de produções das mais influentes na história do cinema, para investigar como seus elementos estéticos e simbólicos podem ser transpostos e reinterpretados para outros territórios, climas e contextos. Para além de um gênero cinematográfico tradicional, não existe uma definição ou acordo unânime quanto a sua classificação, de modo que diversos pesquisadores evitam chamá-lo de gênero propriamente dito. Como afirma James Naremore (1998, p. 11), trata-se de “uma das categorias mais amorfas da história do cinema”.

O *noir* foi classificado retrospectivamente pela crítica francesa, com base na repetição de certos elementos visuais, narrativos e temáticos em produções estadunidenses realizadas entre o começo das décadas de 1940 e 1950. Esses filmes eram, em sua maioria, thrillers com tramas de crime, investigação e suspense policial dentro de um ambiente urbano, marcados pelo clima pessimista, personagens ambíguos, uso expressivo da baixa iluminação e contrastes entre luz e sombra (MASCARELLO, 2006).

Embora tenha nascido de um contexto urbano e noturno, o *noir* extrapolou suas fronteiras históricas e originais e se reconfigurou em diversas cinematografias mundo afora, sendo reinterpretado em diferentes tempos e espaços. Do cinema francês dos anos 1980 ao calor do Ceará em 2024, o *noir* inspirou uma série de filmes que ampliaram suas possibilidades estéticas e narrativas. No Brasil, nas ruas escuras e becos de São Paulo dos anos 1980, essa influência se torna visível com o surgimento do chamado *neorealismo paulista*, expressão desenvolvida por Renato Luiz Pucci Jr. (2008) para designar um movimento espontâneo composto pelos filmes *Cidade Oculta* (1986), *A Dama do Cine Shangai* (1987) e *Anjos da Noite* (1987), que formaram o que o autor chamou de Trilogia Paulistana da Noite. Além disso, o *noir* também extrapolou o universo do cinema e inspirou produções publicitárias dos anos 1980, o que prova a sua importância estética e narrativa e capacidade de reinvenção em diversos contextos.

Mais recentemente, *Motel Destino* (Karim Aïnouz, 2024) propõe uma atualização particular desse imaginário: um *noir* tropical, ambientado sob o sol do litoral cearense, onde o calor, a cor e intensidade da luz substituem a penumbra e os ruas escuras do *noir* clássico. Ao reinterpretar a estética e narrativa do *noir* para um território de alta claridade, *Motel Destino*

desloca a obscuridade do gênero para outro contexto, revelando que, mesmo sob o sol ardente, ainda há sombras: nas relações entre personagens, na violência, no desejo e no destino.

Assim, o objetivo geral desta pesquisa investigar as possibilidades de adaptação do cinema noir a diferentes contextos de tempo e espaço, inclusive aqueles completamente distintos de seus filmes clássicos, como é o caso de *Motel Destino*, que transporta o noir para um ambiente solar e tropical. Dentre os objetivos específicos temos: Entender a origem do noir e suas principais características; compreender de que forma o gênero reverberou nas produções cinematográficas dos anos 1980, especialmente no contexto do hemisfério norte, em filmes produzidos nos Estados Unidos e na Europa; examinar as influências do noir para além do hemisfério norte, no contexto da produção brasileira da mesma época, com ênfase nas produções paulistanas; e, por fim, analisar a atualização estética e narrativa do noir em um contexto contemporâneo, a partir do estudo de caso do filme *Motel Destino*.

A escolha do *noir* como eixo teórico e estético deste trabalho parte não apenas de seu papel central na história do cinema e de sua capacidade de se reinventar ao longo das décadas, mas principalmente do fato de que *Motel Destino* tem o *noir* como sua principal fonte de inspiração, mesmo sendo filmado em contexto completamente distinto. Dessa forma, a escolha de investigar o filme *noir* e suas releituras contemporâneas, está diretamente relacionada à análise de *Motel Destino*, que o transpõe para um território de luz intensa, cores vibrantes e clima tropical.

A análise de *Motel Destino* se justifica também por sua relevância artística e simbólica. Selecionado para a competição oficial do Festival de Cannes em 2024, o filme reafirma a potência criativa do cinema cearense e consolida a presença do Nordeste no cenário internacional. Sua importância vai além da temática e da estética: grande parte da equipe do filme é composta por profissionais locais, o que reforça a valorização da produção audiovisual nacional fora do eixo Sul-Sudeste e evidencia a maturidade de um cinema nordestino capaz de dialogar com as grandes tradições cinematográficas mundiais a partir do seu próprio imaginário.

Além disso, esta pesquisa é atravessada por uma dimensão prática: a autora integrou a equipe de *making of* do filme, o que possibilitou observar de perto o processo criativo e técnico da obra, especialmente suas escolhas de fotografia e direção. Essa vivência direta

oferece uma perspectiva singular sobre a construção estética e narrativa do filme. Dessa forma, para a realização da presente pesquisa, foi traçado um percurso metodológico que integrou pesquisa bibliográfica com autores e obras de referência no tema; análise de obras filmicas do noir clássico e do neo-noir; análise do filme *Motel Destino*; análise de entrevistas concedidas à mídia pelo diretor Karim Aïnouz; e realização de entrevista inédita e exclusiva com o diretor.

Assim, este trabalho se estrutura em cinco capítulos, contando com essa introdução e as considerações finais. Inicialmente, a investigação tem como ponto de partida o estudo do *noir* clássico, suas origens e desdobramentos. Para isso, são utilizados autores como Paul Schrader (1972), James Naremore (1998) e Fernando Mascarello (2006), que discutem o cinema *noir* sob diferentes perspectivas. A partir disso, foram observadas as principais características do *noir*, dentro de filmes que são considerados clássicos e que são, diversas vezes, citados por esses autores.

Em seguida, o trabalho amplia o olhar para as releituras contemporâneas do *noir*, analisando os filmes *neo-noir* e suas manifestações em diferentes contextos culturais. São discutidas as transformações do gênero em produções internacionais estadunidenses e o *cinéma du look* francês, que marcaram os anos 1980. Paralelamente, investigam-se os filmes do chamado *neorealismo paulista*, conceito proposto por Renato Luiz Pucci Jr. (2008), que evidencia a influência da publicidade sobre o cinema brasileiro da época.

A partir desse repertório teórico e estético, a finalização do estudo se concentra em *Motel Destino*, observando como Karim Aïnouz traduz a linguagem visual e simbólica do filme *noir* para o ambiente solar do litoral cearense. Dessa forma, além da observação direta do filme, também foram analisadas um conjunto de entrevistas concedidas por Karim Aïnouz em diferentes contextos, como as realizadas para o Canal Brasil, CBN e The Upcoming, nas quais o diretor comenta o processo criativo e suas escolhas estéticas sobre o filme. Também integra esse conjunto uma entrevista exclusiva, conduzida pela autora com Karim Aïnouz no dia 22 de outubro de 2025, realizada por meio da plataforma Google Meet e totalizando aproximadamente 33 minutos de conversa, cuja transcrição completa encontra-se anexada ao final do trabalho. Esses depoimentos ajudam a contextualizar a visão do cineasta sobre o filme, oferecendo uma perspectiva direta sobre a intenção autoral por trás da construção estética e narrativa de *Motel Destino* e sua relação com o cinema *noir*.

1. O NOIR CLÁSSICO: ORIGEM E CARACTERÍSTICAS

1.1. Contexto Histórico e Cultural

O Filme *noir* não surgiu como um gênero claramente estabelecido. Pelo contrário, muitos estudiosos apontam que o *noir* é fruto de uma construção retrospectiva, elaborada posteriormente a sua época de produção e marcada por ambiguidades conceituais, na qual até os dias atuais compreende-se ser difícil uma definição clara e unânime entre críticos e pesquisadores da sétima arte. Como aponta Gomes de Mattos (2001) em *O outro lado da noite: Filme Noir*, o termo é compreendido de diferentes maneiras: há quem o classifique como um gênero, outros como um período histórico, um ciclo cinematográfico, uma categoria crítica, um fenômeno cultural ou, ainda, como um tom ou atmosfera recorrente em determinadas obras. Essa indefinição é também enfatizada pelo crítico, roteirista e um dos principais teóricos do tema, Paul Schrader (1972), ao afirmar que “quase todo crítico tem sua própria definição de film noir [...]”¹ (p. 54).

As obras que hoje compõem esse corpus foram majoritariamente produzidas nos Estados Unidos, entre o início dos anos 1940 e meados da década de 1950. No entanto, durante esse período, o termo ainda não era realmente utilizado. O pesquisador e professor Fernando Mascarello em *História do Cinema Mundial* afirma: “Durante sua ocorrência original, [...] nem indústria, nem crítica, nem público jamais utilizaram o termo, em terras americanas, em referência ao corpus hoje cultuado como film noir” (MASCARELLO, 2006, p. 178).

A partir dessa abordagem, a pesquisadora Abigail Fragoso (2016) destaca que o reconhecimento do *noir* se deu, inicialmente, fora dos Estados Unidos. Na verdade, o termo foi criado e atribuído na França, o que explica o seu uso em francês. Após anos privados do cinema hollywoodiano durante a ocupação nazista, os franceses se depararam, no pós-Segunda Guerra Mundial, com uma nova leva de filmes norte-americanos que até então estavam proibidos de circular. Ao retomarem contato com essas obras, após quase cinco anos, por volta de 1945, críticos franceses perceberam uma mudança considerável no tom das narrativas ali presentes. Os filmes apresentavam atmosferas mais sombrias, tramas marcadas por pessimismo, desejo, mistério, crime e corrupção, além de personagens envolvidos em dilemas morais e existenciais. Como aponta Fernando Mascarello, a recepção francesa foi

¹ No original: “almost every critic has his own definition of film noir [...]” (SCHRADER, 1972, p. 54).

marcada pela surpresa diante dessas obras de “tons escurecidos, temática e fotograficamente surpreendentes em sua representação crítica e fatalista da sociedade americana” (MASCARELLO, 2006, p. 178).

Dessa forma, o termo foi utilizado pela primeira vez em outubro de 1946, pelo cineasta e crítico francês Nino Frank, fazendo referência à *Série Noire*, uma coleção francesa de romances policiais publicada a partir de 1945 que reunia autores da chamada literatura *hard-boiled*. Essa vertente literária, surgida nos Estados Unidos nas décadas de 1920 e 1930, era marcada por narrativas centradas em crimes, investigações e personagens ambíguos, elementos que influenciaram fortemente os roteiros de muitos desses filmes chamados *noir*. Como explica Gomes de Mattos, “eles usaram a palavra *noir*, inspirando-se na *Série Noire*, criada por Marcel Duhamel em 1945 para a Gallimard, pois havia uma semelhança entre aqueles filmes e os romances policiais publicados na famosa coleção de capa preta da referida editora” (MATTOS, 2001, p. 11).

Durante o que se convencionou chamar de período clássico do *noir*, compreendido entre os anos de 1941 e 1958, essas produções não recebiam reconhecimento significativo nos Estados Unidos. Em sua maioria, eram considerados filmes de segunda categoria, baixo orçamento, sendo constantemente relegados a segundo plano por grandes estúdios como Paramount, Twentieth Century-Fox, MGM e Warner Bros. Apesar disso, como afirma Fragoso, existiram algumas exceções:

[...] com nomeações para os Óscares da Academia como "*Relíquia Macabra*" (*The Maltese Falcon*, 1941, de John Huston, produzida pela Warner Bros.), "*Pacto de Sangue*" (*Double Indemnity*, 1944, de Billy Wilder; Paramount) e *Laura* (1944, de Otto Preminger; Twentieth Century-Fox); mas nem mesmo estas distinções conseguiram salvar os filmes *noir* do desprezo e desdém dos críticos. (FRAGOSO, 2016, p. 29).

Alexandre Augusti, em sua tese *Cinema Noir: As Marcas da Morte e do Hedonismo na Atualização do Gênero* (2013), observa que, inicialmente, o cinema *noir* produzido nos Estados Unidos exerceu pouca influência imediata no cenário internacional, e com o tempo, os produtores perceberam o potencial comercial desse estilo, enquanto na França essa valorização foi quase imediata (AUGUSTI, 2013, p. 34).

Embora pouco valorizado pela crítica e pela indústria em sua época de produção, o filme *noir* desenvolveu, ao longo das décadas de 1940 e 1950, uma identidade estética e temática marcante que influenciou inúmeras produções cinematográficas anos depois. Desse

modo, para além da controvérsia em torno de sua definição, Paul Schrader (1972) propõe compreender o filme *noir* a partir de sua formação histórica. Em vez de tratá-lo como um gênero fixo, o autor identifica quatro forças centrais que moldaram sua consolidação no cinema hollywoodiano: a desilusão provocada pela guerra e pelo pós-guerra, o realismo emergente do momento, a influência do expressionismo alemão e a tradição literária *hard-boiled*. Nesse sentido, torna-se fundamental considerar o contexto vivido pela sociedade americana na época, já que as tensões e contradições daquele tempo reverberam profundamente no estilo *noir*. Como observa Márcia Ortegosa em seu artigo *A Fotografia do cinema noir: uma relação entre-imagens* (2000):

se percorrermos esse recorte histórico, vamos entender as origens de um gênero que possui a ambiguidade de ser reflexo do social, do que a sociedade quer ocultar, quer perseguir ou censurar e que o cinema noir virá revelar de modo sublimado, obtuso e até perverso em sua estética subjetiva do real. (ORTEGOSA, 2000, p. 5)

A primeira força identificada por Paul Schrader (1972) na consolidação do cinema *noir* é a desilusão provocada pela guerra e pelo pós-guerra. No entanto, antes mesmo do conflito, o imaginário social norte-americano já havia sido profundamente abalado por eventos anteriores. Entre 1920 e 1933, os Estados Unidos vivenciaram a chamada Lei Seca, período em que foi proibida a fabricação, venda e transporte de bebidas alcoólicas. Longe de diminuir o consumo, essa proibição teve o efeito contrário: impulsionou a criação de bares clandestinos e fortaleceu redes de crime organizado, que passaram a controlar o mercado ilegal de álcool, promovendo um ambiente urbano marcado pela corrupção, violência e enriquecimento ilícito. Paralelamente, a quebra da Bolsa de Valores de *Nova York*, em 1929, deu início à Grande Depressão, mergulhando o país numa crise econômica severa, marcada por desemprego em massa, falências e uma profunda perda de confiança nas instituições. Como observa Ortegosa (2000, p. 5), esse contexto histórico serviu de base para o surgimento dos filmes de gângsteres, um gênero cujas tramas espelham uma sociedade mergulhada na marginalidade, tornando-se um dos alicerces temáticos e estéticos sobre os quais surgiu o cinema *noir*.

Nesse sentido, Alexandre Augusti (2013) explica que os filmes de gângster já apareciam em destaque no cinema hollywoodiano desde a década de 1920, o que contribuiu para que o filme *noir* fosse, em alguns casos, confundido com esse tipo de cinema, inclusive pelo papel de destaque que as figuras de gângsteres ocupam no *noir* clássico, ainda que sua representação apresente alterações em relação à abordagem anterior. Entre essas diferenças, o autor, citando Morin (1989), observa que o filme *noir* rompe com a oposição rígida entre o

bem e o mal, representada, nos filmes de gângsteres, pela figura do gângster odioso em contraste com o policial íntegro e justiceiro, incorporando a ambiguidade e a complexidade das personagens como elemento estruturante das narrativas *noir* (MORIN, apud AUGUSTI, 2013, p. 158).

Apesar dessa herança temática e estética, a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial, por sua vez, interrompe essa visão mais cética e sombria da realidade americana, impondo à indústria cinematográfica o papel de reforçar o patriotismo e colaborar com o esforço na guerra, o que limitou temporariamente a produção de obras mais pessimistas. Com o fim da guerra, no entanto, o tom das produções muda drasticamente. Segundo Schrader (1972), “assim que a guerra terminou, contudo, os filmes americanos tornaram-se marcadamente mais sarcásticos — e houve um boom nos filmes de crime” (p. 54).² O retorno à vida civil trouxe frustrações para toda a população, que passaram a se reconhecer em narrativas marcadas por desesperança, cinismo e desajuste. O film *noir* nasce, assim, como manifestação de uma nação em crise interna, canalizando nos corpos de seus personagens e nas atmosferas de suas histórias a perda de fé no ideal americano. Como observa Gomes de Mattos, “refletindo uma visão do mundo, na qual a vida é sórdida e cheia de perigos, o tom *noir* é deprimente e pessimista, mais psicanalítico, mais determinista, mais cínico e mais brutal do que o dos filmes de gângster” (MATTOS, 2001, p. 42). As tramas sombrias, o foco na criminalidade urbana e a tensão moral que marcam o *noir* são, portanto, fruto direto desse entrelaçamento de fatores históricos, sociais e econômicos que atravessaram os Estados Unidos nas décadas de 1920 a 1940.

A segunda força destacada por Paul Schrader (1972) é o realismo que se intensificou no cinema norte-americano após a Segunda Guerra Mundial. Esse movimento correspondeu ao espírito do período, em que havia uma demanda por representações mais duras e verossímeis da sociedade americana. Os filmes *noir* absorveram essa tendência ao incorporar locações reais e ambientes urbanos concretos, rompendo com a artificialidade dos estúdios. Schrader (1972) observa que “o desejo do público por uma visão mais honesta e dura da América não seria satisfeito pelas mesmas ruas de estúdio que eles vinham assistindo há uma dúzia de anos” (p. 55).³ Nesse contexto, é relevante observar também a influência do

² No original: “As soon as the War was over, however, American films became markedly more sardonic—and there was a boom in the crime film” (SCHRADER, 1972, p. 54).

³ No original: “the public’s desire for a more honest and harsh view of America would not be satisfied by the same studio streets they had been watching for a dozen years” (SCHRADER, 1972, p. 55).

neorrealismo italiano, cujas obras se irradiaram para diversos países. Como lembra Mattos (2001, p. 33):

no cinema italiano passaram a predominar as imagens cinza e granuladas, os cenários reais das ruas e das ruínas, tipos humanos autênticos – muitas vezes interpretados por populares anônimos com impressionante intensidade – e um despojamento, ao menos aparente, de técnica; enfim, uma nova maneira de filmar, que se irradiou para os mais diversos países. (MATTOS, 2001, p.33)

Fernanda Gabriela Alves Santos, em seu trabalho *Uma análise intersemiótica das estruturas narrativas de obras do gênero noir* (2023), destaca que o filme *Ossessione* (Luchino Visconti, 1943) é frequentemente considerado um marco inicial dessa estética, justamente por articular a narrativa de um romance policial norte-americano (*The Postman Always Rings Twice*, de James M. Cain) com recursos típicos do neorrealismo, como a filmagem em cenários reais e o retrato cru das tensões sociais. De modo mais amplo, diretores como Rossellini, De Sica e Visconti apresentaram ao mundo um cinema ancorado na precariedade do pós-guerra e no olhar direto sobre a vida popular, influenciando toda uma geração de cineastas. Nesse sentido, pode-se afirmar que o *noir* encontrou ressonância no realismo das ruas e no olhar social do neorrealismo, aproximando os dois movimentos na busca por uma representação mais crua da realidade.

Já a terceira está associada com a influência do expressionismo alemão, sobretudo no aspecto visual. Alexandre Augusti (2013, p. 72), citando Simões (2004), explica que os filmes expressionistas, desenvolvidos entre 1919 e 1933, refletiam a Alemanha destruída após a Primeira Guerra Mundial. Entre eles, destaca-se *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), considerado um marco do movimento. Com a ascensão do nazismo, diversos cineastas e técnicos foram perseguidos e muitos se estabeleceram nos Estados Unidos, disseminando seu modo particular de fazer cinema. Essa estética, marcada pela fotografia em preto e branco, pelo uso dramático de ângulos de câmera, pela profundidade de campo e pela distorção do espaço cênico, seria incorporada ao cinema *noir*. Como destaca Ortegosa (2000, p. 6), diretores como Fritz Lang, Robert Siodmak, Billy Wilder e Robert Wiene migraram da Europa para Hollywood, levando consigo um repertório visual e narrativo que contribuiu diretamente para a construção atmosférica do gênero. De acordo com Schrader (1972, p. 55), recursos típicos do expressionismo, como o uso intenso de sombras, os altos contrastes e as composições assimétricas, passaram a integrar de forma definitiva a linguagem visual do *noir*, especialmente a partir do final da década de 1940.

Embora já mencionada anteriormente, a tradição literária *hard-boiled* aparece, nas palavras de Paul Schrader (1972), como a quarta força decisiva para a consolidação do cinema *noir*. Originada nas revistas *pulp* americanas das décadas de 1920 e 1930, essa vertente desenvolveu um estilo direto e frio, centrado em protagonistas desencantados e solitários, muitas vezes detetives ou homens comuns mergulhados em contextos urbanos degradados. Esses personagens operam segundo códigos éticos próprios e frequentemente ambíguos, o que os torna figuras ideais para o universo moralmente instável do *noir*. Schrader (1972) observa que os escritores *hard-boiled* ofereciam um repertório pronto de personagens, diálogos e tramas, perfeitamente ajustado à linguagem cinematográfica: “os escritores *hard-boiled* tinham um estilo feito sob medida para o film noir” (SCHRADER, 1972, p. 12).⁴ Vários clássicos do cinema noir foram inspirados em obras literárias *hard-boiled*, a exemplo do já citado filme *O Destino Bate à sua Porta* (*The Postman Always Rings Twice*, Tay Garnett, 1946), baseado no livro de James Cain, publicado em 1934. A obra, que escandalizou o público norte-americano à época por sua abordagem de adultério, crime e desejo, teve ainda uma segunda adaptação cinematográfica em 1981, dirigida por Bob Rafelson. O fato de um mesmo romance ter inspirado versões em momentos distintos do cinema demonstra a força duradoura da tradição *hard-boiled* reafirma o papel central da literatura policial norte-americana na consolidação estética e narrativa do *noir*.

Compreender essas quatro influências ajuda a perceber que o filme *noir* não surgiu a partir de uma fórmula predefinida, mas da sobreposição de fatores históricos, estéticos e culturais que marcaram o cinema norte-americano nas décadas de 1930 a 1950. Mesmo sem uma definição fixa, certos elementos passaram a se repetir com frequência em termos visuais e temáticos. É justamente a partir dessas recorrências que se delineiam as principais características do que hoje se reconhece como cinema *noir*, uma forma cinematográfica que ultrapassou seu tempo e lugar de origem, influenciando produções ao redor do mundo por décadas, até os dias atuais. Esse legado se manifesta, por exemplo, em *Motel Destino* (Karim Aïnouz, 2024), cuja estética e atmosfera dialogam, de certa forma, com as matrizes do *noir* clássico, embora transpostas para um novo contexto de espaço-tempo.

⁴ No original: “the hard-boiled writers had a style made to order for film noir” (SCHRADER, 1972, p. 12).

1.2. Características Principais

Segundo Schrader (1972):

um filme sobre a vida noturna urbana não é necessariamente um *film noir*, e um *film noir* não precisa necessariamente tratar de crime e corrupção. Como o *film noir* é definido mais pelo tom do que pelo gênero, é quase impossível contestar a definição descritiva de um crítico em relação à de outro. Quantos elementos *noir* são necessários para tornar um filme realmente *noir*? (SCHRADER, 1972, p. 54).⁵

A reflexão proposta por Paul Schrader (1972) sintetiza uma das maiores dificuldades em se tratar do cinema *noir*: sua definição escapa a categorizações fixas. Mais do que um gênero convencional, o *noir* funciona como um campo de possibilidades estéticas e simbólicas, atravessado por ambiguidades que se manifestam tanto na forma quanto no conteúdo.

Apesar de muitos estudiosos apontarem que o filme *noir* não se encaixa nos moldes tradicionais de gênero, sua recorrência estética e temática acabou por formar um conjunto de traços reconhecíveis, o que permitiu que críticos franceses, posteriormente, agrupassem essas obras sob a categoria de *noir*.

A origem do termo filme *noir*, que significa literalmente “filme negro”, já antecipa a importância da escuridão na constituição estética do estilo. Visualmente, o *noir* é profundamente marcado pela presença da escuridão. Sua atmosfera densa e opressiva se constrói a partir de uma fotografia com forte presença de iluminação *low-key*, “que se opõe diretamente à iluminação em chave alta ou brilhante (*high-key lighting*), muito usada pelos estúdios de Hollywood na década de 1930” (MATTOS, 2001, p. 45). Esse tipo de iluminação privilegia sombras profundas e fortes contrastes: ao esconder partes do quadro, cria-se um mundo visualmente fragmentado, instável e carregado de tensão. Como observa Marcia Ortegosa:

a fotografia do cinema noir carrega um domínio da iluminação artificial: claro-escuro, do preto e branco; para compor um jogo de luz e sombras, numa atmosfera oscilante entre o visível e invisível, reflexo de uma realidade ambígua que traz o espelho como elemento metaforizante na narrativa (ORTEGOSA, 2000, p. 11).

⁵ No original: “A film of urban night life is not necessarily a film noir, and a film noir need not necessarily concern crime and corruption. Since film noir is defined by tone rather than genre, it is almost impossible to argue one critic's descriptive definition against another's. How many noir elements does it take to make film noir?” (SCHRADER, 1972, p. 54).

Além disso, ainda segundo a autora, ao utilizar a fotografia em preto e branco, o cinema *noir* rompe com o naturalismo do mundo real, que é policromático, acentuando assim seu caráter simbólico e estilizado (ORTEGOSA, 2000, p. 4).

Dessa forma, trata-se de uma herança direta do *chiaroscuro*, técnica originada na pintura renascentista e aprofundada no expressionismo alemão, que explora o jogo entre luz e sombra para intensificar o drama. No *noir*, esse recurso se manifesta por meio do uso frequente de luz dura, capaz de projetar sombras marcantes nas paredes, recortar silhuetas e criar fortes contrastes, como se observa na Figura 1, do filme *Gilda* (Charles Vidor, 1946), em que Johnny aparece parcialmente iluminado enquanto Ballin é mantido em silhueta, sugerindo a oposição entre o visível e o oculto que permeia o gênero.

Figura 1 – Fotograma de *Gilda*, evidenciando o uso do *chiaroscuro* na oposição entre luz e sombra.



Fonte: frame do filme *Gilda*.

Como observam Silver e Ward (1992), “o estilo visual do *film noir* é marcado pela iluminação de alto contraste, criando fortes contrastes e sombras profundas que ampliam a sensação de inquietação” (p. 4).⁶ Essa escuridão se estende também à própria ambientação temporal das narrativas, frequentemente situadas à noite, momento que reforça o mistério e a atmosfera de incerteza. A noite, mais do que um mero cenário, atua como componente ativo da linguagem *noir*, intensificando o suspense e ampliando a sensação de risco iminente.

Essa construção visual não se limita apenas à iluminação: ela se estende também à composição da imagem, ao enquadramento e ao uso de lentes. Naremore (1998, p. 15) destaca que o filme *noir* se notabiliza pelo uso de “planos em ângulo baixo, grande-angular e ângulos inclinados (*dutch angles*)”, técnicas que distorcem a perspectiva e reforçam o

⁶ No original: “the visual style of film noir is marked by low-key lighting, creating stark contrasts and deep shadows that enhance the sense of unease” (SILVER; WARD, 1992, p. 4).

sentimento de desorientação, também heranças do expressionismo alemão. Esse tipo de enquadramento pode ser observado no filme *The Third Man* (Carol Reed, 1949), em que os planos inclinados acentuam a instabilidade moral das personagens e o caos da Viena pós-guerra. Como se vê na Figura 2, Harry Lime (interpretado por Orson Welles) surge em um enquadramento inclinado que cria um efeito de desconforto visual; já na Figura 3, o mesmo recurso é empregado em um plano mais aberto, fazendo com que o espaço urbano pareça se contorcer junto ao destino trágico do protagonista.

Figura 2 – Fotograma de *The Third Man* mostrando Harry Lime em enquadramento inclinado (*dutch angle*).



Fonte: frame do filme *The Third Man*.

Figura 3 – Fotograma de *The Third Man*, em plano mais aberto, evidenciando o uso do *Dutch angle* e das diagonais do cenário.



Fonte: frame do filme *The Third Man*.

Augusti (2013, p. 44) observa que, entre esses recursos, a preferência por ângulos baixos merece destaque, pois eleva visualmente as figuras humanas, conferindo-lhes uma aura de poder que remete ao exagero expressionista. Além disso, esse enquadramento permite

que o espectador veja os tetos dos cenários interiores, reforçando a sensação de claustrofobia e paranoia, típicas do *noir*.

Outro elemento fortemente percebido nos filmes *noir* é o voyeurismo. O ato de espiar e vigiar corrobora para o suspense e sensualidade que envolve a narrativa desses filmes. Dessa forma, Ortegosa (2000) caracteriza o gênero como:

um cinema de câmera voyeurista, que valoriza o olhar pelas frestas, tão centrado no erotismo sugerido, estímulo marcadamente mais intenso sobre as fantasias do desejo. A expressividade do olhar no *noir* ajuda também a compor um clima envolto entre a sensualidade e a simulação, entre o real e a representação. (ORTEGOSA, 2000, p. 13).

Aumont e Marie observam que o voyeurismo se caracteriza como um impulso voltado a transformar o outro em objeto de desejo ou observação, o que lhe confere uma conotação sempre erótica, fortemente presente no *noir* (AUMONT; MARIE, 2006, apud AUGUSTI, 2013, p. 59).

Existem diversos exemplos de voyeurismo no *noir* clássico, como no filme *Gilda* (1946), dirigido por Charles Vidor e estrelado por Rita Hayworth, Glenn Ford e George Macready. Ambientado em Buenos Aires, o longa acompanha Johnny Farrell, um trapaceiro de cartas que tem a vida salva por Ballin Mundson, dono de um clube noturno que oculta um cassino clandestino. Johnny passa a trabalhar para ele como gerente, estabelecendo uma relação de cumplicidade entre os dois. No entanto, essa parceria é abalada quando Mundson retorna de viagem casado com Gilda, com quem Johnny já teve um relacionamento, e os três passam a viver uma espécie de triângulo amoroso marcado por tensão, rivalidade e desejo. O voyeurismo permeia essa relação: olhares desconfiados e gestos insinuantes se transformam em armas de poder, revelando sentimentos e intenções muito antes de serem expressos verbalmente. Essa vigilância se manifesta de diferentes formas ao longo da narrativa. Um exemplo recorrente é Mundson, que observa os clientes do cassino de sua sala elevada, espiando por entre as frestas da persiana, gesto que se torna crucial no desfecho, quando todos acreditam que ele está morto, mas o movimento das persianas se fechando denuncia sua presença, fazendo Johnny e Gilda perceberem que não estão sozinhos no ambiente. Também há diversas cenas em que Johnny observa Gilda dançar com outros homens no cassino com o claro intuito de provocar ciúmes. Em muitos desses momentos, a câmera assume um ponto de vista subjetivo, reforçando a sensação de vigilância e controle. Outro momento emblemático ocorre quando Mundson retorna para casa e surpreende Gilda e Johnny se beijando:

inicialmente, não percebemos que estão sendo observados, até que a silhueta de Mundson surge, revelando-o como testemunha da traição.

Dessa forma, o voyeurismo no *noir* se traduz no ato de espiar, flagrar e vigiar, sempre em busca de revelar o que está oculto. Como aponta Ortegosa, “espiar está associado a um poder impositivo sobre o outro, ao contrário de um olhar apenas contemplativo” (ORTEGOSA, 2010, p. 95), evidenciando a dimensão de domínio e tensão que permeia esse recurso no gênero.

Além do voyeurismo, outro elemento recorrente no *noir*, apontado por Ortegosa, é o uso de espelhos, recurso também herdado do cinema expressionista. De acordo com a autora, “o espelhismo é recorrente nos filmes noir. Além de remeter a um universo de aparências, onde as certezas desapareceram, estabelece diversos sentidos” (ORTEGOSA, 2010, p. 22). Entre esses sentidos e metáforas envolvendo o elemento espelho, destaca-se a duplicidade: o espelho revela as facetas ambíguas das personagens, ao mesmo tempo em que cria divisões, fragmenta e une espaços dentro do enquadramento, desorienta profundamente o espectador e as personagens. Para Ortegosa (2010), o universo noir é um espaço sem centro, onde as certezas se dissipam e as narrativas se voltam para o jogo da ilusão, para a sedução de caráter ameaçador, para a simulação que emergem do uso expressivo dos espelhos. A instabilidade dessas imagens refletidas, assim como a dos duplos e das sombras, transmite a dificuldade de fixar um único sentido às coisas. Na narrativa *noir*, tudo é ambíguo.

Um dos exemplos mais marcantes do uso expressivo de espelhos no cinema *noir* está em *A Dama de Shanghai* (*The Lady from Shanghai*, 1948), dirigido por Orson Welles. No filme, Michael O’Hara é um marinheiro que se envolve com a enigmática Elsa Bannister, esposa de um rico advogado chamado Arthur Bannister. A relação rapidamente o arrasta para uma trama de traição e assassinato, na qual todos parecem manipular uns aos outros em busca de vantagem.

O clímax se dá na célebre sequência ambientada na Casa dos Espelhos, ainda hoje considerada uma das mais icônicas da história do cinema. O cenário de reflexos múltiplos impressiona visualmente e reforça um princípio recorrente no universo *noir*: a repetição e a distorção como representação da falsidade e da duplicidade moral dos envolvidos, dissolvendo as fronteiras entre o real e o imaginado. Nas Figuras 4 e 5, observa-se como os espelhos multiplicam as imagens das personagens, fragmentando suas identidades e

sugerindo o colapso de suas certezas. Essa fragmentação visual traduz a impossibilidade de distinguir verdade e aparência, um dos eixos centrais da estética *noir*, e atinge sua expressão máxima em *A Dama de Shangai*, em que o espaço cenográfico se transforma em metáfora da própria desorientação moral dos protagonistas.

Figura 4 – Fotograma de *A Dama de Shangai* mostrando Elsa Bannister refletida em múltiplos espelhos.



Fonte: frame do filme *A Dama de Shangai*.

Figura 5 – Fotograma de *A Dama de Shangai* com Arthur Bannister refletido em série de espelhos.



Fonte: frame do filme *A Dama de Shangai*.

Além disso, o ambiente do parque de diversões adiciona à cena uma carga surrealista e um viés expressionista, ampliando a sensação de estranhamento e suspeita. É nesse espaço distorcido que ocorre um intenso tiroteio, momento em que a *femme fatale*, um importante arquétipo do cinema *noir* que será discutido adiante, revela ao amante sua verdadeira natureza manipuladora. A sequência culmina com o confronto final, no qual ela e o marido acabam se matando, tudo na presença do amante.

Esse uso expressivo dos espelhos evidencia como a composição de cena e o enquadramento são fundamentais para a construção da atmosfera no *noir*, estabelecendo um diálogo constante entre estética e narrativa. Nesse mesmo sentido, Mattos (2001) destaca que outra característica marcante da fotografia *noir* é a profundidade de campo acentuada, permitindo que tanto a frente do quadro quanto o fundo e o meio permaneçam em foco nítido, de modo a tornar sempre visível a interação simbólica entre os personagens e o ambiente opressor que os cerca.

Essa profundidade de campo, muitas vezes, é obtida por meio do uso de lentes grande-angulares, recurso que no *noir* não é apenas uma escolha estética, mas também de uma necessidade técnica imposta pelas baixas condições de iluminação que caracterizam o estilo. Como observa Mattos (2001), essas lentes foram amplamente empregadas para lidar com a escassez de luz típica da iluminação *low-key* e das filmagens noturnas realizadas efetivamente à noite. Além de possibilitarem uma maior profundidade de campo, essas lentes introduzem distorções ópticas que passaram a ser exploradas de forma expressiva. Elas produzem o efeito oposto ao distanciamento promovido pelas lentes teleobjetivas, atraindo o espectador para dentro. Essa imersão visual é reforçada por uma direção que intencionalmente rompe com a composição clássica: os enquadramentos tornam-se assimétricos e o espaço fílmico adquire uma organização irregular, tanto na disposição dos atores e objetos quanto na profundidade de campo. Mattos (2001, p. 47) aponta que essa “decomposição” da imagem pode ser intensificada pelo uso de câmeras em ângulos extremos (alta e baixa), pela supressão do *establishing shot* e do *close-up* tradicional, bem como pela inserção de elementos no primeiro plano que obscurecem a visão ou confinam os personagens em composições claustrofóbicas. Esses recursos visuais e narrativos colaboram para instaurar uma sensação de inquietação e desorientação que espelha a instabilidade vivida pelas figuras centrais das narrativas *noir*.

Desse modo, essa estética escura e contrastada do cinema *noir*, com sombras marcadas, composições assimétricas e planos inclinados, além da forte presença de elementos como fumaça, neblina, penumbra e chuva não são apenas uma escolha visual, mas reforçam os temas centrais dessas narrativas. Crimes, mistérios, tensões morais e psicológicas são intensificados por esse visual carregado, que traduz em imagem o clima de desconfiança e perigo constante que marca os enredos desses filmes. Portanto, as narrativas *noir* são frequentemente estruturadas em torno de tramas criminais. Assassínatos, roubos, chantagens

e investigações são recorrentes, muitas vezes atravessados por redes de corrupção que envolvem tanto figuras da lei quanto criminosos. O crime deixa de ser coadjuvante e torna-se o motor dramático da história, funcionando não apenas como enredo, mas como metáfora das falências morais e estruturais da sociedade moderna. É nesse contexto que emergem tramas pessimistas e protagonistas moralmente ambíguos, envolvidos em situações de desejo, culpa, corrupção e desesperança, em que dificilmente apresentam personagens puramente bons ou maus. Como aponta Fernando Mascarello, “a caracterização eticamente ambivalente da quase totalidade dos personagens noir, o tom pessimista e fatalista, e a atmosfera cruel, paranóica e claustrofóbica dos filmes, seriam todos manifestação desse esquema metafórico” (MASCARELLO, 2006, p. 181). Nesse sentido, Naremore (1998, p. 18) complementa ao afirmar que “o filme *noir* é frequentemente descrito como essencialmente pessimista. As histórias *noir* mais características falam de pessoas presas em situações indesejadas [...] lutando contra um destino aleatório e indiferente, e que com frequência estão condenadas”⁷ destacando o sentimento de impotência diante de um destino cruel que atravessa essas histórias.

Portanto, as personagens do *noir* distinguem-se pela complexidade e ambiguidade, contrastando com as do cinema de gângster, no qual as fronteiras entre o bem e o mal costumam estar claramente delineadas. No *noir*, protagonistas e coadjuvantes são figuras contraditórias, atravessadas por dilemas morais que envolvem medo, desejo, angústia, poder e ambição. Alexandre Augusti (2013), citando Heredero e Santamarina (1996), observa que a violência, que em outros gêneros permanecia restrita a universos particulares ou a papéis marginais, no *noir*, tanto clássico quanto contemporâneo, permeia toda a narrativa e atinge praticamente todas as personagens, podendo emergir em qualquer cenário. Trata-se de uma violência também de ordem subjetiva, relacionada à própria complexidade da narrativa. Essa complexidade reverbera no caráter das personagens, frequentemente desorientadas, confusas e oscilando entre o bem e o mal. Dessa forma, essa profundidade e complexidade não se limita aos protagonistas: personagens secundárias também assumem maior densidade dramática, o que reforça a teia de relações estabelecidas a partir da subjetividade. Assim, no *noir*, todas as figuras em cena, centrais ou coadjuvantes, são moldadas por um mesmo universo moral ambíguo e por uma violência difusa que atravessa cada interação.

⁷ No original: “film noir is often described as essentially pessimistic. The noir stories that are regarded as most characteristic tell of people trapped in unwanted situations [...] striving against random, uncaring fate, and are frequently doomed” (NAREMORE, 1998, p. 18).

Outro elemento fundamental para compreender a complexidade das personagens no *noir* é o peso de seus passados. Raramente totalmente boas ou más, essas figuras carregam histórias anteriores que moldam suas ações e decisões, muitas vezes marcadas por traumas, crimes ou escolhas irreversíveis. Augusti (2013), citando Silver e Ursini (2004), observa que os protagonistas do *noir* dificilmente são moralmente íntegros e que as situações presentes estão estreitamente ligadas a eventos do passado, impossibilitando-os de escapar de sua própria história. A esperança de redenção, quando existe, só se concretiza mediante o confronto direto com esse passado. Nesse sentido, o *noir* também pode ser compreendido como um “pesadelo fatalista”, no qual os eventos se encadeiam como se estivessem acorrentados, conduzindo a um desfecho já prenunciado. Trata-se de um universo determinista, no qual a psicologia, o acaso e até mesmo as estruturas sociais podem anular quaisquer boas intenções ou expectativas que as personagens nutram. O peso do passado, assim, não é apenas um traço de certas figuras, mas um elemento que permeia todo o gênero.

Essa presença constante do passado pode ser observada no clássico já mencionado *Gilda*, em que Johnny Farrell vê sua vida virar novamente de cabeça para baixo ao reencontrar Gilda, mulher que o marcou profundamente no passado. Esse reencontro reabre feridas, reacende ressentimentos e desencadeia uma série de conflitos, envolvendo tensão emocional, violência e morte, mostrando como a história pregressa das personagens retorna para moldar seus destinos no presente. Augusti (2013), ao citar Silver e Ursini (2004), observa que, quanto ao pesadelo fatalista

o mundo noir é essencialmente um mundo de pesadelos. Está repleto de estranhos sincronismos, acontecimentos inexplicáveis e encontros do acaso, que criam uma corrente de acontecimentos que por fim arrastam o infeliz protagonista para o seu fim pressagiado (SILVER; URSINI, 2004, p. 39, apud AUGUSTI, 2013, p. 46).

Dessa forma, essa força do passado, que retorna de maneira inevitável para assombrar o presente, reverbera diretamente na construção da figura do anti-herói *noir*. Marcado por traumas e ressentimentos acumulados, esse protagonista não é movido por grandes ideais, mas por impulsos contraditórios. A sua masculinidade, longe de ser heróica, se revela frágil, tensionada entre o desejo, a culpa e a violência. É uma figura em crise, muitas vezes inerte diante do próprio destino, que oscila entre a introspecção e explosões de raiva contida. Em vez de agir para transformar sua realidade, ele é tragado por ela, repetindo padrões e recaindo em erros do passado. Assim como em *Gilda*, onde a reaproximação com a *femme fatale* reacende antigas feridas, o anti-herói *noir* é constantemente empurrado para o abismo por uma combinação de escolhas duvidosas. Ele não salva, nem se salva: apenas atravessa, em

ruínas, um mundo igualmente despedaçado. É nesse contexto sombrio e instável que emergem os arquétipos clássicos do *noir*, figuras recorrentes que, ao mesmo tempo em que estruturam a narrativa, também revelam as tensões e contradições do universo em que estão inseridas.

Nesse contexto, as narrativas *noir* possuem arquétipos que se repetem ao longo das obras do período clássico. O protagonista, muitas vezes um detetive particular, um homem comum jogado em uma situação fora de controle ou um forasteiro, costuma ser o anti-herói: cínico, solitário e emocionalmente desgastado. Como explica Gomes de Mattos, “o investigador e a vítima são as figuras básicas do filme *noir*. Investigadores de diversos tipos – detetives particulares, policiais, jornalistas, cidadãos comuns – são os protagonistas dos filmes que chegam mais próximo da história de detetive clássica” (MATTOS, 2008, p. 37). Sua moral é vacilante, e suas escolhas são frequentemente motivadas por interesses pessoais, desejo ou desespero. Esse personagem raramente busca justiça no sentido tradicional, mas sim a sobrevivência ou algum tipo de redenção que quase nunca se concretiza. Ao lado dele, desponta a figura da *femme fatale*, provavelmente o personagem mais emblemático do *noir*. Sedutora, enigmática e manipuladora, ela representa uma ameaça velada, tanto sexual quanto moral. Em geral, aparece como catalisadora da ruína do protagonista, conduzindo-o a armadilhas, traições ou decisões fatais. Sua força está justamente na ambiguidade: ao mesmo tempo em que fascina, ela desestabiliza as estruturas patriarcais e desmascara a vulnerabilidade masculina, pois o manipula e seduz. Como observam Silver e Ward (1992, p. 6), “no centro de muitos *film noirs* estão o detetive *hard-boiled* e a enigmática *femme fatale*, cujas interações impulsionam a narrativa para a frente”.⁸ Dessa forma, no cinema noir, a *femme fatale* é caracterizada pelo uso calculado da sensualidade e pela performance de fragilidade e ingenuidade, estratégias com as quais manipula os homens ao seu redor, conduzindo-os a situações perigosas ou comprometedoras em busca de seus próprios objetivos, enquanto “o personagem masculino geralmente é um masoquista - com uma incrível incapacidade para perceber a desonestidade da mulher traiçoeira - que usa sua paixão louca como uma forma luxuriosa de autopunição” (MATTOS, 2008, p. 40).

A construção dessas figuras pode ser observada em vários filmes clássicos do cinema *noir*, como *Relíquia Macabra* (1941), de John Huston, baseado no romance de Dashiell Hammett. Segundo Marcia Ortigosa (2000), autores como Hammett e Raymond Chandler se

⁸ No original: “central to many film noirs are the hard-boiled detective and the enigmatic femme fatale, whose interactions drive the narrative forward” (SILVER; WARD, 1992, p. 6).

tornaram expoentes da literatura policial noir, que, ao longo da década de 1930, ofereceu suporte temático fundamental para o desenvolvimento do gênero cinematográfico. Frequentemente citado como um dos marcos fundadores do que viria a ser chamado de cinema *noir*, *The Maltese Falcon* ou *Relíquia Macabra*, como foi traduzido no Brasil, apresenta com clareza dois dos principais arquétipos do gênero: o detetive cínico e a *femme fatale*. Sam Spade, interpretado por Humphrey Bogart, é um investigador particular que encarna o anti-herói *noir* em sua forma mais emblemática: cínico, solitário, emocionalmente contido e guiado por um código ético próprio, muitas vezes contraditório. Sua ambiguidade moral se manifesta logo no início da narrativa, quando se revela seu caso com a esposa de seu sócio, assassinado pouco depois. Como outros personagens do *noir*, Spade não se encaixa no modelo de herói tradicional: transita entre a legalidade e a transgressão, combate o crime, mas também revela suas próprias fissuras éticas.

A seu lado, surge Brigid O'Shaughnessy (Mary Astor), figura exemplar da *femme fatale*. Desde sua primeira aparição, ela mente ao assumir um nome falso e inventar uma história sobre uma irmã desaparecida. Sua aproximação com Spade é estratégica: ela se vale da sedução como ferramenta para alcançar o que deseja, a cobiçada estatueta do Falcão Maltês. Oscilando entre fragilidade e mistério, Brigid manipula os acontecimentos e os sentimentos de Spade, conduzindo-o por um labirinto de mentiras e traições. A personagem encarna a essência da *femme fatale*, cuja sensualidade é sempre acompanhada de risco e cuja presença coloca em xeque a estabilidade emocional e moral do protagonista.

Essa dinâmica entre a *femme fatale* e a figura masculina em crise não se limita a *Relíquia Macabra*, mas se repete em diversos outros clássicos do *noir*, como *Gilda*, *A Dama de Shanghai*, *Laura* (1944) e *Pacto de Sangue* (1944). No entanto, Alexandre Augusti (2013) reforça a análise de Silver e Ursini (2004) ao destacar que, embora muitas mulheres ocupem papéis centrais nas narrativas noir, a *femme fatale* só existe plenamente na medida em que há um homem a ser seduzido e destruído, sendo, portanto, uma cuja presença se define pelo impacto que provoca no outro. Para os autores, essas mulheres castigam os homens que as desejam, mas também são vítimas de uma lógica social que lhes concede poder sexual ao mesmo tempo em que as penaliza por exercê-lo. O *noir*, nesse sentido, estrutura suas relações de gênero a partir de um jogo constante entre atração e punição, em que o desejo se entrelaça à destruição de forma inevitável.

Portanto, em todos esses casos, o erotismo e a sensualidade não são apenas componentes narrativos, mas forças desestabilizadoras que movem a trama. As relações de poder e sedução se entrelaçam ao suspense e ao mistério, criando um universo moralmente ambíguo, onde o desejo conduz à ruína e a confiança se revela uma armadilha. Nesse sentido, Augusti (2013) aponta o hedonismo e a morte como dois elementos estruturantes do *noir*. Para o autor, essas forças se complementam mutuamente, sendo o prazer frequentemente o caminho que conduz à destruição. A morte atua como uma presença constante que ronda os personagens, revelando-se, apesar de toda resistência, inevitável (AUGUSTI, 2013). Assim, manifestam-se duas das engrenagens principais do gênero: a morte, ligada ao crime e à violência; e o sexo, que orienta o aspecto hedonista da narrativa, especialmente por meio da figura da *femme fatale*. A sobreposição entre erotismo e morte é recorrente nas tramas *noir*, criando um campo de tensão onde o prazer é, ao mesmo tempo, impulso vital e sinal da queda. Um exemplo emblemático dessa lógica aparece em *Gilda*, no momento em que a protagonista surge em um vestido preto justo e dança, estimulada por uma plateia masculina visivelmente excitada. Ao iniciar um striptease, Gilda desafia os limites da moral da época, chegando a incitar os homens ao redor para que a ajudem a abrir o zíper do vestido, cena que marca profundamente o erotismo cinematográfico e consagra a *femme fatale* como figura de desejo e desestabilização (AUGUSTI, 2013)

Esse jogo entre erotismo e destruição, que move tantas narrativas *noir*, não atua apenas no nível das relações entre personagens, mas também revela ansiedades mais amplas relacionadas ao contexto histórico em que esses filmes foram produzidos. Nesse sentido, os personagens do *noir* também funcionam como reflexos simbólicos das transformações sociais do pós-guerra. A *femme fatale*, por exemplo, é frequentemente lida como uma representação do medo masculino diante da emancipação feminina. Mascarello afirma que

a *femme fatale* metaforiza, do ponto de vista masculino, a independentização alcançada pela mulher no momento histórico do pós-guerra. Ao operar a transformação dela em sedutora malévola e passível de punição, o *noir* procura reforçar a masculinidade ameaçada e restabelecer simbolicamente o equilíbrio perdido. (MASCARELLO, 2006, p.182)

Dessa forma, as tensões de gênero no cinema *noir* não se limitam à ficção: são reflexos de disputas sociais reais, ressignificadas em linguagem cinematográfica.

Essa dimensão simbólica, ligada às tensões sociais e às disputas de gênero, também se manifesta de forma contundente no visual dos personagens. Como parte da construção dos

arquétipos centrais do filme *noir*, o figurino assume um papel expressivo na composição simbólica dos sujeitos e do ambiente. Os protagonistas costumam aparecer em trajes escuros, bem ajustados, com sobretudos, chapéus de aba larga e gravatas, vestimentas que reforçam a masculinidade, a rigidez e a proteção contra o clima frio e chuvoso das grandes cidades norte-americanas. Esses elementos contribuem para a aura de mistério e isolamento moral que envolve essas figuras masculinas. Nesse sentido, como observa Ortegosa (2000), a iconografia do *noir* frequentemente recorre à figura do detetive durão e cínico, quase sempre envolto em pesadas capas, chapéu e cigarro, compondo uma imagem marcada pelo desgaste emocional e pela decadência moral do ambiente urbano. Já a *femme fatale*, geralmente vestida com roupas elegantes, justas, luvas, maquiagem marcante e penteados elaborados, encarna visualmente o papel de sedutora perigosa. O vestuário, nesse sentido, não apenas define a aparência, mas potencializa os códigos visuais do *noir*, traduzindo em imagem a tensão constante entre desejo, ameaça e ambiguidade moral que move esses filmes.

No campo narrativo, o cinema *noir* também apresenta marcas estilísticas bastante reconhecíveis. É comum o uso de estruturas fragmentadas, com temporalidades quebradas, narrativas em flashback e a presença de narração em *voice over*, recurso que confere ao espectador acesso direto ao ponto de vista subjetivo do protagonista. Essas estratégias contribuem para reforçar a sensação de desorientação e o clima de ambiguidade moral que permeia os filmes *noir*. Além disso, a presença de reviravoltas e revelações gradativas aproxima o público da instabilidade vivida pelos personagens, colocando o espectador em uma posição de cumplicidade com protagonistas em crise. Como observa Ortegosa (2000), o *noir* se estrutura em torno de elementos visuais e narrativos que consolidam sua estética de tensão e mistério, como os flashbacks, o uso expressivo de sombras, espelhos e contra luzes, compondo uma imersão no submundo urbano da criminalidade e da sedução. Ao embarcar em narrativas instáveis, fragmentadas e subjetivas, o *noir* dissolve fronteiras entre verdade e ilusão, lucidez e delírio, conduzindo a um jogo constante entre o que é dito, o que é mostrado e o que é ocultado.

Outro traço fundamental do filme *noir* é sua forte vinculação ao espaço urbano. A cidade exerce um papel central nas narrativas, funcionando não apenas como cenário, mas como extensão simbólica do estado emocional dos personagens. Mais do que um espaço genérico, o ambiente urbano se manifesta em sua face mais sombria e deteriorada: becos apertados, bares esfumaçados, hotéis decadentes, escritórios sufocantes, escadarias úmidas e

ruas cortadas por letreiros de néon. Como aponta Ortegosa (2000), é nesses lugares, armazéns, cais, prédios em ruínas, nightclubs ou parques de diversão abandonados, que se desenrolam as ações do noir, sempre envoltas em uma atmosfera noturna, carregada de fumaça, neblina ou chuva, nas grandes cidades americanas como Nova York, Los Angeles ou Chicago. Esses espaços não são aleatórios, são construções visuais e narrativas que refletem o colapso moral e a sensação de aprisionamento das figuras que os habitam. É o que reforçam Silver e Ward (1992, p. 11), ao afirmarem que “os cenários urbanos no *film noir* frequentemente refletem o aprisionamento e a decadência moral do protagonista, intensificando o clima opressivo do filme.”⁹ A decadência dos ambientes contribui para a atmosfera opressiva, sugerindo que a corrupção e o desespero não estão apenas nas ações humanas, mas impregnados nas próprias estruturas da cidade. A metrópole *noir* é, portanto, um espaço carregado de angústia, onde os personagens se perdem física e simbolicamente, sem promessas de redenção.

Portanto, ao reunir elementos estéticos, narrativos e simbólicos em torno da escuridão, da ambiguidade e do desencanto, o cinema *noir* construiu um universo expressivo singular. Essa configuração evidencia a tensão entre papéis sociais, pulsões individuais e estruturas de poder, dando origem a um imaginário marcado pela instabilidade e pela crise. Ainda que muitos não o considerem um gênero tradicional, o *noir* se consolidou como uma forma de representação recorrente e influente, cujos traços continuam a ser retomados e reinventados em diferentes contextos históricos e culturais. Logo, esse legado pode ser observado em obras posteriores que reelaboram os códigos do *noir*, e que, muitas vezes são considerados obras neo-noir, a exemplos de *Chinatown* (Roman Polanski, 1974), *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) e *Veludo Azul* (*Blue Velvet*, David Lynch, 1986). No Brasil, essa influência também se faz presente em filmes como *O Marginal* (Carlos Manga, 1974), *Cidade Oculta* (Chico Botelho, 1986), *Anjos da Noite* (Wilson Barros, 1987) e *A Dama do Cine Shanghai* (Guilherme de Almeida Prado, 1987). Mais recentemente, ela se manifesta até mesmo em contextos geográficos e climáticos muito distintos daquele do *noir* clássico, como no caso do cearense *Motel Destino* (Karim Aïnouz, 2024). É justamente essa capacidade de ressignificação do *noir* que será explorada no próximo capítulo.

⁹ No original: “urban settings in film noir often mirror the protagonist’s entrapment and moral decay, enhancing the film’s oppressive mood” (SILVER; WARD, 1992, p. 11).

2. O NEO-NOIR E O NEON-REALISMO BRASILEIRO

2.1. Releituras do noir: O neo-noir hollywoodiano e o *cinéma du look* francês

Assim como é discutível determinar precisamente o início do cinema *noir* e sua definição exata, também não há consenso sobre o seu término. A dificuldade em definir o *noir* como gênero, estilo, movimento ou estética se reflete igualmente em sua delimitação histórica. Esse período da produção cinematográfica de filmes *noir* é motivo de discórdia entre os especialistas em cinema, de modo que alguns defendem que apenas entre os anos 1940 e 1950 houve de fato filmes *noir*, enquanto outros acreditam que o *noir* nunca deixou de existir, mas apenas assumiu novas roupagens ao longo do tempo. Para aqueles que defendem que o ciclo clássico é o único genuíno do gênero, o filme *A Marca da Maldade* (*Touch of Evil*, Orson Welles, 1958) é considerado o último exemplar. Augusti (2013), citando Bergan (2009), argumenta que a era clássica terminou no início dos anos 1950, ainda que alguns títulos posteriores, como *A Morte num Beijo* (*Kiss Me Deadly*, Robert Aldrich, 1955) e *A Marca da Maldade*, possam ser considerados como remanescentes tardios desse período. Este último é frequentemente apontado como um marco de encerramento porque condensa muitos dos elementos visuais e temáticos característicos do *noir*. A famosa cena de abertura em plano-sequência funciona como síntese dos recursos estilísticos associados ao *noir*, enquanto os momentos finais, com a desordem do cenário e a voz do policial corrupto, sugerem simbolicamente um colapso moral e estético. Assim, *A Marca da Maldade* é interpretado pela crítica como um “epílogo” do ciclo *noir*, encerrando o período clássico, geralmente delimitado entre 1941, com *Relíquia Macabra*, e 1958, com a obra de Orson Welles.

No entanto, apesar dessa complexidade de indefinição quanto ao início e ao término do cinema *noir*, é certo que ele exerceu um papel indiscutivelmente relevante na história do cinema, tornando-se matriz estética e narrativa que influenciou inúmeros cineastas em diferentes épocas e contextos. Dessa permanência surgiu inclusive um novo termo, utilizado para designar uma atualização do *noir*: o *neo-noir*. Conforme lembra Augusti (2013, p. 31, apud SILVER; URSINI, 2004), Todd Erickson foi o criador da expressão, sendo o primeiro a utilizá-la, e defende que tais produções tiveram início com obras como *Chinatown* (Roman Polanski, 1974), *A Conversação* (*The Conversation*, Francis Ford Coppola, 1974), *Taxi*

Driver (Martin Scorsese, 1976) e *Corpos Ardentes* (*Body Heat*, Lawrence Kasdan, 1981), entre outras.

Decorrente dessa noção, compreende-se o *neo-noir* a partir de produções que surgem após a década de 1960, muitas vezes associadas a refilmagens ou a obras que atualizam o gênero. O chamado cinema *neo-noir*, em maior ou menor grau, traz reflexos diretos do cinema *noir* clássico e pode ser entendido como um rearranjo de seus elementos em novos contextos históricos, sociais e culturais. Defende-se, portanto, que o *neo-noir* corresponde a uma forma de continuidade e ressignificação do *noir*, marcada pela capacidade de infiltrar-se em outros territórios cinematográficos e de dialogar com transformações técnicas, políticas e culturais (AUGUSTI, 2013). Assim, soa mais apropriado pensar que hoje o *neo-noir*, ou mesmo os demais filmes influenciados pelo *noir*, se caracterizam pela continuidade de elementos do *noir* através de outros gêneros. Nesse sentido, Augusti (2013) reitera que, independentemente de como se classifica o *neo-noir*, o importante é compreender que se podem encontrar elementos típicos do cinema *noir* em gêneros diversos, como ação, ficção científica, terror e suspense.

Nesse cenário, a permanência do filme *noir* em novas roupagens se relaciona também ao contexto mais amplo do cinema ocidental das décadas de 1970 e 1980, período marcado por uma forte tendência de retomada e reinterpretação de gêneros clássicos. Mais especificamente nos Estados Unidos, esse movimento dialoga diretamente com as condições políticas e econômicas da época. Como analisa Da Silva (2017) em seu artigo *As mudanças do cinema hollywoodiano nos anos 1980: produção, narrativa e o cinema Blockbuster na Era Reagan*, a década de 1980 foi marcada pela ascensão de governos assumidamente conservadores em países do Ocidente. Nos Estados Unidos, em particular, a chamada Era Reagan assinalou o predomínio do conservadorismo republicano, caracterizado pelo discurso em defesa da reconstrução dos chamados valores tradicionais americanos, pelo anticomunismo exacerbado e, sobretudo, pela adoção de um discurso econômico neoliberal, baseado na defesa de um Estado mínimo e na desregulamentação da economia. Ainda que no setor militar o Estado se mantivesse fortemente presente, o impacto dessas políticas foi decisivo. Nesse contexto, o cinema hollywoodiano passou por uma gradual transformação no âmbito econômico e administrativo, processo que se inicia nos anos 1970, mas que foi profundamente impulsionado pelas políticas de Ronald Reagan, ele próprio um ex-ator estreitamente ligado à indústria cinematográfica desde o pós-Segunda Guerra Mundial (DA SILVA, 2017).

Diante desse contexto, Hollywood consolidou um novo modelo de produção baseado em grandes arrecadações de bilheteria. Da Silva (2017) explica que a década de 1980 marca a virada para a lógica dos *blockbusters*, que se tornaram fórmulas de sucesso comercial. A indústria passou a priorizar especialmente o público jovem, transformando os adolescentes no principal alvo das produções, estratégia que permanece até hoje. Esse cinema era construído a partir de narrativas lineares, pouco ambíguas e simplificadas, com personagens geralmente desprovidos de ironia ou complexidade moral, retomando convenções do chamado cinema clássico de Hollywood. Como resume Da Silva, “as narrativas eram emocionalmente descomplicadas, com personagens e tramas geralmente sem ironia e personagens sem ambiguidade moral” (DA SILVA, 2017, p. 45).

Em contrapartida ao cinema mainstream voltado para a reafirmação de valores tradicionais, surgem nos anos 1980 produções influenciadas pelo *noir* que se constituem como uma voz dissonante dentro da Hollywood da Era Reagan. O pesquisador Robert Arnett (2006), em seu artigo *Noir dos anos 1980: A voz dissidente na América de Reagan*¹⁰, analisa como esses filmes funcionaram como um contraponto ideológico e estético ao modelo dominante da época. Enquanto os *blockbusters* buscavam restaurar a ordem e transmitir mensagens de otimismo, tais produções exploravam o desencanto e a crítica social. Arnett (2006) observa que, ao contrário dos gêneros dominantes de meados da década, que se apoiavam em narrativas convencionais voltadas a reconstituir o *status quo* em sintonia com a hegemonia cultural reaganiana, o *neo-noir* utilizava essa mesma estrutura narrativa para revelar esse falso sonho (ARNETT, 2006). Nessas obras, os protagonistas não são heróis restauradores, mas figuras fragilizadas e danificadas, com uma visão amarga da realidade (ARNETT, 2006). Assim, como sintetiza Arnett, os diretores desse movimento “demonstram uma visão consistente: eles questionam o que outros gêneros reafirmam; eles rejeitam quando outros gêneros tranquilizam” (ARNETT, 2006, p. 128). É nesse contexto que filmes como *Chinatown* (Roman Polanski, 1974), *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *O Amigo Americano* (Wim Wenders, 1977), *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984), *Veludo Azul* (Blue Velvet, David Lynch, 1986) e *Coração Selvagem* (Wild at Heart, David Lynch, 1990), *Gosto de sangue* (Blood Simple, Ethan Coen, 1984) embora muitas vezes classificados como thrillers, ficções científicas ou dramas, podem ser compreendidos como *neo-noir*, ao reelaborarem as características narrativas e estilísticas do ciclo clássico em novos regimes visuais.

¹⁰ No original: *Eighties Noir: The Dissenting Voice in Reagan's America*

Entretanto, a influência do *noir* não se restringiu ao cinema norte-americano, encontrando ressonância também em outras partes do Ocidente, especialmente na Europa. Na França, por exemplo, a década de 1980 foi marcada pela emergência do *cinéma du look*, movimento que surgiu em meio a um cenário de crise do cinema nacional e que rapidamente se destacou pela ruptura com as tradições da *nouvelle Vague*¹¹ e do *cinéma d'auteur*¹². A pesquisadora Patricia Allmer (2002), em seu estudo sobre o movimento, observa que

O *Cinéma du Look*, iniciado por *Diva* (Jean-Jacques Beineix, 1981), marca no cinema francês uma ruptura com as tradições da *Nouvelle Vague* e do cinema de autor. Os diretores do *Cinéma du Look*, Beineix, Luc Besson e Leos Carax, foram duramente criticados por apagar o conteúdo e a profundidade de seus filmes em favor de uma estética da superfície e da falta de profundidade (ALLMER, 2002, p. 2).

Essa mudança de estilo se evidencia sobretudo quando comparada ao legado da *nouvelle vague*. A *Library of Congress*, em sua página dedicada ao cinema francês, ressalta que

Enquanto os filmes da *Nouvelle Vague* podem ser marcados por diálogos extensos, exigentes para o público e, de certo modo, limitados por baixos orçamentos, o *Cinéma du Look*, por outro lado, é barulhento, brilhante, caro e estilizado. Em outras palavras, é concebido como um espetáculo. (LIBRARY OF CONGRESS, 2019)

Dessa forma, o movimento surge em um momento de declínio da indústria cinematográfica francesa. Susan Hayward, em seu livro *French National Cinema* (1993), aponta que a década de 1980 foi marcada por crises de público, de produção, de gênero e de estilo, resultado do predomínio dos filmes norte-americanos, da dissolução do cinema de autor e da crescente influência da televisão e da publicidade. Como sintetiza a autora, “O cinema francês na década de 1980 estava em crise, embora retrospectivamente isso possa ser visto mais como um declínio contínuo” (HAYWARD, 1993, p. 1). Nesse cenário, jovens diretores como Jean-Jacques Beineix, Luc Besson e Leos Carax passaram a se destacar, gerando debates em torno de um “cinema voltado para a juventude” que ficou conhecido como *cinéma du look* (HAYWARD, 1993, p. 3).

O *cinéma du look* se consolidou pela ênfase em uma estética fortemente visual, marcada pelo uso intenso de luzes artificiais, cenários urbanos noturnos e uma atmosfera

¹¹ A *Nouvelle Vague* (Nova Onda) foi um movimento do cinema francês dos anos 1960, conhecido pela ruptura com os modelos tradicionais de produção e pela valorização da liberdade formal, da experimentação narrativa e estética.

¹² Cinema de autor, ou *cinéma d'auteur*, é a concepção segundo a qual o diretor imprime sua visão e estilo pessoais ao filme, sendo reconhecido como seu principal responsável artístico

estilizada que privilegiava a forma. Esse direcionamento estético rendeu ao movimento diversas críticas, sobretudo por sua proximidade com a linguagem publicitária e pela suposta falta de profundidade narrativa, o que reforçava sua imagem de um cinema “da superfície”. Ainda assim, são justamente esses elementos que o aproximam do *neo-noir*, sobretudo na forma como retoma traços visuais do *noir* clássico, como o jogo de sombras, os espaços urbanos degradados e a ambientação noturna, mas os reinscreve em uma lógica contemporânea, permeada por cores vibrantes, pelo apelo midiático e pelo uso do néon. Em *Subway* (Luc Besson, 1985), por exemplo, o ambiente subterrâneo do metrô parisiense se transforma em um espaço de marginalidade e isolamento, remetendo às cidades labirínticas do *noir*, mas transpostas para um imaginário jovem e pop dos anos 1980. A narrativa acompanha Fred (Christopher Lambert), um ladrão que, após roubar documentos comprometedores de um poderoso empresário, refugia-se nos túneis do metrô. Nesse universo paralelo, ele convive com personagens excêntricos que formam uma espécie de sociedade subterrânea e underground à margem da vida cotidiana parisiense. (ADOROCINEMA, s.d.)

A relação ambígua entre Fred e Héléna (Isabelle Adjani), esposa do homem que ele chantageia, remete diretamente à dinâmica típica entre detetives ou criminosos e *femmes fatales* do cinema *noir* clássico, marcada pelo desejo e pelo perigo, conforme discutido no capítulo anterior. Com base no trailer oficial de *Subway*, o filme trabalha constantemente o tema da fuga e da perseguição, explorando o submundo urbano como espaço de tensão, muito próximo do imaginário *noir*. Visualmente, *Subway* adota cores vibrantes, luzes artificiais e uma estética fortemente estilizada que o conecta ao movimento *cinéma du look*, caracterizado pela ênfase no visual e na juventude rebelde. Nas Figuras 6 e 7, observa-se uma sequência de fuga dentro do metrô, iluminado por néons e luzes LED que transformam o espaço subterrâneo em um cenário onírico, onde a tensão narrativa se traduz por meio da luz e da cor. Essa estética se estende também ao material promocional do filme, como se vê na Figura 8, cujo cartaz tem a presença intensa do néon.

Figura 6 – Fotograma de *Subway* mostrando uma sequência de fuga no metrô, com predominância de luzes néon e atmosfera estilizada.



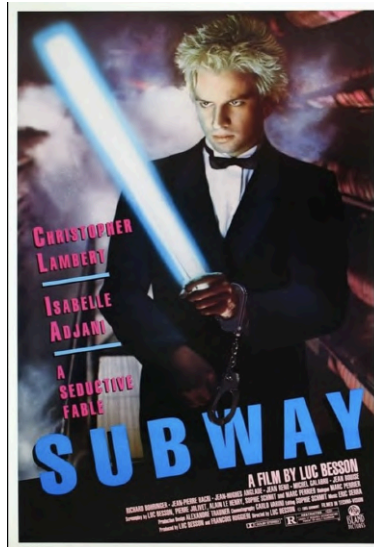
Fonte: frame do trailer oficial do filme *Subway*.

Figura 7 – Fotograma de *Subway* evidenciando o uso de iluminação artificial intensa característica do movimento *cinéma du look*.



Fonte: frame do trailer oficial do filme *Subway*.

Figura 8 – Cartaz oficial de *Subway*, em que o uso do néon e do contraste luminoso reforça a estética estilizada característica do *cinéma du look*.



Fonte: divulgação / Island Pictures.

Assim, Besson constrói uma narrativa que combina a tradição do *noir* com a linguagem visual publicitária dos anos 1980, transformando os corredores e túneis do metrô em metáforas do aprisionamento, da solidão e da marginalidade.

De modo semelhante, *Sangue Ruim* (*Mauvais Sang*, Leos Carax, 1986) reforça essa aproximação com o *neo-noir* ao estruturar sua narrativa em torno de personagens outsiders e uma atmosfera de instabilidade. No filme o diretor dialoga com a tradição da Nouvelle Vague ao misturar referências a Godard e Truffaut com uma estética que combina elementos do *noir* e da ficção científica. A narrativa se passa em uma Paris afetada por um vírus transmitido em relações sexuais sem afeto, cujo antídoto motiva disputas entre diferentes personagens. Alex, interpretado por Denis Lavant, é recrutado pelos antigos comparsas de seu pai para participar do roubo do soro, abandonando sua rotina e sua namorada, Lise, e envolvendo-se com Anna, vivida por Juliette Binoche. O filme explora instabilidades emocionais intensificadas pela passagem recente do cometa Halley e privilegia uma abordagem visual estilizada, marcada pelo lirismo e pelo uso expressivo de luz e sombras, características reforçadas por sequências emblemáticas, como a corrida de Alex ao som de “Modern Love” (ITIBERÊ, 2020).

Apenas ao assistir ao trailer oficial de *Sangue Ruim*, percebe-se que a atmosfera do filme é construída por meio de uma estilização visual intensa, marcada pelo uso expressivo das cores, com uma paleta que se destaca especialmente pelos tons de vermelho e azul. As ruas noturnas, os espaços urbanos vazios e iluminados por néons reforçam a atmosfera sombria, em diálogo direto com o imaginário do *noir* clássico. Nas Figuras 9 e 10, percebe-se o uso recorrente do néon e de luzes artificiais, assim como a predominância de cores

saturadas e contrastes cromáticos que evocam tensão e artificialidade. Além disso, observa-se a presença de *Dutch angles*, recurso característico do cinema *noir* clássico, aqui reinterpretado dentro de uma estética contemporânea e pop, marcada pela estilização visual do *cinéma du look*.

Figura 9 – Fotograma de *Sangue Ruim* evidenciando o uso de luzes de néon e composições geométricas que intensificam a atmosfera estilizada do filme.



Fonte: frame do trailer oficial do filme Sangue Ruim.

Figura 10 – Fotograma de *Sangue Ruim* mostrando os personagens em ambiente de iluminação contrastada, com enquadramento inclinado (*Dutch angle*).



Fonte: frame do trailer oficial do filme Sangue Ruim (*Mauvais Sang*, Leos Carax, 1986).

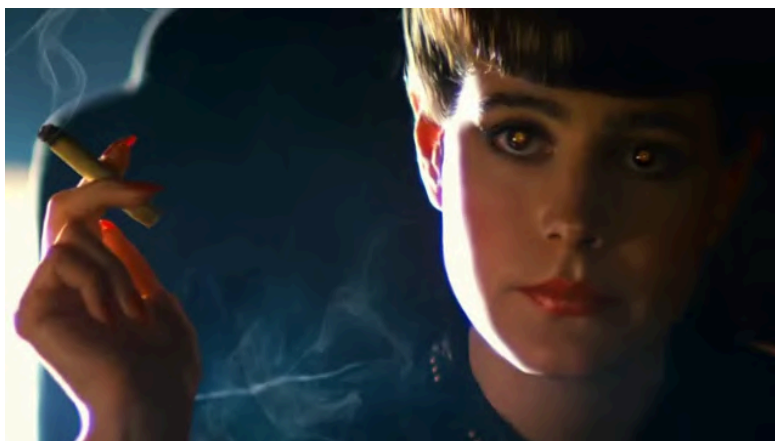
Assim, *Sangue Ruim* dialoga com o *noir* tanto em seu universo temático quanto em sua estilização visual, mas atualiza essas convenções sob a lógica do *cinéma du look*, que valoriza o impacto estético, a intensidade emocional e uma abordagem voltada à juventude.

No entanto, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, as produções influenciadas pelo filme *noir* nos anos 1980 apresentavam uma roupagem, de certa forma, distinta em relação ao ciclo clássico, resultado direto das transformações tecnológicas e culturais do período. Uma das mudanças mais significativas está no uso da cor, que alterou profundamente a atmosfera visual construída nas décadas anteriores. Se o *noir* clássico dependia do preto e branco e de contrastes intensos de luz e sombra, o neo-noir precisou recriar esses efeitos em um novo regime estético. Como observa Vanden Bossche (2023), a padronização do uso da película colorida no final dos anos 1950 contribuiu para o desaparecimento do *noir* clássico, na medida em que o preto e branco era especialmente adequado ao uso do *chiaroscuro*. Com isso, a partir das décadas seguintes, a cor tornou-se o desafio central para a atualização do estilo, exigindo que diretores de fotografia encontrassem novos meios de expressividade visual. Essa adaptação reafirma a ideia de Augusti (2013, p. 267) de que o *neo-noir* deve ser compreendido como um rearranjo do *noir*, em que seus elementos tradicionais não desaparecem, mas são ressignificados em consonância com novas condições técnicas, políticas e culturais.

Um dos exemplos mais significativos do uso da cor, bem como do diálogo entre ficção científica e filme *noir*, é *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), frequentemente analisado como um dos casos mais emblemáticos do *neo-noir*. O pesquisador J. P. Telotte, em *Replicações: Uma história robótica do filme de ficção científica*¹³ (1995), observa que o filme conjuga a ambientação futurista e distópica típica da ficção científica com elementos narrativos e visuais associados ao *noir* clássico. Ambientado em uma Los Angeles decadente, chuvosa e noturna, tomada por fumaça e marcada por ruínas urbanas, *Blade Runner* preserva elementos visuais que remetem diretamente ao cinema *noir*, como os escritórios policiais com persianas, os becos sombrios e a iluminação *low key*, marcada por sombras recortadas e alto contraste. Na Figura 11, observa-se a personagem Rachael em forte contraste de luz e sombra, com iluminação lateral próxima à estética do *noir*. A presença do cigarro e da fumaça reforça ainda mais essa aproximação estilística, evocando o imaginário clássico do gênero e associando-o a uma atmosfera futurista e melancólica.

Figura 11 – Fotograma de *Blade Runner* mostrando Rachael em iluminação lateral de alto contraste, com presença de fumaça e atmosfera inspirada no *noir* clássico.

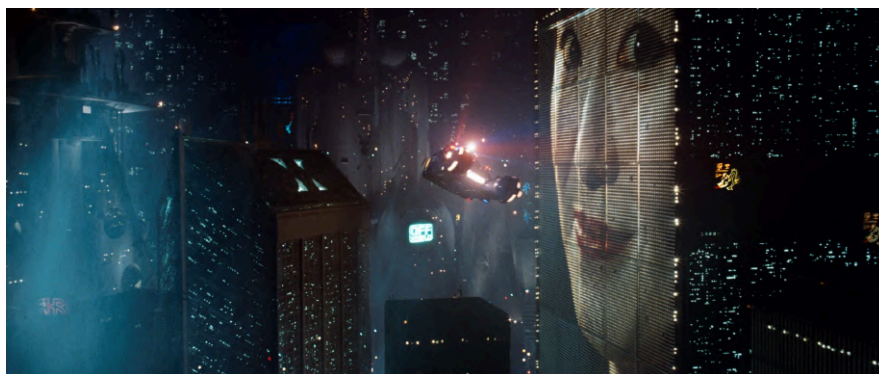
¹³ No original: *Replications: A Robotic History of the Science Fiction Film*.



Fonte: frame do filme *Blade Runner*.

Ao mesmo tempo, o filme insere essa estética em um universo futurista, no qual carros voadores, máquinas, letreiros em néon e telas gigantes projetam uma paisagem tecnológica que intensifica a sensação de estranhamento e opressão. Essa ambientação evidencia a transposição dos códigos do *noir* para um contexto de modernidade artificial. Na Figura 12, observa-se a presença de elementos marcantes desse imaginário futurista, como o grande painel eletrônico, as luzes coloridas e a profusão de anúncios e néons, que constroem uma cidade saturada de estímulos visuais e tecnológicos.

Figura 12 – Fotograma de *Blade Runner* mostrando a paisagem futurista de Los Angeles, marcada por painéis eletrônicos, letreiros em néon e cores intensas, elementos característicos do imaginário visual do *filme*.



Fonte: frame do filme *Blade Runner*.

O protagonista, Rick Deckard (Harrison Ford), é um ex-policial encarregado de eliminar replicantes, andróides quase indistinguíveis dos humanos. Sua condição de anti-herói se revela não apenas na dureza de seu trabalho, mas sobretudo em seu dilema moral: ao longo da trama, ele demonstra empatia pelos replicantes que deveria destruir. Rachael (Sean Young), replicante que, de certa forma, assume a posição de *femme fatale*, também subverte o arquétipo clássico: ambígua, inicialmente cercada de mistério, acaba

salvando a vida de Deckard e vivendo com ele uma relação marcada por desejo e incerteza. Essa ambiguidade moral se estende aos próprios replicantes, cujas emoções e sentimentos se mostram mais humanos do que os dos homens que os caçam. Um exemplo decisivo é a cena em que Roy Batty (Rutger Hauer), após perseguir Deckard violentamente, escolhe poupá-lo, segurando-o pela mão e evitando sua queda antes de morrer em função de seu tempo de vida artificial. Nessa inversão, o “monstro” revela compaixão, enquanto o “herói” expõe fragilidade, confirmando a complexidade característica dos personagens do *noir*.

Entre os cineastas que contribuíram para a consolidação do *neo-noir* no cinema norte-americano, destacam-se os irmãos Joel e Ethan Coen, conhecidos por sua capacidade de revisitar gêneros clássicos sob uma ótica irônica e contemporânea. O primeiro longa da dupla, *Gosto de Sangue* (*Blood Simple*, 1984), é um dos exemplos mais emblemáticos dessa releitura. O filme acompanha Julian Marty (Dan Hedaya), dono de um bar no Texas que desconfia que a esposa, Abby (Frances McDormand), esteja envolvida com Ray (John Getz), um de seus funcionários. Dominado pelo ciúme, Marty contrata um detetive particular para vigiar o casal e, posteriormente, para assassiná-los enquanto ele estiver fora da cidade, conforme descrito na sinopse oficial do Mubi (MUBI, 2024). A partir desse enredo, o filme retoma elementos centrais do noir clássico, como adultério, traição, crime passionai e a figura do detetive, mas os inscreve em uma narrativa marcada por humor sombrio, violência e tensão psicológica.

Como dito anteriormente, uma das diferenças mais evidentes entre o *noir* clássico e suas reelaborações posteriores está na questão da fotografia em preto e branco em contraste com o uso da cor. Se nos filmes clássicos o jogo de luz e sombra construía atmosferas de tensão e desencanto sem recorrer ao realismo cromático, no *neo-noir* a introdução da cor traz novas formas de impactar o espectador, especialmente na representação da violência. Como aponta Augusti (2013, p. 161), “a morte fria e evidente no filme noir, porém não tão chocante quanto àquela apresentada na fotografia colorida dos filmes mais modernos e inspirados no gênero”. A fotografia em preto e branco, característica do período clássico, não agredia o espectador na mesma intensidade em que o faz a sequência posterior do gênero, em que “o sangue é, geralmente, mais intenso em quantidade e ganha mais destaque também pelo artifício da cor e da forma como é mostrado, em close ups ou com uma iluminação que o evidencia melhor” (AUGUSTI, 2013, p. 161).

Portanto, a representação da violência nesses filmes contemporâneos é feita de maneira bem mais explícita e perturbadora do que na época do *noir* clássico. A abundância do sangue em tons de vermelho, somada à brutalidade das agressões, conduz o espectador a imagens mais visíveis e chocantes do que aquelas que habitualmente se viam nas narrativas do *noir* clássico (AUGUSTI, 2013). Tudo isso se articula de acordo com os padrões estéticos e tecnológicos da época. Augusti (2013, p. 211) observa, por exemplo, que há cenas em necrotérios em que cadáveres são exibidos claramente, incluindo um corpo nu, algo que não ocorria no período clássico. Assim, a violência gráfica se afirma como um dos elementos que distinguem o *neo-noir*, evidenciando sua capacidade de ressignificar os códigos visuais do *noir* em diálogo com novas condições culturais e tecnológicas.

A influência do filme *noir* nas produções posteriores se manifesta em diferentes proporções, indo de alusões pontuais até recriações mais fiéis de sua atmosfera original. Nesse espectro, *Chinatown* (Roman Polanski, 1974) se destaca como uma obra que dialoga de maneira muito próxima com o *noir* clássico. O filme retoma elementos centrais do gênero, como a ambientação urbana, a atmosfera de desencanto, a trama policial intrincada e a figura da *femme fatale*. O protagonista Jake Gittes, um detetive particular interpretado por Jack Nicholson, encarna a tradição *noir* ao se envolver em uma investigação que o conduz a uma rede de corrupção, segredos familiares e violência. Evelyn Mulwray, interpretada por Faye Dunaway, cumpre o papel da *femme fatale* ambígua, cujo mistério e fragilidade a tornam peça central da trama. A narrativa também preserva a ambiguidade moral das personagens e culmina em um desfecho pessimista, em que a corrupção e a violência se sobrepõem a qualquer possibilidade de redenção. Ao mesmo tempo, a obra atualiza esses elementos de acordo com o contexto de sua época, sobretudo pela forma mais explícita com que a violência é representada. Uma das cenas finais, com a morte de Evelyn, que aparece sem um dos olhos exemplifica essa diferença: o sangue em excesso e a crueldade do ferimento exposto criam um impacto visual mais perturbador do que aquele permitido pelo *noir* clássico, limitado pela fotografia em preto e branco e por convenções culturais mais restritivas quanto à exibição da morte.

Outra diferença marcante entre o *noir* clássico e o *neo-noir* está na representação da sexualidade. Enquanto nas narrativas dos anos 1940 a mulher associada ao desejo era construída em torno do flerte e da provocação, o cinema contemporâneo passou a retratar o sexo de maneira bem mais explícita, acompanhando transformações sociais e culturais.

Augusti (2013, p. 265) observa que, em contraste com as limitações do período clássico, os filmes posteriores puderam mostrar cenas de sexo de forma direta, ainda que já nos anos 1940 a figura feminina do *noir* tivesse um papel ativo na relação de poder com os homens. Além disso, o autor destaca que as concessões perceptíveis na forma como o *neo-noir* trata o erotismo refletem uma sociedade mais permissiva, permitindo que imagens e diálogos assumam maior flexibilidade. “O *neonoir* permite os encontros sexuais de forma explícita, ao contrário do *noir* clássico, que muitas vezes apenas os sugeria” (AUGUSTI, 2013, p. 139).

Entre os cineastas que mais radicalizaram a atualização do *noir* está David Lynch, cuja obra dialoga intensamente com a atmosfera do gênero ao mesmo tempo em que a subverte. Filmes como *Veludo Azul* (*Blue Velvet*, 1986) e *Coração Selvagem* (*Wild at Heart*, 1990) retomam características do *noir*, como o mistério, os ângulos distorcidos, as tramas criminais, a figura da *femme fatale*, a tensão, o desejo e o erotismo, mas inserem essas convenções em um universo marcado pelo onírico, pela fragmentação narrativa e por uma atmosfera de estranhamento, com forte apelo surrealista, característica recorrente na filmografia do diretor. Como lembra Augusti (2013 apud FERRARAZ, 2003), com seus filmes Lynch procura penetrar nas entranhas da sociedade norte-americana por meio do desnudamento de sentimentos, angústias e medos. No mesmo gesto em que desvenda cada personagem individualmente, o diretor ergue o véu da aparente felicidade que encobre aquela sociedade, embaralhando os limites entre interior e exterior, espírito e matéria, sanidade e loucura. Essa tensão também se manifesta visualmente, no modo como a câmera percorre ambientes internos e externos, evidenciando o embate entre claro e escuro, traços que bebem bastante da lógica do cinema *noir*, mas que são atualizados por meio da incorporação de características de outros gêneros, como o surrealismo, o horror psicológico e até mesmo o melodrama.

Dessa forma, os filmes de David Lynch são atravessados por delírios e constantes deslocamentos entre sonho e realidade, nos quais a fragmentação dos corpos e a violência explícita desempenham papel central. Em *Veludo Azul*, essa fragmentação se manifesta já no início da narrativa, quando Jeffrey encontra uma orelha humana decepada em um campo aberto, um detalhe grotesco que rompe com a aparente tranquilidade suburbana e introduz o espectador em um universo de mistério, como se observa na Figura 13.

Figura 13 – Fotograma de *Veludo Azul* mostrando o momento em que Jeffrey encontra uma orelha humana decepada.



Fonte: frame do filme *Veludo Azul*.

A imagem inaugura o mergulho no universo perturbador do filme e funciona como metáfora daquilo que está oculto sob a superfície da aparente normalidade da vida suburbana. Ao expor o corpo de maneira mutilada e isolada, Lynch se distancia da forma como a morte e a violência eram retratadas no noir clássico, aproximando sua obra da estética surrealista, na qual o grotesco e o estranho se entrelaçam à crítica social e ao erotismo. Nesse sentido, o pesquisador Rogério Ferraraz (2003), em seu artigo *As marcas surrealistas no cinema de David Lynch*, publicado na revista *Olhar*, destaca que a obsessão surrealista pelo desmembramento e pelo corte da carne humana com objetos também atravessa o cinema do diretor, reforçando o elo entre violência, desejo e estranhamento.

Ademais, tanto em *Coração Selvagem* quanto em *Veludo Azul* a sexualidade é representada de forma explícita e perturbadora, em contraste com o jogo de insinuações característico do *noir* clássico. A violência e o erotismo, muitas vezes entrelaçados, tornam-se elementos centrais para intensificar o clima de instabilidade e desconforto. Essa abordagem, que combina realismo cru e experiência sensorial, mostra como o *neo-noir* pode expandir-se para além da fidelidade às convenções clássicas. Enquanto no noir clássico a relação entre desejo e morte era sugerida com maior sutileza, no *neo-noir* essa associação se torna bem mais evidente e incisiva. Dessa forma, Ferraraz (2003) aponta que em *Veludo Azul* Lynch constrói uma trama que reúne elementos típicos do *noir* e dos filmes policiais de Hollywood, ao mesmo tempo em que incorpora marcas revisionistas da estética surrealista, como o jogo com o mistério, o acaso, o amor louco e a mulher como centro de um desejo que nunca é inteiramente compreendido. Para o autor, essa abordagem revela ainda uma crítica mordaz à hipocrisia e aos valores de uma sociedade fundada em pilares como a Igreja, a Família e o Estado.

Em uma das cenas mais impactantes de *Veludo Azul* o protagonista Jeffrey Beaumont, após invadir o apartamento de Dorothy Vallens, esconde-se dentro de um armário e a observa

em segredo. Dali, testemunha a chegada de Frank Booth, um personagem sádico e viciado em gás inalado, que submete Dorothy a um estupro marcado por violência física, mordendo um pedaço de veludo azul. O espectador descobre, então, que Frank havia sequestrado o marido e o filho da cantora, obrigando-a a manter relações sexuais violentas. A sequência entrelaça erotismo e brutalidade de modo visceral, deixando explícito o que, no *noir* clássico, era apenas sugerido ou insinuado. Trata-se de um momento que não apenas radicaliza a associação entre desejo e morte, mas também explicita a crítica à hipocrisia da sociedade americana, em que a fachada de normalidade e moralidade encobre uma realidade de perversão e violência. Ao adotar esse tratamento cru e perturbador, Lynch evidencia como o *neo-noir* ultrapassa os limites do *noir* clássico, ampliando seus códigos para lidar com um imaginário mais sombrio e complexo.

Conclui-se, portanto, que o *neo-noir* deve ser entendido menos como a continuidade linear de um gênero e mais como um rearranjo do *noir*, fruto de sua imersão em novas fronteiras estéticas, históricas e culturais. Como observa Augusti (2013, p. 267), a partir do momento em que o *noir* perde a possibilidade de manter todas as suas características originais em função da evolução da técnica, do uso da cor e de transformações sociais e políticas, ele passa a se infiltrar em outros territórios cinematográficos, reelaborado por diretores que apreciam sua matriz visual e narrativa ou que a utilizam pelo seu potencial expressivo. Nesse sentido, o chamado *neo-noir* pode ser compreendido mais como uma “contaminação noir” do que como um gênero fechado, já que seus elementos atravessam diferentes formatos e estilos, surgindo em produções de ação, ficção científica, terror e suspense (AUGUSTI, 2013, p. 268). Essa capacidade de adaptação explica por que, nas décadas seguintes, cineastas em diferentes continentes também se inspiraram nessa estética e narrativa, reinterpretando-a de acordo com seus próprios contextos históricos e culturais.

No Brasil, a influência do cinema noir também se fez presente em diferentes momentos e produções. Um exemplo é *O Marginal* (Carlos Manga, 1974), que acompanha a trajetória de Valdo, um jovem que, após fugir do orfanato onde vivia, ingressa imediatamente na criminalidade, consolidando-se como um perigoso delinquente adulto. A narrativa se organiza em torno da violência urbana e de personagens imersos em dilemas morais, aproximando-se do imaginário *noir* pela ênfase em destinos trágicos e pela atmosfera de desencanto. O filme reforça ainda essa aproximação ao adotar recursos narrativos característicos do *noir* clássico, como o uso recorrente de flashbacks, que revelam o passado

do protagonista marcado pela violência e pelo abandono, e a presença de voice-over, recurso que estabelece uma ligação direta entre a memória e a condução da trama. Já nos anos 2000, o gênero reaparece em *Bellini e a Esfinge* (Roberto Santucci, 2002), adaptação do romance policial de Tony Bellotto. A trama inicia-se quando o médico Dr. Rafidjian (Paulo Hesse) procura a agência de Dora Lobo (Eliana Guttman) para localizar a garota de programa Ana Cíntia Lopes. O caso é entregue ao detetive Remo Bellini (Fábio Assunção) e à sua assistente Beatriz (Maristane Dresch), mas o assassinato brutal do cliente altera o curso das investigações, conduzindo-os ao submundo da noite paulistana. Nesse percurso, Bellini envolve-se com Fátima (Malu Mader), uma prostituta enigmática que reforça a dimensão de mistério da narrativa. A presença do detetive particular, a ambientação noturna e a atmosfera de desejo, violência e corrupção aproximam a obra das convenções do *noir*, evidenciando como esse repertório estético e narrativo foi sendo retomado em diferentes contextos do cinema brasileiro.

No entanto, para além desses exemplos pontuais, durante a década de 1980 surgiu no Brasil uma leva de filmes que retomava, de maneira explícita, influências do *noir* e que apresentavam características distintas da produção nacional até os anos 1970, período majoritariamente associado ao Cinema Novo e ao Cinema Marginal. Esse movimento se articula ao que ocorria em outras partes do mundo na mesma época, como o *cinéma du look* na França, o trabalho de cineastas como David Lynch nos Estados Unidos e a incorporação de uma estética pop e publicitária marcada pelo uso de néons. Esses exemplos revelam que a retomada e a ressignificação de gêneros clássicos configuraram um fenômeno internacional. Mais especificamente na cidade de São Paulo, essa tendência encontrou sua expressão mais clara no que ficou conhecido posteriormente como neon-realismo, consolidado em torno da Trilogia Paulistana da Noite, que será discutida no próximo tópico.

2.2. Releituras do noir: O Neon-realismo brasileiro

Assim como acontecia na França dos anos 1980, com o *cinéma du look* rompendo com a tradição da Nouvelle Vague, e nos Estados Unidos, com filmes que resgatavam períodos clássicos para reinterpretá-los em novos contextos disruptivos e críticos ao chamado “sonho americano”, no Brasil três produções se destacaram por romper com o que vinha sendo feito até então no cinema nacional. Esses filmes ficaram conhecidos como parte de um

movimento posteriormente denominado neon-realismo, denominação atribuída apenas anos depois de sua circulação, à semelhança do que ocorreu com o termo *noir*. O conceito foi proposto pelo pesquisador Renato Luiz Pucci Jr. em seu livro *O neon-realismo: o cinema brasileiro pós-moderno* (PUCCI JR., 2008). A escolha do termo carrega um tom irônico em relação ao Neorealismo Italiano e, ao mesmo tempo, faz referência ao uso recorrente da cor neon nesses filmes, que se tornou um de seus traços visuais mais marcantes.

Dentro desse quadro, Pucci Jr. (2008, p. 9) observa que, diante do panorama histórico do cinema brasileiro, que abrange desde as produções clássicas da Vera Cruz e as chanchadas até movimentos de forte engajamento autoral, como o Cinema Novo e o Cinema Marginal, a chamada Trilogia Paulistana da Noite ocupa uma posição singular. *Cidade Oculta* (Chico Botelho, 1986), *Anjos da Noite* (Wilson Barros, 1987) e *A Dama do Cine Shanghai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988) não se ajustam plenamente a nenhuma dessas tradições, apresentando uma composição audiovisual e narrativa que se distancia radicalmente do que havia sido produzido no Brasil até o final da década de 1970.

A singularidade da Trilogia Paulistana da Noite só se evidencia plenamente quando contrastada com o Cinema Novo, movimento hegemônico nas décadas anteriores e responsável por definir a principal identidade do cinema brasileiro naquele período. No livro *História do cinema mundial*, de Fernando Mascarello, no capítulo 11 intitulado *Cinema Novo brasileiro*, Maria do Socorro Carvalho destaca que o Cinema Novo consolidou-se como um movimento estético e político que buscava retratar a realidade brasileira de forma crua e engajada. Segundo a autora, “foi em clima de otimismo e crença na transformação da sociedade que nasceu o cinema brasileiro moderno, do qual o Cinema Novo foi um exemplo maior” (CARVALHO, 2012, p. 289). Inspirados pelo neo-realismo italiano e pela Nouvelle Vague francesa, os cinemanovistas recusaram os padrões narrativos hollywoodianos e passaram a valorizar a precariedade técnica como marca estilística, produzindo filmes de baixo orçamento, com câmera na mão, som direto e locações reais (CARVALHO, 2012). Essa estética era indissociável de sua dimensão política: as narrativas denunciavam a miséria, as desigualdades e a violência de um país subdesenvolvido, tematizando a escravidão, o misticismo religioso e o cangaço como símbolos da condição nacional (CARVALHO, 2012). Em 1965, Glauber Rocha formulou a célebre “Estética da Fome”, que reconhecia a miséria como motor de uma arte revolucionária, capaz de incomodar e conscientizar o espectador. Embora acusado de miserabilista no Brasil, o movimento conquistou legitimidade

internacional e firmou-se como a vertente mais influente do cinema brasileiro naquele período, tornando-se a principal forma de produção audiovisual do país. (CARVALHO, 2012)

Diferentemente do Cinema Novo, que nasceu amparado por manifestos e debates coletivos, o neon-realismo paulista não foi planejado como movimento, mas surgiu de forma desarticulada, a partir de filmes que compartilhavam afinidades estéticas e contextuais. Guilherme de Almeida Prado, diretor de *A Dama do Cine Shanghai*, afirmou em entrevista ao podcast O Cinema Sallva (2025) que a ideia de uma “trilogia” só surgiu anos depois, quando os filmes já circulavam e foram reunidos sob esse rótulo pela crítica. Segundo ele, não houve qualquer articulação prévia entre os diretores: assistiu a *Cidade Oculta* apenas duas semanas antes de iniciar as filmagens de *A Dama do Cine Shanghai*, pois trabalhava com o mesmo diretor de fotografia, e só conheceu *Anjos da Noite* meses após a estreia. O que havia em comum era o fato de serem cineastas paulistas, muitos formados ou ligados à ECA-USP, que buscavam romper com a hegemonia do Cinema Novo e propor um cinema mais bem acabado tecnicamente, em sintonia com a atmosfera cultural de São Paulo nos anos 1980, marcada pela publicidade e pela televisão. Inclusive, Prado comenta que o Brasil tinha uma fama de fazer filmes “mal feitos” e que eles queriam romper com esse preconceito e fazer filmes que tinham maior rigor pela forma, técnica e estética. Essa escolha, contudo, gerou uma tensão com a crítica da época, que frequentemente os acusava de artificialidade e esvaziamento político, aspecto que será posteriormente relacionado ao contexto publicitário dos anos 1980.

Nessa mesma linha, Wilson Barros, diretor de *Anjos da Noite*, declarou em entrevista à revista *Filme e Cultura* (1988):

Nós não nos reunimos, não escrevemos manifesto algum, não existe um manifesto do cinema paulista. E nem a nível interno. Nós somos amigos, trocamos ideias sobre cinema também, obviamente uns sobre o trabalho dos outros, mas nunca houve uma proposta, cada um está fazendo o seu projeto de cinema (BARROS, 1988, p. 56)

Assim, o neon-realismo consolidou-se não como fruto de um projeto coletivo, mas como uma convergência estética e contextual, reconhecida apenas posteriormente pela crítica.

Dentre as características da trilogia, Pucci Jr. (2004, p. 10) destaca o “profundo irrealismo” presente nos filmes, que renunciam tanto à verossimilhança do cinema clássico quanto ao realismo que marcou os movimentos anteriores, em especial o Cinema Novo. Em vez de buscar uma representação direta da realidade, esses filmes constroem universos estilizados, onde a narrativa se articula por meio de atmosferas artificiais, diálogos

fragmentados e personagens que muitas vezes funcionam mais como arquétipos do que como figuras realistas. Esse distanciamento da realidade concreta é acentuado pelo uso de cenários noturnos, da cidade como espaço labiríntico e do predomínio de cores intensas e luzes de néon, elementos que dialogam com tendências internacionais da época, visíveis em filmes como *Blade Runner* e *Sangue Ruim*, recursos que conferiam às obras uma dimensão ao mesmo tempo onírica e pop. Ainda segundo Pucci Jr. (2004), a trilogia foi estruturada a partir de múltiplas referências a tradições cinematográficas do passado, como o cinema *noir* e os musicais americanos, mas reapropriadas em um contexto contemporâneo, sem o mesmo teor crítico que caracterizou as paródias do Cinema Marginal. Nesse sentido, a forte associação entre os três filmes acabou reforçando a leitura de que o neon-realismo paulista poderia ser compreendido como uma forma brasileira de *neo-noir*, atualizando arquétipos, atmosferas e convenções do *noir* sob a lógica urbana e noturna de São Paulo nos anos 1980.

O primeiro filme da chamada Trilogia Paulistana da Noite foi *Cidade Oculta* (Chico Botelho, 1986), considerado o principal trabalho do diretor e um dos filmes mais emblemáticos do chamado “novo cinema paulista”. O enredo do filme acompanha a trajetória de Anjo (Arrigo Barnabé), que logo no início é preso ao ser surpreendido transportando drogas. Após a prisão, ele tenta compreender as circunstâncias que o levaram até ali, mas acaba se envolvendo cada vez mais com o mundo do crime, marcado pelo contrabando, pela violência e pela corrupção policial. Entre as tensões que o cercam está Japa (Celso Saiki), seu antigo parceiro, que integra a quadrilha responsável por acusá-lo de ter escondido a carga de drogas desaparecida. No caminho de Anjo surge Shirley Sombra (Carla Camurati), dançarina da boate SP Zero, que também se vê ligada aos interesses da gangue. A busca pela mercadoria perdida passa a mover tanto Shirley quanto Anjo, colocando-os em uma rede de perseguições, desconfianças e alianças frágeis. O delegado Ratão (Cláudio Mamberti), figura central nesse labirinto de ilegalidades, persegue o protagonista até que, no desfecho, vem à tona que ele próprio esteve por trás do acidente com o caminhão de drogas e do sumiço da carga, revelação que redefine todo o conflito da narrativa.

Apesar de reunir diversos elementos associados ao cinema *noir* clássico, que serão discutidos adiante, *Cidade Oculta* não pode ser classificado integralmente como um filme *noir*. Pucci Jr. (2008) observa que a obra incorpora também componentes de outros gêneros, como os musicais hollywoodianos, visíveis nos números de Shirley Sombra cantando e fazendo *striptease* na boate, como os presentes nas Figuras 14 e 15, e até em trechos que se

aproximam da estética do videoclipe, como na cena em que Anjo e Japa atravessam a multidão no bairro da Liberdade, entre imagens documentais que captam tambores, mulheres orientais em quimonos e painéis luminosos com inscrições em línguas estrangeiras. Nessas sequências, o corpo e a performance assumem papel central, articulando sensualidade, cor e ritmo, misturando o espetáculo musical à pulsação urbana. Como observa Tales Ab’Sáber em *A imagem fria*:

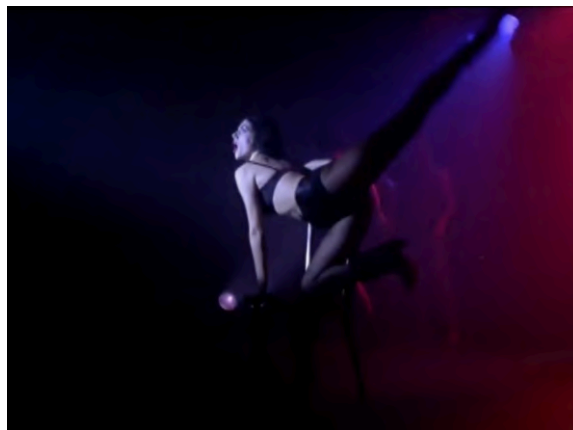
Cidade Oculta se desenvolve e ganha sua maior força de discurso, e de sentido sobre o contemporâneo, como um musical, influenciado diretamente pela ‘forma’ do videoclipe, surgido então há relativamente pouco tempo, deixando na sombra o policial que anuncia (AB’SÁBER, 2003, p. 116).

Figura 14 – Fotograma de *Cidade Oculta* mostrando número coreográfico masculino em boate, com uso de contraluz e atmosfera teatral.



Fonte: frame do filme *Cidade Oculta*.

Figura 15 – Fotograma de *Cidade Oculta* mostrando Shirley Sombra em performance sensual sob luzes coloridas, evocando a estética do videoclipe e dos musicais hollywoodianos.



Fonte: frame do filme *Cidade Oculta*.

Além disso, Pucci Jr. destaca a inspiração nas histórias em quadrinhos, perceptível tanto nos nomes emblemáticos dos personagens quanto na ausência de densidade psicológica: “Japa é amigo, Ratão é mau caráter, Shirley independente e sexy, Anjo é inocente e irascível...” (PUCCI JR., 2008, p. 63). Ou seja, são com caracterização mais simplista.

No entanto, o filme reúne uma série de elementos que permitem compreendê-lo como um exemplo de *neo-noir*, pois retoma características do *noir* clássico, mas as reinsere em outro contexto, mesclando-as a referências de diferentes gêneros. Essa hibridização é própria do *neo-noir*, que se constrói justamente a partir da atualização e da recombinação de convenções anteriores. Entre os elementos do *noir* presentes em *Cidade Oculta*, destacam-se “a predominância de cenas noturnas, luminosidade contrastada, entrecho policial, virtual inexistência de personagens rigorosamente bons, enredo complicado com revelações fundamentais ao final, exibição do lado negativo e pouco exibido da sociedade [...]” (PUCCI JR., 2008, p. 63).

Dessa forma, a ambientação noturna de São Paulo reforça o universo *noir*, explorando a metrópole em cenários decadentes como boates, becos, fábricas abandonadas, ferros-velhos e espaços marcados pela presença de fumaça e fogo. A direção de fotografia aposta em contrastes intensos, valorizando o jogo de luz e sombra herdado do expressionismo alemão e característico do *noir* clássico. Na Figura 16, observa-se a presença dessa luz recortada e de enquadramentos inclinados (*dutch angles*), recurso fortemente presente em diversas cenas do filme. Já na Figura 17, vemos Japa empunhando um revólver nesse mesmo enquadramento oblíquo, reafirmando essa marca visual típica do gênero, com o néon ao fundo, elemento recorrente tanto em *Cidade Oculta* quanto nos demais filmes que compõem a chamada “trilogia paulistana da noite”.

Figura 16 – Fotograma de *Cidade Oculta* mostrando luz recortada e enquadramento inclinado (*dutch angle*), características da estética *noir* e da trilogia paulistana da noite.



Fonte: frame do filme *Cidade Oculta*.

Figura 17 – Fotograma de *Cidade Oculta* mostrando Japa em plano oblíquo, empunhando um revólver sob luz de néon, marca visual recorrente da trilogia paulistana da noite.



Fonte: frame do filme *Cidade Oculta*.

Nesse sentido, *Cidade Oculta* aproxima-se da linguagem publicitária ao demonstrar especial atenção à construção da imagem, com domínio dos enquadramentos, uso de granulação e variações na temperatura das cores. Esse apuro estético, pouco comum no cinema brasileiro até então, contrasta com a tradição do Cinema Novo, em que a precariedade técnica era assumida como linguagem. Aqui, a fotografia deixa de ser mero registro para

assumir papel narrativo, elaborando imagens que rompem com a lógica do real. Segundo a Enciclopédia Itaú Cultural (2016) essa primazia da forma relaciona-se à trajetória de Chico Botelho, cuja experiência em fotografia cinematográfica reforçou o cuidado visual que distingue a obra no contexto nacional.

Além disso, a fotografia é marcada pelo uso de cores intensas, em especial por um azul artificial que invade a noite paulistana, aliado à forte presença do néon. Esse recurso se tornou uma característica recorrente em todos os filmes da trilogia, aproximando-os de um cinema mais jovem e pop, em sintonia com o universo publicitário da época. Tal escolha estética também estabelece um diálogo com tendências internacionais, como o *cinéma du look* francês, que valorizava o espetáculo, o visual e a primazia da forma como elementos centrais de sua proposta cinematográfica. Em *Cidade Oculta*, essa lógica se reforça pela descentralização dos protagonistas, já que o filme utiliza diversos *inserts* com efeito dispersivo em relação ao eixo narrativo baseado nos personagens. De tempos em tempos, surgem planos da cidade que não se conectam diretamente nem com a cena anterior nem com a posterior, funcionando mais como composições visuais independentes. Esses momentos destacam fachadas iluminadas, letreiros de néon, carros e edifícios acompanhados por música, inserindo imagens que ampliam a atmosfera urbana e estilizada do filme, como se observa nas Figuras 18 e 19, mas que não necessariamente fazem a narrativa avançar. Trata-se de um recurso novo em relação ao *noir* clássico, no qual a cidade costumava aparecer sempre integrada à ação, funcionando como cenário inseparável da trama.

Figura 18 – Fotograma de *Cidade Oculta* mostrando a cidade de São Paulo à noite, iluminada pelas luzes coloridas dos carros, semáforos e letreiros.



Fonte: frame do filme *Cidade Oculta*.

Figura 19 – Fotograma de *Cidade Oculta* mostrando fachadas e letreiros em néon no bairro da Liberdade, registrados em *dutch angle*.



Fonte: frame do filme *Cidade Oculta*.

A narrativa de *Cidade Oculta* também incorpora diversos elementos característicos do universo *noir*. A trama é atravessada por crimes, corrupção, violência, mistério e traição, temas centrais no *noir* clássico. Outro recurso recorrente é o uso de *flashbacks*, que revelam fragmentos do passado do protagonista Anjo e ajudam a compor sua trajetória marcada por ambiguidades. Entre os personagens, destacam-se arquétipos diretamente associados ao gênero, como o policial corrupto, representado por Ratão, e a figura da *femme fatale*, encarnada por Shirley Sombra. Embora dialogue com esse modelo, a personagem apresenta diferenças significativas em relação ao arquétipo tradicional, já que sua relação com o protagonista não é marcada pela traição. Como observa Pucci Jr., “ainda que Anjo tenha passado o tempo inteiro a desconfiar de Shirley Sombra, ela não é traiçoeira, outra diferença entre *Cidade Oculta* e o *noir* [...]” (PUCCI JR., 2008, p. 76).

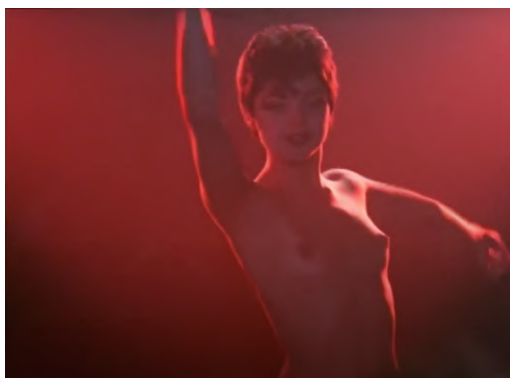
Ao mesmo tempo, sua caracterização é permeada por sensualidade e erotismo, aspectos comuns no *noir*, mas que aqui se manifestam de forma mais intensa e explícita do que nas produções clássicas. Na Figura 20, vemos Shirley Sombra e Anjo nus na cama após uma noite juntos, em uma cena que não suprime a nudez, revelando um tratamento direto e sem tabus da sexualidade. Já na Figura 21, uma das dançarinas da boate realiza um número de *striptease* também marcado pela exposição do corpo e pela ausência de pudor, traço que distancia o filme da moral contida do *noir* hollywoodiano dos anos 1940 e 1950.

Figura 20 – Fotograma de *Cidade Oculta* mostrando Shirley Sombra e Anjo nus na cama, em cena que explicita o erotismo e a naturalidade do corpo, ampliando a dimensão sensual do *noir*.



Fonte: frame do filme *Cidade Oculta*.

Figura 21 – Fotograma de *Cidade Oculta* mostrando dançarina em performance de *striptease*, evidenciando o tratamento mais explícito da sexualidade e o afastamento da moral puritana do *noir* clássico.



Fonte: frame do filme *Cidade Oculta*.

O segundo filme da chamada Trilogia Paulistana da Noite é *Anjos da Noite* (1987), escrito e dirigido por Wilson Barros. A obra marca a estreia do cineasta em longas-metragens e reafirma o interesse desse novo cinema paulista em explorar a cidade de São Paulo a partir de sua vida noturna, povoada por personagens marginais, artistas e figuras excêntricas. *Anjos da Noite* é considerado um filme bem mais complexo do que *Cidade Oculta*, pois, como afirma Pucci Jr., “não há propriamente uma história e, sim, muitas. Constitui-se um panorama da vida noturna da metrópole, com tipos nada convencionais e quase sempre perdidos” (PUCCI JR., 2008, p. 80).

Em entrevista à revista *Filme e Cultura* (1988, p. 47), Wilson Barros explicou que a complexidade de *Anjos da Noite* vinha justamente da intenção de criar um filme que não fosse decifrável. Segundo o diretor, a obra pode ser entendida como “um filme dentro de um filme, ou um filme dentro de uma peça de teatro, ou ainda um vídeo dentro de um filme dentro de uma peça dentro de um filme”. Sua proposta, ao escrever o roteiro, era levar essa estrutura ao extremo, gerando múltiplos níveis narrativos e provocando curiosidade no

público. Além disso, Barros destacou que o longa contém citações intencionais ao cinema *noir*, especialmente nos enquadramentos, na iluminação e no tratamento da fotografia (*Filme e Cultura*, 1988, p. 47).

A narrativa de *Anjos da Noite* se desenrola no submundo paulistano, costurando diferentes histórias que se cruzam em meio a assassinatos, tramas de poder e jogos de encenação. O ponto de partida são dois crimes: um jovem executivo morto por engano no lugar do chefe e um assassinato na banheira, cometido por uma travesti contra o amante. Esses episódios reverberam em telejornais e servem de fio condutor para a entrada de novos personagens, como Malu Maneca (Zezé Motta), empresária da noite envolvida em esquemas ilícitos, e o delegado Dr. Fofó (Cláudio Mamberti), cúmplice em negócios de drogas. Paralelamente, a estudante Cissa (Be Valério) investiga esse universo como parte de uma pesquisa, deparando-se com a coleção de vídeos de Malu, onde desfilam figuras marginais como travestis, garotos de programa e criminosos. Em outra camada da trama, o diretor de teatro Jorge Tadeu (Antonio Fagundes) ensaia uma peça baseada no crime da banheira, confundindo ficção e realidade ao se envolver com uma atriz que, em sua casa, encontra um cadáver em circunstâncias idênticas às da encenação. Ainda há a trajetória de Teddy (Guilherme Leme), jovem do interior que, abandonado pelo amante, se prostitui na agência de Malu.

A estrutura narrativa enfatiza a instabilidade entre realidade e ficção: em diversos momentos os atores quebram a quarta parede e olham diretamente para a câmera, reforçando a presença do espectador como cúmplice. A metalinguagem é um recurso constante, com filmes dentro de filmes e encenações que embaralham os limites entre o que é vivido e o que é representado. Muitos espaços e interações ganham caráter teatral, como cenários montados ou diálogos encenados, e, em vários casos, o próprio filme revela essa teatralidade de forma explícita.

Teatro, vídeo, cinema se interpenetrarão na estrutura sintagmática aberta do filme, não para revelar seus pontos em comum e reafirmar suas diferenças, mas para desenhar o lugar das representações na grande cidade, o lugar dos textos e das imagens que se abatem sobre todos, e aos quais o filme tentará escapar. (AB'SÁBER, 2003, p. 120).

Assim como *Cidade Oculta*, *Anjos da Noite* também dialoga com os musicais americanos. Em entrevista, Wilson Barros afirma:

Minha referência de magia imediatamente me lançou para o musical americano. Acho que a coisa mais fantástica do musical é que o espectador engole como a coisa mais real do mundo que dois personagens, de repente, comecem a dançar ou comecem a cantar, no meio de uma cena dramática (*Filme e Cultura*, 1988, p. 48).

Essa declaração encontra expressão em uma das sequências mais emblemáticas do filme: a cena da dança sob o MASP. Ali, a estética e o ritmo se transformam radicalmente em relação às cenas anteriores, a escuridão inicial é rompida pelas primeiras notas musicais, que acionam refletores ao fundo. No tablado, surge Teddy, que entra em cena pela direita, iluminado por uma nova luz que revela suas costas. Logo em seguida, aparece Marta Brum (Marília Pêra), estrela em decadência, que toma posição diante dele e inicia a dança, como se observa na Figura 22.

Figura 22 – Fotograma de *Anjos da Noite* mostrando Teddy e Marta Brum na sequência da dança sob o MASP, marcada pelo contraste entre luz e escuridão e pela teatralidade dos movimentos.



Fonte: frame do filme *Anjos da Noite*.

O naturalismo da cena anterior, ambientada em uma São Paulo noturna e quase deserta, é abruptamente rompido pela teatralidade e artificialidade da nova sequência. Refletores que se acendem repentinamente, um tablado inesperado em meio ao espaço urbano e uma música que ecoa como se houvesse uma orquestra invisível ao lado transformam completamente a atmosfera. Nesse momento, o filme parece se deslocar para outro gênero, instaurando uma ambiência que combina a fabulação do musical com o clima noturno e melancólico do *neo-noir*.

Dessa forma, ainda mais do que *Cidade Oculta*, *Anjos da Noite* não pode ser considerado estritamente um filme *noir*, pois incorpora influências de outros gêneros e apresenta uma estrutura narrativa mais complexa. No entanto, semelhante ao filme de Chico Botelho, a obra de Wilson Barros retoma diversas características associadas ao *noir* clássico. O tema central é a solidão e a crise de identidade de personagens que vagam em busca de

encontros fugazes, tendo a noite paulistana como cenário e, em certo sentido, como protagonista. São explorados espaços subterrâneos da cidade, como boates, clubes e ruas escuras, que reforçam o universo marginal e noturno da narrativa. A direção de fotografia aposta em fortes contrastes de luz, característicos do *noir*, como na cena em que o gângster Fofó aparece pela primeira vez ao telefone com Malu, mostrada na Figura 23. Nesse momento, a iluminação *low key* privilegia as sombras, enquanto os closes fragmentam o rosto do personagem, revelando ora o olho, ora a boca enquanto fala ao telefone, recurso que acentua o mistério e a carga de tensão da cena.

Figura 23 – Fotograma de *Anjos da Noite* mostrando o personagem Fofó em cena marcada pela iluminação *low key* e pelos *closes* fragmentados, que reforçam o mistério e a tensão típicos da estética *noir*.



Fonte: frame do filme *Anjos da Noite*.

A sensualidade, vinculada ao risco e à morte, também ocupa papel central, mas, diferentemente do *noir* clássico, manifesta-se de forma mais explícita, marcada por nudez, cenas de sexo e violência sangrenta, aspectos típicos das atualizações do gênero no *neo-noir*.

Como o próprio Wilson Barros declarou à época em entrevista à revista *Filme e Cultura*:

o cinema paulista está começando sua história. Ele está jogando para a frente, não está jogando em cima de uma reflexão do que veio atrás. Eu acho até que a característica mais brilhante desse novo cinema que está se fazendo em São Paulo é essa coisa que o *Anjos da Noite* propõe, que eu acho que todos eles propõem de certa forma, uma não abdicação integral da estética, das novas propostas, e sem negligenciar o espectador (*Filme e Cultura*, 1988, p. 56).

Essa afirmação sintetiza bem o espírito do neon-realismo: um cinema que não nasce de manifestos, mas da experimentação e da busca por novas formas expressivas, preocupado com a estética e com o diálogo com o público. Nesse contexto se insere *A Dama do Cine*

Shanghai (1988), dirigido por Guilherme de Almeida Prado, último filme da chamada Trilogia Paulistana da Noite e talvez o mais reconhecido internacionalmente do conjunto.

Pucci Jr. inicia o quinto capítulo de seu livro exaltando a abertura de *A Dama do Cine Shanghai*, que, segundo ele, apresenta “uma das mais brilhantes aberturas do cinema brasileiro da década de oitenta” (PUCCI JR., 2008, p. 163). Logo nos primeiros segundos, o filme já evidencia a marca estilística que atravessa toda a trilogia: o neon. As palavras que compõem o título vão surgindo na tela, acendendo em neon em perfeita sincronia com a melodia da música que embala a cena. Ao lado do letreiro luminoso, forma-se lentamente o rosto de uma mulher, como se pode ver na Figura 24.

Figura 24 – Fotograma de *A Dama do Cine Shanghai* mostrando o letreiro em néon que forma o título do filme, ao lado do rosto de uma mulher.



Fonte: frame do filme *A Dama do Cine Shanghai*.

Logo após a sequência inicial em neon, a tela escurece e entra em cena um solo de saxofone, instrumento associado ao clima melancólico e misterioso típico dos filmes *noir* clássicos. Em seguida, uma voz-over masculina surge em tom grave, estilo narrativo recorrente nas obras desse período. Como observa Pucci Jr., a narração possui “aquele tom meio desiludido e durão da narração over de *A Dama de Shanghai* (Orson Welles, 1948), ao qual evidentemente se faz alusão, não só no título” (PUCCI JR., 2008, p. 165). Assim, já nos primeiros minutos, o filme estabelece um jogo de referências diretas ao *noir* clássico.

Essa voz-over masculina descreve a chegada do personagem ao cinema, enquanto a imagem mostra um homem de sobretudo e chapéu de aba mole (roupas bastante características dos personagens nos filmes *noir* clássicos) acendendo a luz de uma residência. Assim, percebe-se que a narração não corresponde diretamente ao que se vê, mas funciona de forma paralela. Pouco depois, três níveis diegéticos passam a coexistir. O primeiro é a

narração em *off* do protagonista Lucas (Antônio Fagundes), que relata um acontecimento passado sem ligação imediata com as imagens exibidas. O segundo é a própria trajetória de Lucas, mostrado entrando em um cinema e se interessando por uma desconhecida sentada a poucas cadeiras de distância. E o terceiro nível corresponde à história do homem de sobretudo e da mulher que planejam o assassinato do marido dela, como se observa na Figura 25.

Figura 25 – Fotograma de *A Dama do Cine Shanghai* mostrando homem de sobretudo e chapéu, com vestimenta típica do universo *noir*.



Fonte: frame do filme *A Dama do Cine Shanghai*.

Em seguida, torna-se evidente que esse terceiro nível corresponde ao filme que Lucas assiste na sala de projeção: um autêntico *noir*, com enredo clássico em que um sujeito se envolve com uma mulher casada e ambos tramam a morte do marido, fórmula presente em obras icônicas do gênero, como *Pacto de Sangue* (*Double Indemnity*, 1944) e *O Destino Bate à Porta* (*The Postman Always Rings Twice*, 1946). Assim como em *Anjos da Noite*, o recurso do filme dentro do filme reaparece aqui, intensificando a dimensão metalinguística e reforçando o jogo entre realidade e ficção que permeia a narrativa.

A mulher que desperta o interesse de Lucas chama-se Suzana (Maitê Proença). Logo se percebe que a atriz do filme projetado na tela, assistido pelo protagonista dentro do cinema, é a própria Suzana, como se a personagem do filme e a mulher real fossem a mesma pessoa. A partir desse momento, os acontecimentos vividos por Lucas passam a espelhar o enredo do longa a que ele assiste. Suzana assume a posição clássica da *femme fatale*, enquanto Lucas se torna a presa envolvida na trama conduzida por ela e por seu marido, Desdino (Paulo Villaça), um gângster rico.

Pucci Jr. (2008) afirma que *A Dama do Cine Shanghai*, embora possua diversos elementos característicos, não pode ser classificado integralmente como um *noir*, pois, assim como os demais filmes da trilogia, mescla referências distintas. “Se o eixo principal da história provém do *noir*, a narração está repleta de situações de comédia, a começar da cena em que Lucas tem dificuldade para dar o nó na gravata e, por isso, corta com a tesoura uma das suas pontas” (PUCCI JR., 2008, p. 185). Ab'saber também complementa que “*A Dama do Cine Xangai* é provavelmente o mais homogêneo e bem acabado filme de divertimento dos anos 80.” (AB’SÁBER, 2003, p. 137). Além disso, a narrativa se constrói de modo a manter em aberto se os acontecimentos são reais ou apenas projeções da experiência de Lucas no cinema. O protagonista mergulha cada vez mais no universo *noir* à medida que a trama avança e, pouco a pouco, ele próprio passa a se comportar como um personagem do *noir* clássico, envolvido em um crime pelo qual é acusado injustamente após o encontro com a *femme fatale* Suzana. A estrutura se organiza como um quebra-cabeça, em que o espectador só compreende gradualmente como as peças se encaixam, recurso típico de muitos filmes *noir*. Como observa Pucci Jr.:

em *A Dama*, a metáfora do quebra-cabeça é mais importante do que parece. É verdade que todo filme *noir* tem o aspecto de puzzle, com suas tramas complicadas, apenas desveladas ao final, geralmente quando o detetive expõe os fatos até então ocultos (PUCCI JR., 2008, p. 187).

No entanto, em *A Dama do Cine Shanghai*, nem mesmo o desfecho resolve as incertezas. Segundo Pucci Jr.:

o resultado não é o de policiais clássicos, em que tudo adquire sentido quando o nó é desatado. O jogo em questão é pós-moderno: envolve a diegese, sim, mas também hipertexto e extratexto. E o desfecho não traz ao público o apaziguamento da curiosidade (PUCCI JR., 2008, p. 190).

Essa ambiguidade se intensifica na cena final: Lucas mata Desdino e retorna ao quarto de hotel, onde descobre que Suzana, na verdade chamada Lyla Van, o havia manipulado o tempo todo. Ele ironiza ao dizer que o marido cometera suicídio e a beija, mas Suzana/Lyla Van pega uma adaga e a aproxima da nuca de Lucas, repetindo o gesto da *femme fatale* do filme dentro do filme exibido no início da narrativa. Ao apagar a luminária, a tela mergulha na escuridão, a música-tema retorna e sobem os créditos, sem revelar se Lucas sobrevive. A incerteza é reforçada pelo último plano, em que o protagonista reaparece deixando o Cine Shanghai, sugerindo que toda a trama poderia não ter passado de uma experiência cinematográfica, ou, ainda, que as fronteiras entre real e ficção tenham se dissolvido por completo.

Outros elementos característicos do *noir* também aparecem em *A Dama do Cine Shanghai*. A fotografia contrastada e a ambientação quase inteiramente noturna reforçam a atmosfera sombria, enquanto a trama se desenvolve em torno de crimes, violência e traição, tendo o espaço urbano como cenário central. A figura da *femme fatale* reaparece em Suzana, que manipula Lucas para que assassine o marido, recurso presente em diversos clássicos do gênero. A ambiguidade dos personagens é levada ao limite, a ponto de assumirem diferentes papéis dentro da própria narrativa. Próximo ao desfecho, Lucas descobre que não matou o marido de Suzana, mas sim seu jovem amante, percebendo-se como peça de uma armadilha cuidadosamente preparada pela personagem. Atordoado, encontra no elevador duas versões de Suzana: uma, sensual e sedutora, ecoando a *femme fatale* do “filme dentro do filme”, como se observa na Figura 26; e outra, vestida de branco e com expressão angelical, mostrada na Figura 27.

Figura 26 - Fotograma de *A Dama do Cine Shanghai* mostrando Suzana em versão sensual e sedutora, representação direta da *femme fatale* do “filme dentro do filme”



Fonte: frame do filme *A Dama do Cine Shanghai*.

Figura 27 – Fotograma de *A Dama do Cine Shanghai* mostrando Suzana vestida de branco, com expressão angelical, contraponto simbólico à sua imagem de *femme fatale*.



Fonte: captura do filme *A Dama do Cine Shanghai*.

Essa duplicidade materializa visualmente a ambiguidade da personagem e aprofunda a instabilidade narrativa. Assim, o filme retoma elementos centrais do *noir*, mas os reinsere em uma nova perspectiva, configurando-se como um *neo-noir*, marcado pela presença do néon, pela estilização, pela metalinguagem e pela fusão com outros gêneros.

2.3 O neon-realismo brasileiro: críticas e relação com a publicidade dos anos 1980

A recepção da chamada Trilogia Paulistana da Noite foi marcada por avaliações divergentes. Entre as negativas, destacava-se a acusação de ausência de engajamento político, superficialidade narrativa e excesso de formalismo estético. Como afirma Pucci Jr., “no âmbito do cinema brasileiro, filmes como os da trilogia paulistana têm sido vistos como reedições da produção de Hollywood, por excelência a fábrica do espetáculo” (PUCCI JR., 2004, p. 123). Essa reação também pode ser compreendida em contraste com o que se fazia nas décadas anteriores no Cinema Novo e no Cinema Marginal, que surgiram em condições precárias e sob forte repressão política. Nesse sentido, Pucci Jr. observa:

de um lado, filmes realizados em precaríssimas condições, sob pressão da ditadura militar que recrudescera a partir do final de 1968, com o Ato Institucional nº 5, e instituiu pesada censura; de outro, realizações que, além de realizadas sob regime democrático, se não contavam com orçamentos elevados, ao menos primavam por aproveitar os recursos disponíveis para produzir imagens limpas e fascinantes, bem distantes do que se fez no Cinema Marginal, que tinha outros atrativos (PUCCI JR., 2004, p. 168).

No mesmo período em que a Trilogia Paulistana da Noite era produzida, a indústria televisiva e publicitária no Brasil vivia um momento de consolidação e prestígio, com São Paulo se afirmando como seu principal polo criativo. Como observa Talamonte (2017), ao

discutir a relação entre cinema e publicidade, a propaganda brasileira conquistava espaço no cenário internacional, refletindo a força das agências e produtoras locais. Nesse contexto,

conforme nos aponta Marcondes (2001), nos anos de 1970 e 1980, a publicidade experimentará sua fase de ouro. Destaca-se na cena internacional para, anos depois, ser considerada como uma das três mais criativas do mundo. A propaganda brasileira que já conquistava prêmios em festivais internacionais, ganha mais credibilidade. O Brasil ganharia a posição de segunda nação mais premiada no festival de Cannes. As agências brasileiras eram consideradas as mais criativas em todo o mercado internacional (MARCONDES, 2001, apud TALAMONTE, 2017, p. 49).

Nesse sentido, a estética publicitária, que se modernizava cada vez mais ao longo dos anos 1980, dialogava diretamente com o cinema, inspirando-se em sua linguagem ao mesmo tempo em que a influenciava. Como observa Talamonte:

a publicidade e o cinema estão intimamente relacionados, seja para o lançamento de um novo filme, no caso do cinema usando o meio publicitário para a divulgação na mídia, ou para servir como ‘inspiração’ e/ou apropriação do universo cinematográfico na publicidade audiovisual (TALAMONTE, 2017, p. 18).

A autora destaca ainda que essa relação se tornava evidente na medida em que ambos os meios compartilhavam uma mesma lógica de composição visual e montagem, criando significados a partir de estratégias similares (TALAMONTE, 2017). Além disso, acontecia um intenso intercâmbio de profissionais entre as duas áreas, o que acentuava essa aproximação. De acordo com Talamonte:

há o trânsito constante de profissionais da publicidade e do cinema no Brasil e no mundo há décadas. Tal intercâmbio atuou com intensidade principalmente a partir do que se chamou de retomada do cinema nacional. Os cineastas estreates, vindos da publicidade, trouxeram grande influência nesse percurso entre esses dois meios comunicacionais (TALAMONTE, 2017, p. 21).

Nesse contexto, não é coincidência que os próprios diretores da Trilogia Paulistana da Noite tenham transitado por diferentes linguagens audiovisuais, incluindo televisão, videoclipes e publicidade, o que ajuda a explicar a forte marca estética e formal de suas obras.

Segundo a Enciclopédia Itaú Cultural (2016), Chico Botelho, diretor de Cidade Oculta, faz parte de uma geração de cineastas formados pela ECA/USP que se destacou na cena paulistana dos anos 1980, atuando não apenas na realização de filmes, mas também em produções voltadas para a televisão e para a publicidade. Dessa forma, construiu parte de sua profissionalização na televisão, atuando na Rádio e Televisão Cultura (RTC) como assistente de direção, cinegrafista, produtor, diretor de fotografia e diretor em séries e programas especiais. Nos anos 1980, foi diretor de fotografia de documentários para a Rede Globo, para

a BBC inglesa e para a ZDF alemã, além de realizar videoclipes para a gravadora Polygram. Essa experiência no campo televisivo e publicitário contribuiu para o apuro visual e a estilização de sua obra cinematográfica, marcada pela forte preocupação estética.

Essa aproximação entre cinema, publicidade e televisão não se restringe a Chico Botelho. Wilson Barros, diretor de *Anjos da Noite*, também construiu parte de sua trajetória nesse universo. A revista *Filme e Cultura* observa que “experiências em super 8 e em filmes publicitários e a influência da televisão evidenciam a formação da maioria destes diretores que emergem na década de 80” (*Filme e Cultura*, 1988, p. 4). O próprio Barros confirma essa relação ao recordar: “fiquei quase dois anos na TV Record como assistente de estúdio. Isso foi em 70, 71” (*Filme e Cultura*, 1988, p. 50). Essas experiências revelam como a televisão e a publicidade foram não apenas espaços de profissionalização, mas também campos estéticos que atravessaram a produção cinematográfica da época, contribuindo para o estilo visual apurado que caracterizou o neon-realismo paulista.

Dessa forma, os filmes da chamada *Trilogia Paulistana da Noite* se diferenciavam esteticamente daquilo que vinha sendo produzido no Brasil, apresentando direções de fotografia mais cuidadosas com a composição, imagens limpas e uma forte preocupação estética. Tales Ab’Sáber, ao analisar *A Dama do Cine Shangai*, destaca esse rigor formal e o domínio técnico do diretor, mas observa que essa mesma precisão resulta em certo esvaziamento de sentido, limitando o filme à lógica do próprio gênero policial:

Todo evidente esforço de controle dos meios de produção e das imagens mantido em cada fotograma de *A Dama do Cine Xangai* produz, ao fim do espetáculo que seu diretor alimentou diante da própria ideologia, nada mais do que um interessante filme policial, talentoso enquanto espécime do gênero e quase desinteressante exatamente por ser apenas o espécime do gênero que verdadeiramente é. (AB’SÁBER, 2003, p. 138).

Esse acabamento levou parte da crítica a apontar certo “apelo publicitário” nessas obras, percepção que se explica também pelo contexto da época, em que as linguagens do cinema e da publicidade estavam cada vez mais interligadas. Como observa Talamonte:

o cinema é uma das áreas em que a publicidade mais busca ‘inspirações’ em suas produções, uma das fontes principais de abastecimento de repertório sedutor. A comunicação publicitária se apropria dos elementos cinematográficos e os utiliza em suas produções de forma implícita e explícita (TALAMONTE, 2017, p. 18).

Essa aproximação estética, no entanto, contribuiu para que tais filmes fossem alvos de críticas comuns às produções chamadas de pós-modernas, frequentemente acusadas de ausência de engajamento político, de superficialidade e de falta de valor social. Ainda assim,

como ressalta a Enciclopédia Itaú Cultural (2016), São Paulo se mostrava pouco vinculada ao discurso de brasilidade que marcara o Cinema Novo, oferecendo um terreno fértil para o surgimento de filmes que acolhiam o artifício, a iconografia de gêneros hollywoodianos e a reciclagem de formas narrativas. Nesse sentido, a adaptação do *noir* ao submundo noturno da capital paulista pode ser compreendida como uma das expressões mais significativas dessa estética neonrealista, que reinventava convenções clássicas sob o olhar urbano e contemporâneo dos anos 1980. Pensando no cenário atual, observa-se que essa maleabilidade permanece em 2024, na medida que *Motel Destino* retoma traços perceptíveis do *noir* em um contexto completamente distinto, deslocando-se do espaço urbano para o sol do Ceará e propondo uma versão tropicalizada do gênero, o que reafirma a vitalidade e a capacidade de adaptação das convenções narrativas ao longo do tempo.

3. MOTEL DESTINO: ESTUDO DE CASO

3.1 O cinema de Karim Aïnouz

O cinema *noir*, surgido nos anos 1940, continua a exercer influência até os dias atuais, reaparecendo em diferentes cinematografias sob novas roupagens e em condições culturais, geográficas e estéticas diversas. A atmosfera sombria, as narrativas marcadas por mistério, crimes e dilemas morais e a presença de arquétipos como a *femme fatale* são constantemente revisitadas e reconfiguradas em contextos variados, do *neo-noir* hollywoodiano às experiências autorais em países distantes de sua origem. No Brasil, essa herança ganha uma tradução singular no filme *Motel Destino* (2024), dirigido por Karim Aïnouz, que transpõe elementos característicos do gênero para o calor, a luminosidade e a paisagem tropical do Ceará. Em entrevista à rádio CBN (Rio de Janeiro, 13 ago. 2024), o diretor afirmou que sempre imaginou como seria realizar um filme *noir* em contexto brasileiro e nordestino, fora da ambientação norte-americana, apelidando sua obra de “*noir* solar”. Ao situar-se no sol

escaldante do litoral cearense, *Motel Destino* evidencia como o *noir* pode se reinventar em territórios distantes de sua ambientação urbana clássica, reafirmando a vitalidade do gênero e sua capacidade de adaptação a novas culturas e realidades. (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural, 2024)

Karim Aïnouz nasceu em Fortaleza, Ceará no ano de 1966. É cineasta, roteirista e artista visual, filho de mãe cearense e pai argelino. Formado em Arquitetura pela Universidade de Brasília, mudou-se para Nova York, onde estudou artes visuais e teoria do cinema e trabalhou em produções independentes como *Veneno* (1991), de Todd Haynes, *Swoon* (1992), de Tom Kalin, e *Postcards from America* (1994), de Steve McLean. De volta ao Brasil, dirigiu curtas-metragens que já revelavam seu olhar sensível e experimental, como *O Preso* (1992), *Seams* (1993), *Paixão Nacional* (1994) e *Rifa-me* (2000), este último embrião do longa *O Céu de Suely* (2006). Nesse mesmo período, colaborou como roteirista em obras de grande relevância no cinema nacional, como *Abril Despedaçado* (2001), de Walter Salles, *Cidade Baixa* (2005), de Sérgio Machado, e *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), de Marcelo Gomes. Sua estreia em longas-metragens se deu com *Madame Satã* (2002), exibido em Cannes, obra que já evidenciava seu interesse por personagens marginais e pelo cruzamento entre intimidade e coletividade. Seguiram-se títulos como *O Céu de Suely* (2006) e *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo* (2009), ambos ambientados no sertão nordestino e marcados por uma estética sensorial e poética. Em *Abismo Prateado* (2011) e *Praia do Futuro* (2014), Aïnouz expandiu sua filmografia explorando afetos, deslocamentos e identidades em contextos urbanos e globais. Além do cinema, dirigiu a série *Alice* (HBO, 2008) e atua também como artista visual, com instalações exibidas em importantes espaços internacionais, como o Centre Pompidou e a Bienal de Sharjah. Reconhecido mundialmente, vive em Berlim e acumula prêmios em festivais de Chicago, Havana, Lima, Los Angeles, San Sebastián e Toronto, entre outros (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural, 2024).

Em 2019, lançou *A Vida Invisível de Eurídice Gusmão*, adaptação do romance de Martha Batalha, que retrata a luta de duas irmãs contra a repressão e o conservadorismo no Rio de Janeiro dos anos 1950. O filme foi exibido na mostra *Un Certain Regard* do Festival de Cannes, onde conquistou o prêmio principal da seção, ampliando sua visibilidade no cenário mundial. Em 2021, apresentou seu terceiro documentário, *Marinheiro das Montanhas*, no qual percorre a Argélia em busca de suas raízes paternas, numa obra que mescla memória, identidade e deslocamento. Já em 2023, realizou sua estreia em língua

inglesa com *Firebrand*, exibido na competição oficial do Festival de Cannes. O longa se passa nos últimos anos do reinado de Henrique VIII, acompanhando a trajetória de sua esposa Catarina Parr, e confirma a capacidade do diretor de transitar entre diferentes contextos históricos, culturais e geográficos sem abrir mão de sua marca autoral. (WIKIPÉDIA, 2025)

O cinema de Karim Aïnouz é marcado por uma sensibilidade única, que combina paixão e violência, delicadeza e brutalidade, sempre a partir de personagens situados à margem das normas sociais. Desde sua estreia em longa-metragem com *Madame Satã* (2002), essas marcas se tornaram centrais em sua obra e se consolidaram como um estilo próprio, alcançando plena maturidade em *A Vida Invisível*. Em sua filmografia, Aïnouz se interessa especialmente por figuras que carregam um sentimento de não pertencimento, deslocadas de seus espaços de origem ou em busca de novos territórios de identidade. Esse é o caso de João Francisco, o célebre transformista de *Madame Satã*, que subverte convenções de gênero e sexualidade na Lapa dos anos 1930, e também de Hermila, protagonista de *O Céu de Suely* (2006), que, ao rifar o próprio corpo, desafia as estruturas sociais e morais do sertão nordestino. Em entrevista ao Canal Brasil (2024), o diretor afirmou que em todos os seus filmes procura protagonizar personagens “fraturados por questões de desamparo e desigualdade”, algo que, segundo ele, sempre o atormentou no Brasil, em especial a questão do acúmulo de capital e das diferenças de classe.

Outra característica recorrente no cinema de Aïnouz é a tensão entre tradição e modernidade, sobretudo no contexto do Nordeste. O sertão, em seus filmes, nunca é apenas cenário: é espaço vivo, atravessado por objetos de consumo, canções populares e referências contemporâneas que se misturam às marcas da vida sertaneja, evidenciando as contradições desse território. Do ponto de vista formal, o diretor mantém uma atenção especial às texturas da imagem. A granulação da película, seja em 35mm, 16mm, Super 8 ou vídeo, não é escondida, mas enfatizada, como se a materialidade do suporte fosse parte essencial da narrativa. Em obras como *O Céu de Suely* e *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* (2009), é possível perceber a coexistência de diferentes formatos em um mesmo filme, recurso que potencializa a sensação de um olhar tátil sobre o mundo. A câmera de Aïnouz insiste nos detalhes: a pele dos corpos, os tecidos que a cobrem, a água, a areia, a neve ou o asfalto, tudo é captado como superfície sensível, reforçando uma dimensão quase física da experiência cinematográfica. (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural, 2024)

A trilha sonora também ocupa papel fundamental em seu cinema, geralmente marcada por canções pop, românticas ou bregas, que intensificam tanto os momentos de êxtase quanto as passagens de melancolia. Esse uso da música dialoga diretamente com a atmosfera emocional das narrativas e com a vivência intensa de seus personagens, reforçando a potência afetiva de cada obra.

Por fim, o cinema de Aïnouz se destaca pela forma como seus protagonistas enfrentam os limites impostos pelas convenções sociais, de gênero, de raça e de sexualidade. Personagens como João Francisco, Hermila ou os homens de *Praia do Futuro* (2014) desafiam códigos estabelecidos, muitas vezes pagando um preço alto por essa transgressão, mas também abrindo brechas para novas formas de existência. Assim, o cinema de Karim constrói-se como um espaço de subversão e resistência, em que a intimidade dos corpos e das emoções se transforma em metáfora para lutas mais amplas contra repressões históricas e culturais. (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural, 2024)

Dessa forma, a trajetória de Karim é marcada por inspirações internacionais, resultado de sua vivência fora do Brasil, mas também por um constante retorno às suas origens, ao Brasil e em especial ao Ceará. Esse movimento de ida e volta se concretiza em *Motel Destino*, longa filmado ao longo de três meses em Beberibe, litoral cearense localizado a cerca de 80 km de Fortaleza, que marca o reencontro do diretor com sua terra natal.

O cinema nordestino ganhou novo fôlego a partir da chamada Retomada do cinema brasileiro nos anos 1990, momento em que estados como Ceará, Pernambuco e Bahia passaram a se consolidar como polos de produção audiovisual. Como observa Luiza Lusvarghi (2008, p. 21):

os três estados mais populosos e ricos do Nordeste são Ceará, Pernambuco e Bahia. São ainda, coincidentemente, os três locais onde vamos encontrar uma concentração maior de produções de longa-metragem da região, que começaram a surgir dentro do fenômeno de reflorescimento do cinema nacional na década de 90 que se tornou conhecido como Retomada. (LUSVARGHI 2008, p. 21).

Essa fase marcou uma ruptura em relação à imagem cristalizada do Nordeste no Cinema Novo, que privilegiava o sertão miserabilista e politizado, substituindo-a por narrativas plurais e híbridas, inseridas em um contexto globalizado.

Filmes como *Baile Perfumado* (1996), *Amarelo Manga* (2003) e *Baixio das Bestas* (2007) exemplificam essa mudança ao trazer perspectivas múltiplas, explorando tanto a

violência e a marginalidade quanto o desejo, o erotismo e a cultura urbana. No Ceará, consolidava-se um polo audiovisual apoiado por políticas culturais, editais e festivais, como o Cine Ceará, fundado em 1991, que ampliaram a visibilidade da produção local e abriram espaço para cineastas emergentes. Como ressalta Lusvarghi (2008, p. 32), essa movimentação foi decisiva para que o estado se estabelecesse no cenário nacional, permitindo a emergência de nomes como Karim Aïnouz, Marcelo Gomes e outros realizadores que dariam projeção internacional ao cinema nordestino. Além disso, a presença da Escola Porto Iracema das Artes, fundada em 2013, também se torna fundamental para o desenvolvimento da produção cearense e para a formação de profissionais da área, tendo Karim como um dos tutores do laboratório de cinema. O roteiro de *Motel Destino*, por exemplo, é fruto de uma oficina de roteiro na qual o roteirista Wislan Esmeraldo o desenvolveu com a orientação do diretor.

É nesse contexto que *Motel Destino* se insere, reafirmando o diálogo entre tradição e modernidade, entre o olhar local e as estéticas globais. A escolha de Beberibe como cenário não apenas resgata o vínculo do diretor com sua terra natal, mas também coloca o Ceará em evidência no circuito internacional, atualizando o *noir* para um ambiente tropical e solar, distante dos becos urbanos e chuvosos que marcaram o gênero em sua origem. Em entrevista ao *The Upcoming* (2025), Aïnouz comentou que havia acabado de filmar *Firebrand* (2023), ambientado em um contexto inglês nublado e clássico, e que, após essa experiência, desejava realizar algo contemporâneo, explosivo e que pudesse representar nas grandes telas o povo cearense e suas raízes. Segundo ele, *Motel Destino* nasceu também desse desejo de contraste: uma obra que, em oposição à atmosfera pesada de *Firebrand*, trouxesse a energia vibrante e ensolarada do Ceará para dentro de uma estética *noir* reinventada.

3.2 *Motel Destino* como neo-noir solar

As ruas e becos urbanos são substituídos por paisagens litorâneas, as sombras e a noite dão lugar ao sol e às cores, e o frio cede espaço ao calor escaldante do Ceará. É dessa forma que *Motel Destino* atualiza o *noir* em um ambiente completamente distinto de sua tradição clássica, configurando-se como um exemplo contemporâneo de *neo-noir*. Se o gênero nasceu ancorado na atmosfera urbana, chuvosa e sombria das cidades norte-americanas do pós-guerra, Karim Aïnouz desloca esse repertório estético para o litoral

cearense, criando uma espécie de “noir solar”. Em entrevista à rádio CBN, o diretor declarou: “Sempre imaginei como seria fazer um filme noir no Brasil”, destacando que o gênero é marcado por sombras, ambiguidade moral, personagens enigmáticos e uma atmosfera de desejo, tensão e violência, elementos que, em *Motel Destino*, passam a conviver com a luz intensa e o calor do sol tropical.

Além da dimensão estética, o próprio Aïnouz relaciona o nascimento do projeto a uma fascinação pessoal pelo tema do crime, não como mera transgressão, mas como um “acerto de contas”. Em entrevista concedida à autora em 22 de outubro de 2025, o diretor explica que o desejo de realizar um noir brasileiro surgiu de seu interesse pela *crime literature* norte-americana dos anos 1920, período de crise e fratura social, e que o fascinava “a maneira como essa literatura dava conta de falar de um mundo que estava se desfazendo”. Ele associa essa experiência ao contexto político recente do Brasil, marcado, segundo ele, por um “terremoto” durante os anos Temer e Bolsonaro, quando o país e as pessoas se viram “completamente destruídos” (AÏNOUZ, 2025, informação verbal).

O diretor também revela seu interesse pelos personagens moralmente ambíguos e emocionalmente fragmentados, que remetem diretamente ao universo do *noir* pós-guerra. Segundo Aïnouz, esse cinema sempre o fascinou porque retrata “personagens fraturados, que voltam da guerra completamente quebrados” e porque “se fala de crime, se fala de transgressão, se fala do acerto de contas, sem se falar disso totalmente”. Para ele, o *noir* lhe interessava tanto em uma questão conceitual, ligada ao tema do crime e da culpa, quanto em uma questão formal, voltada a como falar dessas temáticas e, ao mesmo tempo, transmitir sensualidade, mistério e complexidade enquanto cinema (AÏNOUZ, 2025, informação verbal). Desse paralelo nasce a ideia de um cinema que, à semelhança do *noir*, aborda o colapso moral e social, mas a partir de um ponto de vista tropical e nordestino (AÏNOUZ, 2025, informação verbal).

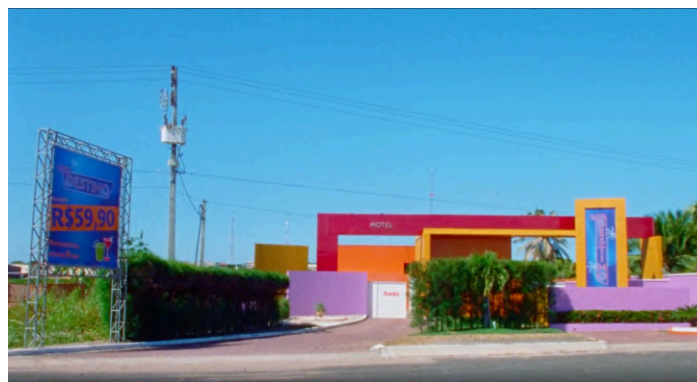
Aïnouz explica que *Motel Destino* surge, portanto, de um desejo de tratar o crime sob uma ótica local e histórica, vinculando-o à experiência social e simbólica do Nordeste:

Motel Destino vem de um projeto que era o ‘Núcleo do Crime’, com cinco longas e duas séries muito inspiradas no sistema noir e na ideia do crime como um ato de reparação histórica. Eu tinha acabado de fazer um melodrama (*A Vida Invisível*), e parecia que no Brasil a gente só usava o cinema pra fazer drama. Me interessava entender como declinar essa palavra ‘crime’ com gosto brasileiro, com gosto cearense, com gosto do Nordeste (AÏNOUZ, 2025, informação verbal).

No entanto, Karim Aïnouz afirma que queria tratar essa temática do crime no contexto nordestino, porém sem recorrer ao universo do cangaço, mais comum nas produções ambientadas na região. Segundo o diretor, sua intenção era construir um filme de gênero que partisse do Nordeste, mas sem se restringir ao drama social ou ao imaginário histórico do sertão. Ele explica que sempre foi “obcecado com o Nordeste, especificamente como esse lugar que fez uma transição estranha entre o feudalismo e o capitalismo, tem o banditismo, Lampião, os pistoleiros”. Essa reflexão o levou a se questionar “como é que eu vou fazer um filme aqui que não seja de cangaceiro, que não é um drama, que é um filme que tem crime, suspense e tensão?” (AÏNOUZ, 2025, informação verbal).

A resposta para essa inquietação passa também pela escolha dos espaços que estruturam a narrativa. Ao transpor o *noir* para o litoral, Aïnouz busca um novo território simbólico para abrigar o conflito moral e o desejo, e é nesse ponto que o motel se torna o eixo central do filme. Dessa forma, para além das paisagens litorâneas, em *Motel Destino*, o espaço do motel adquire papel central, funcionando quase como um protagonista da narrativa. Na Figura 28, observa-se a fachada do *Motel Destino*, ambiente onde se desenrola cerca de 90% das cenas e que concentra os principais conflitos e tensões dramáticas do filme.

Figura 28 – Fotograma de *Motel Destino* mostrando a fachada do motel que dá nome ao filme, espaço central da narrativa e ponto de convergência dos conflitos.



Fonte: frame do filme *Motel Destino*.

Tal escolha não é casual: assim como a cidade noturna, com seus becos, clubes e boates, era fundamental nas tramas do *noir* clássico e de suas atualizações, o motel ocupa

aqui a função de cenário marginal e ambíguo, que espelha os dilemas dos personagens. Em entrevista ao Canal Brasil (2024), Karim Aïnouz contou que a ideia inicial partiu do roteirista Wislan Esmeraldo, que lhe sugeriu o motel como espaço central da história. Para o diretor, o motel é um dos lugares mais emblemáticos da cultura brasileira, um espaço típico dos anos 1960 e 1970 que, durante a ditadura, oferecia à classe média a possibilidade de viver a sexualidade de maneira clandestina, longe do olhar moralista da sociedade. Aïnouz observa a contradição que sempre o fascinou: se fora do motel a norma social é a repressão, dentro dele impera uma sensação de liberdade absoluta, onde se pode fazer qualquer coisa, sem julgamento.

Em outra entrevista, desta vez ao site *The Upcoming* (2025), Karim reforça esse interesse, afirmando que sempre considerou o motel um cenário ideal para um thriller, por dialogar com uma tradição cinematográfica de espaços como hotéis, mas oferecendo um grau a mais de intensidade. Para ele, o motel é ao mesmo tempo um lugar de desejo e de perigo, de anonimato e de clausura, já que, embora possibilite viver fantasias, mantém os corpos cercados por muros e paredes, funcionando quase como uma prisão, o que leva a entender esse espaço como um lugar ambíguo. Dessa forma, a ambientação em um motel, além de se relacionar com a cultura brasileira, insere-se de modo orgânico no repertório do *noir* e do *neo-noir*, em que os espaços narrativos não são meros cenários, mas metáforas da condição dos personagens e extensões de seus conflitos interiores. Além disso, o diretor chama atenção para a importância do som na construção dessa atmosfera, destacando que, no corredor do motel, é possível ouvir gemidos e ruídos vindos dos quartos, criando uma sensação de voyeurismo e claustrofobia. Esse corredor, mostrado na Figura 29, funciona como um “espaço dentro do espaço”: conecta todos os quartos e opera como uma zona de bastidores, acessível sobretudo a quem trabalha ali. É nesse ambiente sufocante e estreito que parte significativa da narrativa se desenrola, ampliando a dimensão simultaneamente opressiva e erótica do motel.

Figura 29 – Fotograma de *Motel Destino* mostrando o corredor do motel, espaço estreito que conecta os quartos e reforça a sensação de voyeurismo, claustrofobia e confinamento presentes na narrativa.



Fonte: frame do filme *Motel Destino*.

Além do espaço do motel, a cor se apresenta como um dos aspectos centrais da estética de *Motel Destino*. Em entrevista ao *The Upcoming* (2025), Karim Aïnouz afirmou que sempre foi fascinado por cores fortes e vibrantes, a ponto de não se imaginar dirigindo um filme em preto e branco, o que já o distancia radicalmente do noir clássico. Nesse longa levou esse aspecto ao extremo, aproveitando as condições visuais do litoral cearense, onde “a luz é tão forte que você tem que ter um croma, senão tudo desbota” (AÏNOUZ, 2025, informação verbal). Para ele, se no *noir* clássico a tensão era construída pelo uso de sombras e pelo claro-escuro, em *Motel Destino* são as cores que assumem esse papel, instaurando mistério e ambiguidade sob o sol tropical. Esse diálogo com o *noir* é explicitado pelo próprio Karim em entrevista à *CBN* (2024), quando definiu o cinema noir como um “cinema de personagens de moral duvidosa, fraturados, fruto do pós-guerra americano, muito classudo e sedutor, associado a crimes, sensualidade e perigo, construído visualmente a partir das sombras”. Segundo ele, *Motel Destino* “bebe diretamente dessa fonte”, mas atualiza tais convenções ao transferi-las para um ambiente tropical, marcado pela exuberância cromática e pela intensidade da luz. Nas Figuras 30 e 31, observam-se paisagens solares do litoral cearense apresentadas logo no início do filme, nas quais é possível perceber a força da luminosidade e o destaque das cores saturadas, que conferem à obra uma atmosfera sensorial e vibrante.

Figura 30 – Fotograma de *Motel Destino* mostrando dunas e vegetação típica do litoral cearense, com tons vibrantes de verde e areia sob luz solar intensa.



Fonte: frame do filme *Motel Destino*.

Figura 31 – Fotograma de *Motel Destino* mostrando as falésias e o céu intensamente azul do litoral cearense, em composição marcada por cores saturadas e forte luminosidade.



Fonte: frame do filme *Motel Destino*.

Dentro desse contexto, Karim Aïnouz optou por gravar todo o filme em película. Na Figura 32, observa-se a câmera utilizada nas filmagens: uma câmera de película 16 mm em primeiro plano, levemente desfocada, e ao fundo Fábio Assunção interpretando o personagem Elias. Nota-se também a presença de uma fita métrica posicionada diante da câmera, utilizada para medir as distâncias e realizar o foco em produções analógicas, técnica necessária em um contexto em que todo o filme foi registrado em suporte filmico. Essa escolha pela película 16 mm reforça o gesto estético de Aïnouz, que busca traduzir a luz do Ceará de maneira legítima.

Figura 32 – Foto de bastidores de *Motel Destino* mostrando a câmera de película 16 mm utilizada nas filmagens, em primeiro plano, e ao fundo o ator Fábio Assunção interpretando Elias.



Fonte: acervo pessoal da autora, foto de bastidores.

Ainda segundo Karim (CBN, 2024), o digital seria uma tecnologia pensada para países do “grande norte” ou do “grande sul”, de luz suave e fria, enquanto no Ceará a luminosidade é dura, os contrastes são extremos e as altas luzes muito intensas. Para o cineasta, o digital “perde um pouco dessa força”, ao passo que a película permite registrar com maior fidelidade tanto a aspereza das peles quanto os contrastes violentos da paisagem. Karim Aïnouz também destaca sua predileção pela cor vermelha, recorrente em sua filmografia e captada de maneira particularmente expressiva pela película. Na Figura 33, observa-se os três protagonistas do filme, Heraldo, Dayana e Elias, em um dos quartos do motel, envolvidos por um vermelho denso que preenche toda a cena. No contexto de *Motel Destino*, essa tonalidade adquire peso simbólico ainda maior, evocando desejo, paixão, tensão e perigo, traços fundamentais do filme e diretamente relacionados ao universo *noir*.

Figura 33 – Fotograma de *Motel Destino* mostrando Heraldo, Dayana e Elias em um dos quartos do motel, envolvidos por um vermelho intenso que domina a cena e reforça a atmosfera de desejo e tensão.



Fonte: frame do filme *Motel Destino*.

Essa escolha técnica de filmar em película também se conecta à trajetória do diretor, marcada desde os anos 1990 pelo uso de suportes como o Super-8, formato que, segundo ele, captura o céu e o mar do Ceará de maneira mais intensa e fiel do que o digital. Em *Motel Destino*, Aïnouz recorre ao Super-8 em momentos associados à memória e ao imaginário, especialmente quando Heraldo, personagem principal da trama, recorda o irmão Jorge. Na Figura 34, observa-se o diretor nos bastidores das filmagens em Beberibe, à beira da praia, operando pessoalmente a câmera Super-8.

Figura 34 – Foto de bastidores de *Motel Destino* mostrando o diretor Karim Aïnouz filmando com câmera Super-8 em praia de Beberibe, Ceará.



Fonte: acervo pessoal da autora (Maria Lobo), foto de bastidores.

Nesse contexto de cores vibrantes, *Motel Destino* desenvolve uma narrativa marcada por tensão, desejo, perigo, crime e sensualidade, sustentada por personagens fragmentados e ambíguos, todos elementos centrais da tradição noir. Fábio Assunção, que interpreta Elias, relembra em entrevista à *Folha de S. Paulo* (2024) que uma das primeiras referências apresentadas por Karim Aïnouz foi justamente *O Destino Bate à Porta*, clássico do noir filmado por Tay Garnett em 1946 e refeito por Bob Rafelson em 1981. Segundo o ator, “foi uma das primeiras referências que Karim me passou. A questão do destino é o que soluciona a história”. De fato, a presença de um triângulo amoroso, tão característico desse filme, reaparece em *Motel Destino*, mas não como mera reprodução: trata-se de um ponto de partida para a atualização contemporânea que Karim propõe.

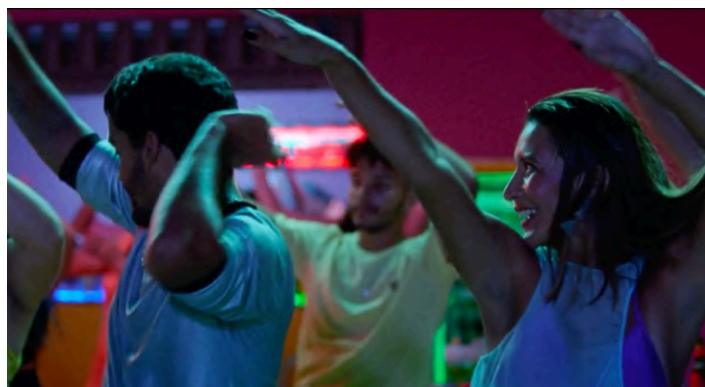
Apesar de beber intensamente da fonte do *noir* e do gênero policial, a obra não pode ser considerada um *noir* em sentido estrito. Ela se constitui como uma atualização híbrida, que absorve outras tradições cinematográficas, entre elas a pornochanchada brasileira dos

anos 1970. O próprio diretor destacou, em entrevista para a CBN (2024) esse gênero como uma referência cultural, tanto por ter servido como espaço de resistência simbólica durante a ditadura, ao abordar sexo, desejo e política de forma indireta, quanto por sua relação com a estética tropical dos motéis e da sensualidade brasileira.

Karim não buscou realizar uma pornochanchada literal, mas se apropriou de sua atmosfera, mesclando-a ao universo *noir*. Para o diretor, não há contradição entre essas matrizes, pelo contrário, ambas se encontram na exploração do desejo, do corpo e dos jogos de poder: o *noir* o faz de modo mais sombrio e trágico, enquanto a pornochanchada o aborda de forma mais popular e satírica. Nesse sentido, *Motel Destino* (2024) transita entre esses dois mundos, tratando o desejo não apenas como tema, mas também como estratégia visual e narrativa.

Essa fusão de referências se intensifica em momentos em que o filme flerta com a linguagem do musical e do videoclipe, como na sequência em que os personagens dançam em um posto de gasolina, todos em coreografia e cercados por luzes coloridas, presente na Figura 35, e na cena em que, durante um momento de descontração, os três protagonistas, Heraldo, Dayana e Elias, fazem um churrasco no motel e começam a dançar juntos, voltados para a câmera, ao som do forró *Pega o Guanabara*, música de Wesley Safadão e Alanzim Coreano, como mostra a Figura 35. Essas cenas, de algum modo, tem relação com os filmes da Trilogia Paulista da Noite, que também bebem de fontes relacionadas ao musical e aos videoclipes.

Figura 35 – Fotograma de *Motel Destino* mostrando os personagens dançando em um posto de gasolina, cercados por luzes coloridas, em sequência coreografada que remete à linguagem do videoclipe e do musical.



Fonte: frame do filme *Motel Destino*.

Figura 36 – Fotograma de *Motel Destino* mostrando Heraldo, Dayana e Elias dançando juntos durante um churrasco no motel.



Fonte: frame do filme *Motel Destino* .

Segundo Aïnouz (2025), essas cenas surgiram de forma espontânea durante as filmagens e não estavam previstas no roteiro. O diretor explica que “sempre [lhe] interessa o corpo que dança no filme” e que buscava “trazer duas coisas que [sentia] falta no cinema *noir*: a alegria como potência transgressora e o senso de humor”. Para ele, essa alegria funciona como um “ato de empoderamento”, expressão de liberdade e vitalidade, enquanto o humor aparece “não no sentido de rir, mas de sacanagem, ironia”. Aïnouz acrescenta que “sem isso, não teria filme”, pois esses momentos de dança e leveza criam “texturas parecidas às cenas de sexo: a comunhão dos corpos que os torna mais fortes” (AÏNOUZ, 2025, informação verbal).

Assim, o gesto de dançar, rir e celebrar dentro de um espaço marcado por violência e tensão amplia o campo do *noir*, inserindo nele uma dimensão de prazer e subversão. Ao mesclar erotismo, ironia e música, Aïnouz reinscreve a tensão típica do gênero em um registro tropical e vibrante, onde a alegria se torna, paradoxalmente, uma forma de resistência.

3.3 Os personagens fraturados e a narrativa de *Motel Destino*

O enredo de *Motel Destino* se estrutura a partir de um triângulo amoroso atravessado por desejo e perigo. Elias (Fábio Assunção) é um homem do Sudeste que se muda para o Ceará, onde se casa com Dayana (Nataly Rocha) e passa a administrar com ela um motel de beira de estrada. O relacionamento entre os dois é marcado por abusos: Elias, um ex-policia de temperamento violento e reacionário, exerce poder sobre a esposa, que, embora desfrute de certa estabilidade material, vive em solidão e sufocamento.

É nesse ambiente que surge Heraldo (Iago Xavier), um jovem pobre que foge do tráfico local após o assassinato do irmão, Jorge (Renan Capivara), o que coloca Bambina (Fabiola Liper), chefe criminosa da região e a quem Heraldo devia serviços, em seu encalço. Heraldo encontra refúgio temporário no Motel Destino, onde é acolhido a contragosto por Dayana. Aos poucos, ele se integra ao cotidiano do lugar, ajudando nos afazeres e conquistando espaço dentro da rotina da personagem, até que os dois iniciam um relacionamento marcado por tensão e erotismo, vivido sob a sombra opressora de Elias.

Nesse jogo de forças, o filme dá forma a um divertido e sexy triângulo amoroso, mas que está longe de se reduzir a um romance leve. O que se vê é o encontro entre personagens fraturados, moldados por passados de violência e desamparo: Dayana, aprisionada em um casamento machista, e Heraldo, atravessado por uma infância difícil e pela perseguição criminal. Entre eles, o motel se converte em palco de uma paixão marcada pela tensão constante, em que hedonismo e morte caminham lado a lado, elementos que, segundo Augusti (2010), figuram entre as principais marcas do *neo-noir* contemporâneo.

O tema dos triângulos amorosos atravessados por traição e desejo é recorrente no cinema *noir*. Uma de suas configurações mais emblemáticas é a do homem mais velho e financeiramente estável, casado com uma mulher mais jovem, cuja rotina é interrompida pela chegada de um terceiro elemento masculino que começa a trabalhar no mesmo ambiente, geralmente mais jovem, impulsivo e de origem mais modesta. Essa estrutura funciona como motor dramático em inúmeras narrativas do gênero. Em *Gilda* (Charles Vidor, 1946), por exemplo, Ballin Mundson representa o homem mais velho e poderoso, dono de um clube noturno em Buenos Aires que abriga um cassino clandestino. Johnny Farrell, um jovem trapaceiro sem dinheiro, tem a vida salva por Ballin e passa a trabalhar para ele. A relação entre os dois se desestabiliza quando Mundson retorna de viagem casado com Gilda, antiga amante de Johnny, reacendendo um amor marcado por ciúme, tensão e destruição.

Já em *O Destino Bate à Sua Porta*, uma das principais referências diretas para *Motel Destino*, o triângulo entre Cora, Nick e Frank segue a mesma lógica de paixão e morte. Nick Smith, proprietário de um posto de gasolina e restaurante à beira da estrada, contrata Frank Chambers como frentista. Pouco depois, Frank inicia um caso com Cora Smith, a jovem e sedutora esposa de Nick, que o convence a matar o marido e encenar um acidente.

Em *Motel Destino*, de forma análoga, uma cena pós-sexo entre Heraldo e Dayana, banhada por uma iluminação vermelha, cor associada à paixão e ao perigo, reproduz essa lógica narrativa. Dayana sugere que os dois matem Elias de modo que pareça um acidente: como Heraldo entende de mecânica, ela propõe que ele tire o freio do carro, de forma que a maresia pudesse ser responsabilizada pelo “defeito”. Embora o plano não se concretize, o diálogo é emblemático por traduzir o impulso típico das narrativas noir, nas quais o desejo e a morte caminham lado a lado.

Os arquétipos de personagens do cinema *noir* também estão presentes em *Motel Destino*, ainda que reformulados dentro de um contexto contemporâneo e tropical. As figuras femininas, por exemplo, não se configuram exatamente como as *femmes fatales* clássicas, mas conservam traços que remetem a elas, como a sensualidade, o mistério e o poder de conduzir o destino masculino. Logo no início do filme, Heraldo tem seu caminho alterado por uma mulher misteriosa, em uma sequência que estabelece as principais tensões da narrativa.

A cena ocorre em um posto de gasolina à noite, sob luzes coloridas, letreiros de néon e tons vibrantes que definem a estética do filme, como se observa nas Figuras 37 e 38. Nessa sequência, Heraldo observa uma mulher encostada em uma motocicleta, fumando de forma sensual, com um olhar profundo e misterioso que remete às *femmes fatales* do *noir* clássico. Ele se aproxima e pede um trago do cigarro; ao fazê-lo, começa a tossir, em um momento que mistura humor e flerte, semelhante ao primeiro encontro entre Lucas e Suzana em *A Dama do Cine Shanghai*, quando o protagonista também pede um cigarro à mulher misteriosa e tosse. Após esse breve contato, os dois começam a dançar no posto, e a narrativa assume temporariamente o tom de um videoclipe ou musical, com movimentos coreografados e todos os personagens voltados diretamente para a câmera, construção visual que dialoga com o cinema do neonrealismo paulista, especialmente *Cidade Oculta*, nas cenas de *striptease* na boate, por exemplo.

Figura 37 – Fotograma de *Motel Destino* mostrando o posto de gasolina iluminado por luzes coloridas, com Heraldo ao fundo observando a mulher misteriosa que fuma em primeiro plano desfocado.



Fonte: frame do filme *Motel Destino*.

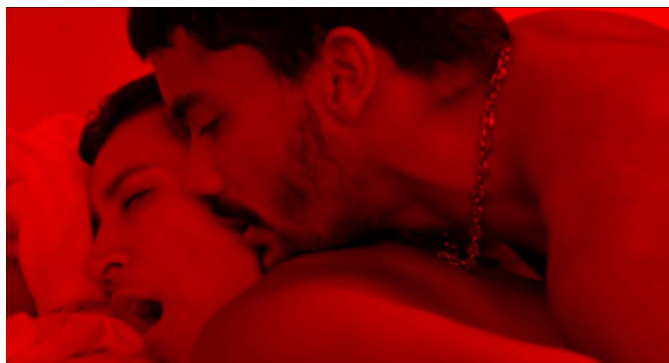
Figura 38 – Fotograma de *Motel Destino* mostrando a mulher misteriosa fumando.



Fonte: frame do filme *Motel Destino*.

Em seguida, o casal segue de moto para o Motel Destino, local que dá nome ao filme e concentra a maioria das cenas da narrativa. O ambiente é inteiramente banhado pela luz vermelha, cor associada à paixão e ao desejo, mas também ao perigo e à morte. É como se, ao atravessar o portão do motel, Heraldo adentrasse um espaço de encruzilhada, onde prazer e tragédia se entrelaçam. A cena seguinte, no interior do quarto, é marcada por uma intensa carga erótica: o vermelho domina todo o enquadramento, os corpos estão nus e suados, e os gestos são captados em planos médios e fechados, mostrando mãos que se tocam, as longas unhas da mulher misteriosa, pele com pele, reações de prazer e desejo, como se observa nas Figuras 39 e 40. A relação sexual é filmada com energia bruta e duração prolongada, remetendo à estética da pornochanchada tanto pela exposição do corpo quanto pela fusão entre prazer e perigo. A trilha sonora, marcada por uma música de suspense, intensifica a tensão e sublinha a ambiguidade entre o erótico e o trágico.

Figura 39 – Fotograma de *Motel Destino* mostrando o casal no interior do quarto, sob luz vermelha intensa, em sequência de forte carga erótica e cromática.



Fonte: frame do filme *Motel Destino*.

Figura 40 – Fotograma de *Motel Destino* mostrando o casal em contato físico, com destaque para as mãos da mulher.



Fonte: frame do filme *Motel Destino*.

Após o ápice, a mulher veste calmamente sua calcinha, acende outro cigarro e, indiferente ao aviso de “proibido fumar”, ignora Heraldo quando ele a adverte, reafirmando sua postura desafiadora e misteriosa. No amanhecer, Heraldo acorda sozinho e desnortado. A mulher desapareceu, sua carteira está vazia e ele percebe ter sido enganado e manipulado pela figura feminina, traço comum em narrativas *noir*, em que a *femme fatale* conduz o protagonista à ruína. A partir desse momento, sua trajetória entra em colapso: por ter se deixado levar pelo desejo e perdido o horário de um compromisso com seu irmão, o jovem falha em um serviço a mando de Bambina, chefe do tráfico da região, o que desencadeia uma reação em cadeia que culmina na morte do irmão e em sua própria perseguição. Esse evento inicial, a armadilha do desejo, torna-se o gatilho do colapso moral e narrativo do protagonista

e o leva a buscar refúgio no próprio motel, onde conhece Dayana. Assim como nos filmes *noir* clássicos, o impulso erótico é o gatilho do colapso moral e narrativo do protagonista.

Dayana, interpretada por Nataly Rocha, não se configura integralmente como uma *femme fatale*, mas apresenta traços que dialogam com esse arquétipo. Trata-se de uma mulher solitária, presa a um casamento abusivo com Elias, um homem controlador e violento que constantemente silencia e anula suas vontades. O encontro com Heraldo transforma essa dinâmica: como comenta a própria atriz Nataly Rocha em entrevista ao *Canal Brasil* (2024), “quando Dayana encontra Heraldo, é como se ela estivesse encontrando o próprio desejo dela, uma espécie de autoconhecimento”. Ainda que não busque manipular ou trair Heraldo, como ocorre nos *noir* clássicos, Dayana e Heraldo seduzem um ao outro e, por meio dessa relação, colocam em risco a segurança de ambos. O envolvimento entre os dois, pautado pela paixão e pelo desejo reprimido, acaba desviando Heraldo de seu objetivo inicial: juntar dinheiro para deixar a cidade e escapar de Bambina, e o arrasta para um ciclo de tensão, violência e morte.

Na leitura de Aïnouz, a personagem de Dayana propõe uma revisão crítica da figura clássica da *femme fatale*. O diretor observa que essa figura, no cinema *noir*, foi construída a partir de uma lógica patriarcal, em que a mulher é vista como “a aranha perigosa, venenosa, como se o DNA da mulher fosse o DNA da traição, do mal, aonde o homem está sendo passado para trás” (AÏNOUZ, 2025, informação verbal). Em *Motel Destino*, no entanto, Aïnouz afirma que lhe interessava “que a *femme fatale* fosse vulnerável” (AÏNOUZ, 2025, informação verbal), e que essa vulnerabilidade permitisse deslocar a personagem de um lugar de manipulação para um lugar de dominação e resistência frente ao poder masculino. O cineasta explica que buscou “revisitar esse estereótipo [...] dentro de uma perspectiva antipatriarcal” (AÏNOUZ, 2025, informação verbal).

Outra personagem fundamental em *Motel Destino* é Bambina, que se aproxima dos arquétipos dos gângsteres, policiais corruptos e criminosos presentes no cinema *noir*. No entanto, Karim Aïnouz subverte essa convenção ao atribuir tais características a uma figura feminina. Bambina é a chefe do tráfico local, uma mulher poderosa que exerce domínio sobre os homens à sua volta e persegue Heraldo por conta de uma dívida que ele mantém com ela. Sua presença impõe tensão e ameaça constante à narrativa, funcionando como um obstáculo que impede o protagonista de escapar do ciclo de violência e miséria. Com personalidade forte, olhar implacável e o cigarro sempre em mãos, bambina encarna a dureza e o cinismo

típicos das figuras masculinas do *noir* clássico, mas ressignificados em um corpo e olhar femininos. Essa inversão de papéis reforça a maneira como *Motel Destino* atualiza o gênero, adaptando suas convenções à realidade social e estética brasileira.

As personagens de *Motel Destino*, assim como as do cinema *noir*, são complexas e ambíguas, ninguém é inteiramente bom ou mau. Essa concepção se aproxima da visão do próprio Aïnouz sobre o retrato do crime e da moralidade. O diretor comenta que, diferentemente da lógica do *true crime*, marcada por uma separação rígida entre o bem e o mal, o que lhe interessa é justamente explorar a zona cinzenta dos personagens:

Eu não me interessava ir pro *true crime*, porque eu fui crescido com *true crime* ali, né, que era o Ratinho, que eram esses programas absolutamente moralistas, que têm o bem e o mal, então o cara que é o psicopata, ou a pessoa que é boa, ou a vítima, e pra mim me interessava muito mais a complexidade desses personagens, e eu não acredito que ninguém nasce mal, acho que a gente se torna mal (AÏNOUZ, 2025, informação verbal).

Todas as personagens carregam traumas, desejos e um passado que molda suas decisões no presente, evidenciando o peso das experiências anteriores como força determinante das ações humanas. Esse “peso do passado”, traço recorrente no *noir* clássico, reaparece aqui como elemento essencial da construção dramática. Além disso, nos filmes *noir* é comum que os personagens e protagonistas estejam à margem da sociedade. Como apontam Silver e Ursini, o *noir* sempre teve uma consciência:

[...] Os cineastas dos filmes negros viam a sociedade de uma perspectiva inferior, do ponto de vista do perdedor, do criminoso, da pessoa sem sorte ou do homem banal trabalhador, por isso era natural que o *noir* envolvesse uma quantidade significativa de crítica social. (SILVER; URSINI, 2004, p. 169, apud AUGUSTI, 2017, p. 54).

Essa perspectiva, também recorrente na filmografia de Karim Aïnouz, manifesta-se em *Motel Destino*, onde as personagens vivem à margem da sociedade, como Heraldo, jovem pobre e protagonista da narrativa, conduzido por forças como o desejo, a solidão e o desamparo.

Heraldo é um jovem emocionalmente fraturado. Órfão de pai e mãe, teve uma infância difícil e acabou se envolvendo com o tráfico de drogas ao lado do irmão, trajetória que já o levou à prisão. Apesar disso, demonstra sensibilidade e empatia: preocupa-se com Dayana, tenta protegê-la de Elias e mostra-se capaz de afeto e desejo de justiça. No entanto, ele não é um herói convencional, mas um típico anti-herói, figura central do *noir*, marcada por contradições morais, impulsos violentos e vulnerabilidade. Aïnouz ressalta a importância de humanizar esse personagem, aproximando-o do arquétipo do forasteiro, do homem

comum e errante presente em tantos filmes *noir*. O diretor explica que era fundamental compreender que o protagonista está em fuga e, sobretudo, oferecer-lhe uma perspectiva psicológica e histórico-social. Para ele, Heraldo não é apenas um forasteiro, mas alguém sedutor, em busca de uma grande história de amor, o que o torna mais real e enraizado em sua experiência (AÏNOUZ, 2025, informação verbal).

Em uma das cenas do filme, Heraldo desabafa com Dayana sobre seu passado: conta que a mãe teve um namorado ex-presidiário que os agredia constantemente, e que o irmão Jorge era o que mais apanhava, por nunca se calar. Certo dia, durante uma briga, Jorge esfaqueia o agressor e o mata, pedindo a Heraldo que o ajudasse a esconder o corpo. Ao enterrar o homem no quintal, Jorge lhe diz que ele não tinha nada a ver com aquilo, tentando poupá-lo da culpa. O episódio, no entanto, o marca profundamente. Essa lembrança traumática evidencia como Heraldo é assombrado por um passado de violência e medo, o que ajuda a compreender seu comportamento e sua dificuldade em confiar nas pessoas. É possível perceber, inclusive, que ele projeta em Elias (o marido abusivo de Dayana) a figura desse agressor do passado, revivendo, de forma inconsciente, o mesmo ciclo de opressão e raiva.

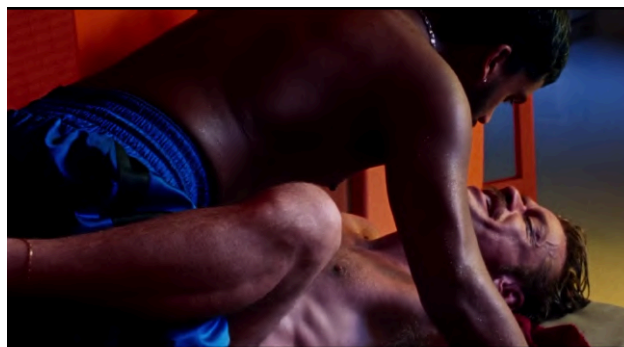
A instabilidade emocional de Heraldo também se manifesta em explosões físicas: em uma cena, ele rasga e morde lençóis estendidos no varal como uma tentativa de liberar sua raiva; em outra, quebra um copo com a própria mão após escutar uma provocação de Elias. Essa tensão constante culmina na cena em que ele conhece Dayana. Depois de ser roubado pela mulher misteriosa do início do filme, tenta resolver a situação no motel e pede ajuda a Dayana, que trabalha na recepção. Quando ela se recusa a aceitar sua proposta de deixar o RG como garantia de pagamento, Heraldo, tomado pela raiva e pelo desespero, segura o pescoço da mulher e a ameaça. O gesto é violento e perturbador, mas também revela a fragilidade e o descontrole de alguém que vive no limite entre a sobrevivência e o colapso. A tensão entre os dois é intensa, marcada por um misto de perigo, desejo e poder. Após um breve silêncio, ele a solta, e ela aceita o documento, momento que inaugura uma relação fundada justamente nessa ambiguidade entre perigo e atração.

Até mesmo Elias, que se apresenta como o grande antagonista da trama, é construído de forma complexa e ambígua. Embora exerça controle e violência sobre Dayana, sua figura está longe de ser unidimensional. Em relação a Heraldo, por exemplo, o vínculo é atravessado por sentimentos contraditórios: poder, desconfiança, admiração e desejo. Em diversos momentos, Elias demonstra respeito e até certa afeição pelo jovem, como quando

Heraldo conserta o ar-condicionado de um dos quartos do motel e o personagem reage com surpresa e elogios, reconhecendo sua habilidade. A relação de confiança se intensifica quando Elias revela a Heraldo um segredo, uma pequena portinhola que permite espiar o interior de um dos quartos, confidência que simboliza uma aproximação entre os dois homens e revela o caráter dúbio de Elias, que mistura dominação e cumplicidade.

Além disso, mesmo sendo um marido possessivo e violento, Elias insinua de forma constante o desejo latente entre Dayana e Heraldo e, ao mesmo tempo, parece integrar esse jogo erótico. Em uma das cenas do filme, durante um churrasco regado a álcool, Elias faz insinuações explícitas: pergunta a Heraldo se ele já viu os seios de Dayana e exige que a esposa tire a roupa diante dele. Embriagado, continua provocando, puxa Heraldo em direção à cama e, entre risos e empurrões, transforma o momento em uma mistura de brincadeira, agressividade e tensão sexual. Em meio à confusão, chega a questioná-lo de forma ambígua se ele “gosta por cima”, revelando, como se observa na Figura 41, o quanto oscila entre a virilidade imposta e a repressão de um desejo homoerótico que tenta esconder sob a máscara da brutalidade.

Figura 41 – Fotograma de *Motel Destino* mostrando Elias (Fábio Assunção) em uma cena de provocação a Heraldo, marcada por tensão sexual e ambiguidade.



Fonte: frame do filme *Motel Destino*.

Essa relação ambígua entre Elias e Heraldo encontra ecos no *neo-noir Estrada Perdida* (David Lynch, 1997), especialmente na maneira como o personagem Sr. Eddy interage com Pete, alternando entre a ameaça e uma curiosa forma de fascínio. Assim como Elias, Sr. Eddy fala com Pete em um tom ora intimidante, ora quase cúmplice, e não raro lança insinuações sexuais, como quando lhe oferece uma fita pornográfica. Da mesma forma, Elias expressa seu poder e sua instabilidade emocional por meio dessas provocações

ambíguas, em que a violência e o desejo se misturam, compondo uma dinâmica de dominação e repressão típica das tensões eróticas presentes no universo *neo-noir*.

Essa ambiguidade também se manifesta no cinema *noir* clássico, onde o desejo e o ódio frequentemente se confundem. Em *Gilda*, por exemplo, há um jogo de insinuações entre os personagens do triângulo amoroso: quando Gilda e Johnny se reencontram, ambos demonstram sentimentos ambíguos, atração, ressentimento e raiva. Em determinado momento, Gilda afirma ao marido, Mundson, que odeia Johnny, e ele responde: “Johnny também a odeia, e isso é evidente.” A cena termina com Mundson acrescentando que “o ódio pode ser um sentimento muito excitante”, evidenciando como, no universo *noir*, erotismo e violência frequentemente se entrelaçam de forma indissociável, algo que também se manifesta na relação entre Elias e Heraldo em *Motel Destino*.

Uma das cenas do clímax narrativo, Elias descobre o caso entre Heraldo e Dayana. Ele leva o rapaz para uma “volta” de carro, dirigindo de forma descontrolada enquanto bebe, tomado por raiva e ciúme. A cena culmina no topo de uma falésia, diante de uma vista deslumbrante, onde o personagem revela uma face inesperadamente vulnerável. Sentado no chão, Elias começa a conversar com Heraldo sobre seu passado e diz, em tom quase paternal: “Que destino o teu, né? Sem pai, sem mãe... como tu se virava esse tempo todo? Roubava? Vendia droga? Quem cuidava de você, menino? Te preocupa não. Tu não tá mais sozinho”. O tom de acolhimento, no entanto, logo dá lugar à violência. Elias força Heraldo a beijá-lo (Figura 42) e, quando o jovem tenta se afastar, ele explode em fúria e o confronta: “Desde quando tu tá comendo a minha mulher?”. Em seguida, ameaça: “Se eu te ver na minha frente de novo, eu te encho de bala”. Tudo isso acontece em meio a uma paisagem tropical em cima das falésias do litoral.

Figura 42 – Fotograma de *Motel Destino* mostrando Elias forçando Heraldo a beijá-lo no alto da falésia.



Fonte: frame do filme *Motel Destino*.

Essa sequência sintetiza o quanto o personagem de Elias é atravessado por pulsões contraditórias, desejo e ódio, afeto e destruição, poder e fragilidade, características que o aproximam dos anti-heróis e vilões do cinema *noir*, marcados por instintos incontroláveis e pela incapacidade de lidar com o próprio desejo. Em *Motel Destino*, o macho autoritário e violento se revela também um corpo em crise, corroído por frustrações, solidão e repressões que o tornam uma figura trágica dentro desse “*noir solar*” de Karim Aïnouz.

Além dessas ambiguidades, o peso do passado também se manifesta de forma contundente no personagem. Elias é um ex-policial e miliciano do Rio de Janeiro que se refugia no Ceará em busca de recomeço, mas carrega consigo as marcas de uma trajetória de violência e corrupção. Suas cicatrizes físicas e emocionais evidenciam um passado turbulento, que o molda como um homem agressivo, autoritário e brutal. Ao longo do filme, suas ações revelam uma tentativa frustrada de exercer poder e controle sobre os outros, especialmente sobre Dayana e Heraldo, como forma de reafirmar uma masculinidade ferida e corroída pelo trauma.

No desfecho da narrativa, Elias parece finalmente confrontar aquilo que o destino lhe reserva, como se suas escolhas o tivessem conduzido inevitavelmente à ruína. Após capturar Dayana e Heraldo, ele os obriga a cavar a própria cova sob ameaça de morte, em uma cena de extrema tensão e crueldade. No entanto, o casal consegue escapar, e Elias parte em perseguição pela estrada durante a noite. Em um momento de aparente punição do destino, o carro colide com um cavalo branco, como se observa na Figura 43, provocando sua morte. A tragédia, contudo, não é apenas o encerramento natural de uma narrativa de violência, mas uma escolha estética e moral deliberada.

Figura 43 – Fotograma de *Motel Destino* mostrando o momento em que o carro de Elias colide com um cavalo branco na estrada.



Fonte: frame do filme *Motel Destino*.

Segundo Aïnouz (2025), a decisão de não fazer com que Heraldo matasse Elias com as próprias mãos surgiu da dificuldade de representar, em um filme contemporâneo, “um personagem pobre [que] mata um personagem rico e não seja demonizado”. O diretor comenta que, ao fazê-lo, estaria perpetuando “a lógica de que o subalterno é criminoso”, e que, por isso, o destino assume o papel de força executora, é ele quem pune Elias, e não o protagonista. Nesse sentido, o título “Motel Destino” ganha novo significado: “parece que a única esperança que esse cara tem de se libertar é o destino. Nem se vingar ele tem o direito, porque na hora que ele se vinga, ele se torna criminoso”. Para Aïnouz, esse desfecho “fala de revanche e solidariedade” e se constrói de modo “irônico, *bittersweet*, porque nem o direito de vingança lhe é permitido” (AÏNOUZ, 2025, informação verbal). Assim, o destino que pune Elias também ironiza a própria estrutura do *noir*.

Dessa forma, *Motel Destino* apresenta personagens complexos e ambíguos, marcados por passados conturbados e motivações contraditórias. No entanto, essas figuras não seguem exatamente os arquétipos tradicionais do *noir* clássico, elas incorporam certos traços inspirados pelo gênero, como a culpa, o desejo, o mistério e a dualidade moral, mas os reelaboram de acordo com um novo tempo e uma nova paisagem. O filme não busca reproduzir o *noir* de maneira literal, e sim reinterpretá-lo sob uma perspectiva contemporânea, tropical e brasileira. Assim, *Motel Destino* se consolida como um exemplar de *neo-noir*, um gênero que revisita os códigos do *noir* clássico para atualizá-los em diálogo com novas referências estéticas, culturais e históricas.

Inclusive no que diz respeito às referências cinematográficas, a influência de David Lynch é perceptível na construção do imaginário de *Motel Destino*. Em especial, o filme *Estrada Perdida*, considerado um exemplo de *neo-noir* contemporâneo com fortes inspirações surrealistas, dialoga com a obra de Karim Aïnouz. A referência se manifesta tanto na estética, marcada pelo erotismo, pela violência, pelas luzes de néon e pela atmosfera onírica, quanto na forma de lidar com o inconsciente, o delírio e o sonho como parte indissociável da narrativa.

Em *Estrada Perdida*, acompanhamos Fred Madison, um saxofonista atormentado pela suspeita de que sua esposa, Renée, o trai. Quando ela é assassinada, Fred é preso, mas misteriosamente desaparece da cela e reaparece como Pete Drayton, um jovem mecânico que se envolve com Alice, mulher de um gangster, idêntica à falecida Renée. O filme alterna sonho, delírio e realidade em uma estrutura circular e fragmentada, típica do cinema de David

Lynch. Em uma das cenas, Fred desperta ao lado da esposa, mas vê, por um instante, o rosto de um homem pálido e envelhecido no corpo dela. Ao acender o abajur, a visão se desfaz, e Renée volta a aparecer normalmente, perguntando se ele está bem. Essa justaposição de real e imaginário, que reaparece em diferentes momentos do filme, é um dos traços centrais da obra de Lynch, um cinema em que o inconsciente se manifesta visualmente, rompendo qualquer fronteira entre sonho, memória e realidade.

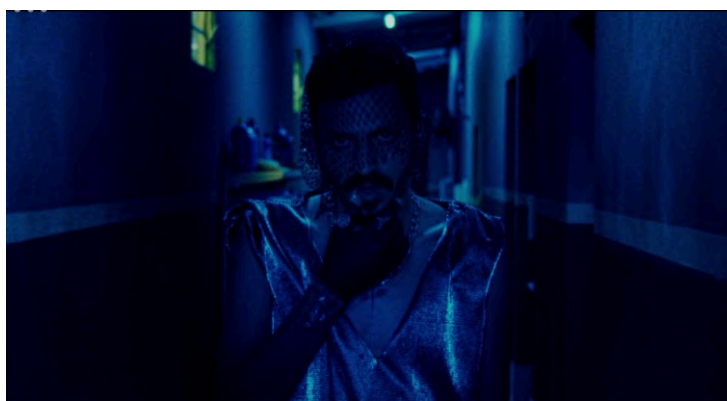
De maneira semelhante, *Motel Destino* incorpora momentos de ruptura narrativa que evocam o delírio e a subjetividade do protagonista. Heraldo, em vários momentos, é tomado por alucinações que distorcem a fronteira entre o real e o imaginário, como na cena em que, já foragido, vê Bambina sentada em uma rede, sem um dos olhos, chamando por ele (Figura 44). Em outro momento, ao olhar pela janelinha do quarto, enxerga Elias transando com uma mulher desconhecida que o encara diretamente, apenas para perceber, segundos depois, que nada daquilo estava realmente acontecendo. Além disso, os sonhos recorrentes em que surgem figuras como Rafael, capanga de Bambina, caminhando pelo corredor do motel (Figura 45), ou o irmão Jorge com um tiro no rosto (Figura 46), reforçam essa dimensão onírica e perturbadora que atravessa toda a narrativa.

Figura 44 – Fotograma de *Motel Destino* mostrando Bambina sentada em uma rede, com um dos olhos ausente, em uma aparição alucinatória de Heraldo.



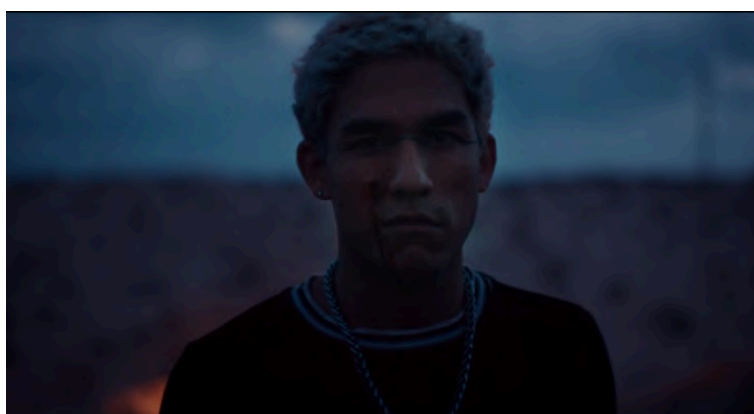
Fonte: captura do filme *Motel Destino*.

Figura 45 – Fotograma de *Motel Destino* mostrando Rafael, capanga de Bambina, caminhando pelo corredor do motel em uma sequência de sonho.



Fonte: captura do filme *Motel Destino*.

Figura 46 – Fotograma de *Motel Destino* mostrando Jorge, irmão de Heraldo, com um tiro no rosto.



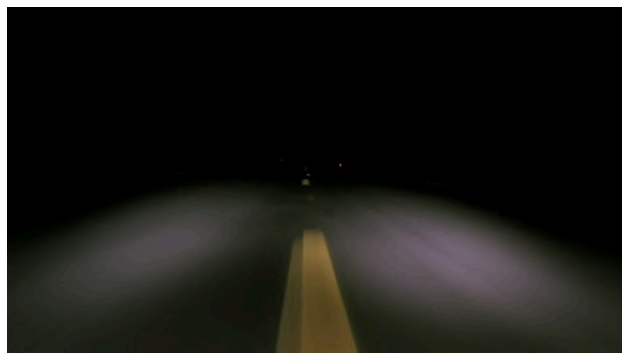
Fonte: captura do filme *Motel Destino*.

Segundo Aïnouz (2025, informação verbal), os delírios e sonhos funcionam como uma forma de adentrar a mente de Heraldo e acessar seu inconsciente. O diretor explica que essa escolha partiu de um impulso intuitivo e de um desejo de romper com a representação tradicional dos personagens subalternos no cinema, frequentemente retratados como reféns do real. Para ele, figuras como o jovem negro e pobre brasileiro são geralmente privadas de imaginário, como se estivessem sempre reagindo às circunstâncias, sem espaço para a interioridade ou o sonho. Em *Motel Destino*, ao contrário, o delírio surge como estratégia de humanização: um meio de dar dimensão inconsciente a personagens que costumam ser traduzidos de forma plana, ampliando sua complexidade moral e emocional.

Esses delírios e sobreposições entre sonho e realidade, assim como o erotismo e a atmosfera constante de tensão, aproximam *Motel Destino* de *Estrada Perdida* e, de forma

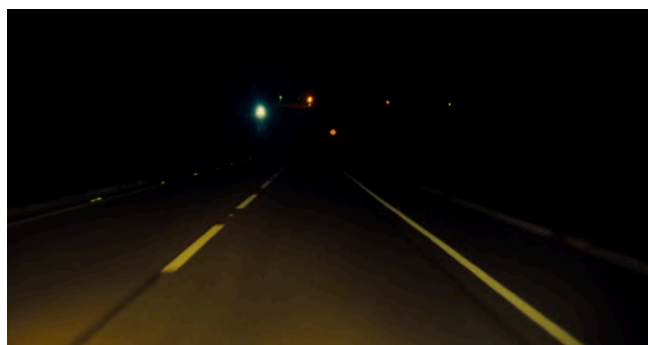
mais ampla, do universo lynchiano, no qual o *noir* se funde ao surrealismo e à psicologia dos personagens. A presença da estrada escura, iluminada apenas pelos faróis de um carro em movimento, é um dos elementos visuais que reforçam esse diálogo entre as duas obras. Na Figura 47, observa-se a estrada iluminada por faróis, imagem que se repete em diversos momentos do filme de Lynch e que se tornou uma de suas marcas visuais mais reconhecíveis. Em *Motel Destino*, uma composição semelhante aparece em diferentes momentos, como na sequência que antecede o acidente e a morte de Elias (Figura 48), ou nas cenas em que ele dirige à noite ao lado de Heraldo, carregadas de suspense e tensão. Assim como em Lynch, a estrada funciona como metáfora do inconsciente: um percurso de fuga, mas também de confronto com o destino. Aínoz, portanto, atualiza o gênero não apenas em termos espaciais, ao transportá-lo do ambiente urbano e sombrio para o calor do litoral cearense, mas também em termos formais e simbólicos, ao construir uma narrativa que habita o limiar entre sonho e realidade, desejo e destruição.

Figura 47 – Fotograma de *Estrada Perdida* mostrando a estrada noturna iluminada pelos faróis de um carro.



Fonte: frame do filme *Estrada Perdida*.

Figura 48 – Fotograma de *Motel Destino* mostrando a estrada iluminada pelos faróis pouco antes do acidente fatal de Elias.



Fonte: frame do filme *Motel Destino*.

O filme cearense aborda temas variados, mas, como afirma Karim Aïnouz em entrevista ao Canal Brasil (2024), antes de tudo conta “uma história de amor entre dois personagens em situação de desamparo”. Ao mesmo tempo, o diretor define o filme como um thriller erótico sobre o desejo, que revela os abusos de uma sociedade fincada no patriarcado, onde os marginalizados e desamparados têm pouca vez. O universo do filme orbita, portanto, em torno da violência, do desejo e do erotismo; hedonismo e morte caminham juntos ao longo de toda a narrativa e esse entrelaçamento aparece também nos próprios recursos de montagem.

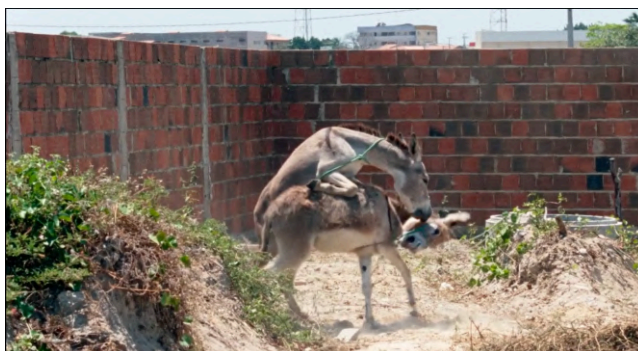
Um exemplo é a sequência da cozinha: enquanto Dayana prepara a comida e diz que odeia cozinhar, Elias entra no ambiente e ela comenta sobre uma troca de tiros ocorrida nas proximidades, possivelmente ligada ao tráfico. Elias reage com comemoração, afirmando que pelo menos mataram o bandido, que morreu com vários tiros. Heraldo, tomado pela tensão, quebra o copo que segura. O telefone toca, Dayana atende, e a mão de Heraldo sangra intensamente porque um pedaço de vidro ficou preso, como se observa na Figura 49. Elias puxa o fragmento com força, e Heraldo grita de dor. No corte seguinte, há uma elipse brusca para a imagem de dois burros acasalando (Figura 50); os sons emitidos pelos animais lembram gemidos de prazer em justaposição com os gritos de Heraldo, que reforça a conexão entre gozo e violência. Essa articulação entre hedonismo e morte é um traço recorrente nas atualizações contemporâneas do *noir*.

Figura 49 – Fotograma de *Motel Destino* mostrando a mão de Heraldo ensanguentada após quebrar um copo em sua mão.



Fonte: frame do filme *Motel Destino*.

Figura 50 – Fotograma de *Motel Destino* mostrando dois burros acasalando.



Fonte: frame do filme *Motel Destino*.

A relação entre sexo e perigo reaparece em várias passagens do filme. Muitas cenas eróticas são acompanhadas por trilhas de forte suspense e pela luz vermelha que, simultaneamente, evoca paixão e ameaça. No clímax, quando Elias descobre o caso entre Heraldo e Dayana, ele os leva para um local distante à noite, uma planície de torres eólicas que piscam luzes rubras. Pelados, carregando galões de querosene, Heraldo e Dayana são submetidos à humilhação: Elias ri, aponta uma arma para os dois e a fotografia, novamente contrastada, banha a cena de vermelho, corpo, nu, perigo, prazer e dor se sobrepõem enquanto a luz projeta sombras na areia. Elias ordena que cavem a própria cova; depois, coloca Dayana de costas e pergunta de forma provocadora se “é assim que Heraldo gosta de comer ela, como se observa na Figura 51. Heraldo reage, enfrenta Elias, que responde com ameaça: “tu fica bancado o macho, mas eu só queria te dizer uma coisa: quando eu estourar a tua cabeça eu vou comer teu cu.” Essas sequências mostram como o filme trabalha fortemente essa relação: o impulso erótico desencadeia a cadeia de acontecimentos que conduz ao colapso moral e à violência, reafirmando a relação fatídica entre prazer e destruição típica do universo *noir*, aqui transposta para um cenário tropical e contemporâneo.

Figura 51 – Fotograma de *Motel Destino* mostrando Elias apontando uma arma para Heraldo e Dayana .



Fonte: frame do filme *Motel Destino*.

No entanto, diferentemente dos filmes *noir* clássicos, em *Motel Destino* o erotismo e a sexualidade são levados a outro nível, apresentados de forma explícita e sem pudores. Os corpos aparecem completamente nus, como se observa na Figura 52, em que Heraldo e Dayana estão estirados na cama sem qualquer tentativa de ocultar a nudez. Além disso, as cenas de sexo são longas e intensas, e o desejo é retratado sem os tabus ou as sutilezas do cinema dos anos 1940. Para Aïnouz (2025, informação verbal), o sexo em *Motel Destino* adquire um novo nível de importância, pois é através dele que os personagens mais se conectam. O diretor explica que essa dimensão física e erótica é “a maneira mais digna daqueles personagens interagirem”, um gesto de comunhão que os torna mais fortes. Segundo ele, há “algo da comunhão dos corpos, não só no sexo, como na alegria, que também os torna mais fortes”, afastando a narrativa de uma abordagem puramente psicologizante. Assim, o erotismo deixa de ser apenas uma expressão do desejo e passa a funcionar como experiência de encontro, potência e resistência frente à violência e ao desamparo (AÏNOUZ, 2025, informação verbal). A violência, por sua vez, também ganha contornos mais diretos e viscerais, com presença de sangue e brutalidade física, embora sem atingir o grau extremo de fragmentação e esquarteramento corporal encontrado em obras de David Lynch. Ainda assim, como nas narrativas *noir*, a tensão, o perigo e a morte permanecem como forças constantes que orbitam o protagonista.

Figura 52 – Fotograma de *Motel Destino* mostrando Heraldo e Dayana refletidos no espelho, completamente nus após o ato sexual.



Fonte: captura do filme *Motel Destino*.

Ao longo do filme, Heraldo se depara com uma série de imagens e situações que remetem à morte e à ameaça: o urubu morto encontrado na piscina do motel, a cobra dentro da hidromassagem, o assassinato de um homem em um dos quartos e os quadros pintados por Bambina, espalhados pelas paredes do local, reforçam a sensação de que a morte o persegue e

o observa de todos os lados. O motel, que no início parecia um refúgio, transforma-se gradualmente em um espaço de clausura e paranoia. O corredor estreito, repetido em diferentes planos, intensifica a sensação de aprisionamento e opressão. Como nos clássicos do *noir*, o ambiente deixa de ser mero cenário para se tornar uma extensão psicológica do protagonista, um lugar simbólico de angústia, desejo e destruição.

3.4 A Estética de *Motel Destino*

Um dos aspectos mais distintos entre o *noir* clássico e *Motel Destino* é justamente a estética. Para Karim Aïnouz, o filme parte de uma narrativa que, em essência, é familiar ao gênero *noir*. O diretor reconhece que “na verdade, não tem nada de novo ali, é uma história completamente revisitada e tal”, o que o levou a se interessar, sobretudo, por “entender como é que eu traduzo isso esteticamente” e, mais especificamente, “como é que eu faço um filme *noir* de dia” (AÏNOUZ, 2025, informação verbal).

Dessa forma, enquanto o *noir* norte-americano se ambientava em espaços urbanos, com fotografia em preto e branco, luz baixa, sombras marcadas, noites chuvosas e atmosferas frias, o filme de Aïnouz subverte completamente esse imaginário ao situar-se sob o sol intenso do Nordeste brasileiro. Em *Motel Destino*, a cor domina a tela e o calor é quase palpável, impregnando as paisagens e os corpos dos personagens. O Ceará, estado onde o filme foi rodado, está localizado próximo à linha do Equador e é reconhecido por sua forte incidência solar ao longo de todo o ano. Segundo o site da Fundação Cearense de Meteorologia e Recursos Hídricos (FUNCEME), o estado apresenta “altos índices de radiação solar e temperaturas elevadas durante praticamente todos os meses do ano” (FUNCEME, 2025), sendo uma das regiões mais ensolaradas do Brasil. Diante desse contexto, a pergunta que norteia a própria proposta estética do filme parece ser: como fazer um filme *noir* sob o sol tropical?

Como visto anteriormente, uma das soluções encontradas por Karim Aïnouz para transpor o universo do cinema *noir* ao contexto tropical foi o uso expressivo da cor como substituto simbólico das sombras. Para o diretor, se no *noir* clássico a tensão e o mistério eram produzidos pelo jogo entre luz e escuridão, em *Motel Destino* são as cores que assumem esse papel, instaurando ambiguidade e densidade sob o sol do Nordeste. Mais do que uma simples adaptação estética, o recurso cromático se torna uma forma de recriar visualmente o

clima psicológico do *noir* em um ambiente luminoso e solar, dessa forma, tanto a direção de arte quanto a direção de fotografia do filme aposta em cores fortes e saturadas. As paredes do motel, por exemplo, são todas coloridas e vibrantes.

Apesar das condições e ambientações completamente distintas, o filme consegue, de certo modo, resgatar aspectos centrais da fotografia e da atmosfera *noir*. Parte das cenas é ambientada à noite ou em espaços internos, como o próprio motel, onde a iluminação artificial se torna um elemento narrativo essencial. A diretora de fotografia Hélène Louvart recorre a luzes coloridas e néons, como se observa nas Figuras 53 e 54 e 55, e a contrastes intensos para construir uma atmosfera onírica e carregada de tensão, próxima da estética dos *neo-noir* e também de movimentos como o *cinéma du look* francês e os filmes da chamada Trilogia Paulistana da Noite, conhecidos pelo uso expressivo do neon e pela estilização visual, que foge da verossimilhança.

Figura 53 – Fotograma de *Motel Destino* mostrando o letreiro do motel com a palavra “ABERTO” em letras de néon LED.



Fonte: frame do filme *Motel Destino*.

Figura 54 – Fotograma de *Motel Destino* mostrando Elias sentado em um dos quartos do motel, iluminado por uma luz fluorescente roxa e azulada que toma conta de toda a cena.



Fonte: frame do filme *Motel Destino*.

Figura 55 – Fotograma de *Motel Destino* mostrando a fachada do Motel iluminada de noite com letreiros em neon.



Fonte: frame do filme *Motel Destino*.

Embora Aïnouz afirme não ter tido influência direta das obras *Cidade Oculta*, *A Dama do Cine Shanghai* e *Anjos da Noite*, o diretor reconhece que há afinidades entre esses filmes e *Motel Destino*. Segundo ele, ambos partem de um mesmo desejo de experimentar o cinema de gênero de forma marcada e de criar universos que escapem do realismo tradicional. Aïnouz comenta que, ao longo de sua trajetória, buscou romper com a ideia de que o cinema deveria estar condenado à representação do real, herança de um contexto em que a telenovela era associada à ficção e o cinema, ao real. Nesse sentido, o cineasta afirma ter se interessado por “criar um universo que não fosse o do real, mas o da ficção, do imaginado”, o que o aproxima, ainda que indiretamente, do gesto do neonrealismo paulista: a construção de um “mundo artificial, um artifício, não o mundo que a gente vê de dia” (AÏNOUZ, 2025, informação verbal).

Assim como em *Cidade Oculta*, em que a noite era marcada por tons azulados e frios, em *Motel Destino* predominam luzes coloridas que constroem uma paleta intensa e emocional. Um exemplo marcante ocorre na cena em que Herald, após sair de seu quatinho para dormir na rede, encontra um burro que vive próximo ao local e permanece algum tempo com ele, acariciando-o, como se observa na Figura 56. A sequência é tomada por tons azulados e roxos, como se a própria luz da lua iluminasse a cena, uma iluminação que, embora naturalista em sua motivação, revela-se profundamente plástica na execução. De modo semelhante, quase todas as cenas noturnas do filme são banhadas por luzes vermelhas, roxas e azuis, que tingem os corpos e os espaços com sensações de desejo, violência e perigo. O vermelho, em especial, recorrente na filmografia de Aïnouz, torna-se a cor-símbolo do

filme, evocando simultaneamente paixão e morte, prazer e ameaça, compondo uma estética que alia calor, tensão e intensidade visual.

Figura 56 – Fotograma de *Motel Destino* mostrando Heraldo acariciando um burro sob luz azulada e roxa, em uma cena de atmosfera contemplativa.



Fonte: captura do filme *Motel Destino*.

Além do uso expressivo das cores, o contraste também se faz muito presente em *Motel Destino*, inclusive nas cenas diurnas. Segundo Aïnouz (2025), no Nordeste “tem muita noite”, mas as coisas acontecem “muito mais durante o dia”, o que o levou a se perguntar como filmar em um lugar “que tem a luz acesa o tempo todo”. O diretor comenta que, por estar próxima à linha do Equador, a luz do Ceará possui uma intensidade quase física, “quando entra, ela acende, e ela te deixa cego”, e foi justamente essa luminosidade que o inspirou a criar tensão em oposição à escuridão. Em vez de recorrer à noite e às sombras tradicionais do *noir*, Aïnouz opta por explorar a claridade extrema como elemento dramático, fazendo com que a luz forte, violenta e cáustica se tornasse símbolo de inquietação e desconforto (AÏNOUZ, 2025, informação verbal).

A intensidade do sol cearense projeta sombras marcadas e delineadas, criando composições visuais que, embora não se baseiem na iluminação *low key* típica do *noir* clássico, preservam sua lógica de oposição entre luz e escuridão. As personagens aparecem quase sempre suadas ou com a pele brilhando sob o sol a pino, de forma que muitas das gravações foram realizadas durante o horário de maior incidência solar, justamente para acentuar essa sensação de calor e a dureza da luz. Isso pode ser observado na Figura 57, em que Heraldo aparece logo após descobrir que seu irmão Jorge foi morto durante o serviço a mando de Bambina. Nessa cena, ele está suado, sob o sol escaldante do Ceará, que projeta sombras duras e picos de luminosidade sobre seu rosto. Assim, mesmo sob a claridade extrema do litoral, o filme mantém em diversos momentos o jogo de contrastes como

elemento simbólico e narrativo, seja pela luz solar que projeta sombras densas, seja pelos contrastes cromáticos que traduzem visualmente as tensões morais e afetivas de seus personagens.

Figura 57 – Fotograma de *Motel Destino* mostrando Heraldo sob o sol intenso do Ceará, logo após descobrir a morte do irmão.

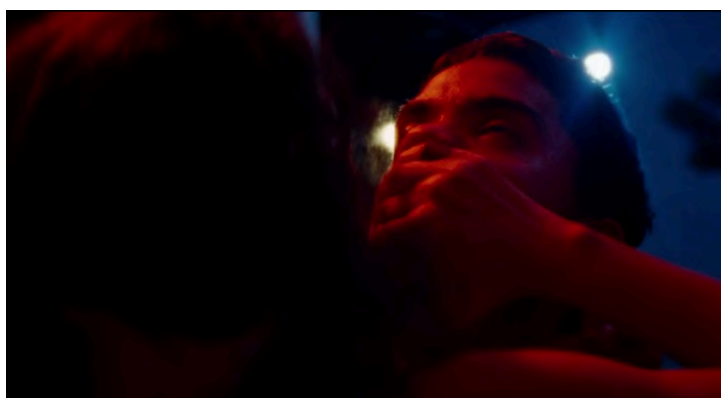


Fonte: frame do filme *Motel Destino*.

Outro traço marcante do cinema *noir* clássico é o uso de lentes grande-angulares, que distorcem levemente o espaço e acentuam a sensação de desequilíbrio, além dos ângulos *plongée*, *contra-plongée* e dos característicos *dutch angles*. Em *Motel Destino*, contudo, essa estratégia visual é substituída por uma abordagem diferente. As lentes grande-angulares aparecem apenas em momentos pontuais, geralmente voltadas à contemplação das paisagens do Ceará e da fachada do motel, imagens que se repetem entre as sequências da narrativa. As tomadas do mar, das falésias, das palmeiras balançando ao vento, dos urubus em voo e do céu abrasador funcionam como respiros entre os acontecimentos, acompanhadas por uma trilha sonora de suspense. Esse recurso lembra as passagens urbanas de *Cidade Oculta* e dos demais filmes da Trilogia Paulistana da Noite, em que planos da cidade de São Paulo, dos carros e dos letreiros de néon surgiam entre as cenas; aqui, no entanto, o concreto é substituído pela natureza, pela areia, pelo sol e pelo mar. Apesar dessas aberturas contemplativas, a maior parte do filme é construída por meio de enquadramentos fechados e numerosos closes, que conferem à narrativa um caráter sensorial e visceral. O uso do close, recurso já presente no *noir* clássico e amplamente explorado no *neo-noir*, como em *Cidade Oculta*, na sequência de tiroteio composta inteiramente por planos próximos, ganha aqui uma função corporal e tátil, voltada à experiência física e emocional dos personagens.

Em *Motel Destino*, diversas cenas, especialmente as de sexo, aproximam a câmera dos personagens, captando o suor, o calor e a textura das peles. Isso se percebe na cena em que Heraldo e Dayana transam na rede sob uma luz vermelha, repleta de planos fechados, como na Figura 58, em que Heraldo aparece suando enquanto Dayana tapa sua boca durante o ato. Em entrevista ao site *The Upcoming* (2025), Karim Aïnouz afirmou que queria “capturar o calor na tela”, buscando uma fotografia que não fosse limpa ou polida, mas marcada por contraste, grão e cor. Segundo o diretor, “a maioria das vezes os personagens estão muito próximos da câmera”, justamente para acentuar esse efeito de calor, pele e suor, tornando o espectador quase participante desse universo de desejo e claustrofobia. Essa escolha reforça a dimensão sensorial do filme e traduz visualmente a opressão e o calor que definem o espaço dramático de *Motel Destino*.

Figura 58 – Fotograma de *Motel Destino* mostrando Heraldo e Dayana transando na rede sob luz vermelha intensa.



Fonte: frame do filme *Motel Destino*.

O clima, o vento, o sol, o calor e o suor que compõem o universo do litoral cearense se manifestam em *Motel Destino* não apenas na fotografia, mas também nos figurinos e na caracterização das personagens. Ao contrário do *noir* clássico, ambientado em climas frios e marcado por sobretudos, chapéus, ternos e vestidos longos, aqui é a pele que ganha protagonismo. Os corpos estão frequentemente expostos, as roupas são leves, despojadas e apropriadas ao calor, muitas vezes trajes de banho, sungas e camisetas. As cores vibrantes e os tecidos com brilho reforçam a sensualidade tropical do filme, evidenciando o contraste entre a atmosfera úmida e solar do Ceará e a frieza sombria dos becos urbanos que marcaram o *noir* em sua origem.

Outro traço recorrente nos filmes *noir* e que reaparece em *Motel Destino* sob uma nova roupagem é o voyeurismo. O ato de espiar e vigiar, característico do gênero, reforça o clima de suspense e a carga de sensualidade que envolvem a narrativa. Em *Motel Destino*, esse elemento está presente em praticamente todo o filme. O próprio espaço do motel, por natureza, carrega essa dimensão voyeurística, um lugar de anonimato, desejo e segredos. A cena em que Elias mostra a Heraldo que é possível observar o interior de um dos quartos pela janelinha de serviço explicita esse componente, misturando voyeurismo, fetichismo e erotismo, temas centrais do longa. Além disso, o voyeurismo se manifesta de forma constante nas imagens captadas pelas câmeras de segurança do motel. Vemos Dayana caminhando pelos corredores, enquanto as luzes piscam em cores intensas (Figura 59), transpondo para o espaço físico a atmosfera de delírio e tensão que define o filme. Dois momentos cruciais envolvem diretamente essas câmeras: o primeiro ocorre quando descobrem quem matou o hóspede francês, ao identificarem nas gravações uma mulher pulando o muro para fugir (Figura 60); o segundo, quando Môco, recepcionista do motel, observa pelo mosaico de telas na recepção Dayana e Heraldo indo para o quarto dos fundos, que não tem vigilância. Mais tarde, sugere-se que Môco instala secretamente uma câmera nesse quarto, e o espectador vê, através dela, os dois personagens fazendo sexo na rede (Figura 61). É essa gravação que ele mostra a Elias, levando-o a descobrir a traição e desencadeando o clímax da narrativa.

Figura 59 – Fotograma de *Motel Destino* mostrando Dayana, através da câmera de segurança, caminhando pelos corredores do motel sob luz vermelha forte.



Fonte: frame do filme *Motel Destino*.

Figura 60 – Fotograma de *Motel Destino* mostrando o registro da câmera de segurança em que uma mulher pula o muro do motel para fugir após o assassinato do hóspede francês.



Fonte: frame do filme *Motel Destino*.

Figura 61 – Fotograma de *Motel Destino* mostrando o ponto de vista da câmera escondida por Môco, que registra Dayana e Heraldo fazendo sexo na rede.



Fonte: frame do filme *Motel Destino*.

Além do voyeurismo, outro elemento recorrente nos filmes *noir* que ganha destaque em *Motel Destino* é o uso de espelhos. Nos clássicos do gênero, o espelho serve como símbolo da duplicidade e da fragmentação moral dos personagens, reflexo visual das suas contradições internas. No filme de Karim Aïnouz, o recurso aparece de forma abundante, tanto por ser um elemento comum nos motéis, quanto por reforçar o fetiche do olhar e o prazer de observar. Muitos quartos possuem espelhos nas paredes e até no teto, ampliando o caráter erótico e voyeurístico das cenas. Grande parte das sequências em que os espelhos aparecem está ligada ao erotismo e ao jogo de sedução, mas eles também evocam a duplicidade e a instabilidade das identidades. O reflexo funciona como metáfora da ilusão, da

aparência e da impossibilidade de fixar um sentido único às ações e aos desejos das personagens. Através dos espelhos, a imagem se multiplica, distorce e se fragmenta, instaurando um espaço de ambiguidade, visual e simbólica, que dialoga com o próprio universo *noir*.

Um exemplo é a primeira cena de sexo do filme, em que Heraldo e a mulher misteriosa transam sob a luz vermelha. Como pode se observar na Figura 61, o espelho reflete seus corpos, duplicando-os e criando uma composição visual que expressa tanto a intensidade do desejo quanto a ambiguidade desse encontro, antecipando a traição e a manipulação que se revelam mais tarde.

Figura 62 – Fotograma de *Motel Destino* mostrando o reflexo dos corpos no espelho, elemento que duplica a imagem e reforça o caráter voyeurístico e fetichista da cena.



Fonte: captura do filme *Motel Destino*.

Em síntese, *Motel Destino* reinscreve o *noir* em um território solar, traduzindo sua atmosfera sombria e fatalista para o calor e a luminosidade do Nordeste brasileiro. Aïnouz mantém as temáticas envolvendo crime, desejo, ambiguidade moral e peso do passado, mas o transfigura a partir de um novo espaço simbólico, onde a claridade ofusca tanto quanto a sombra. Ao substituir a noite chuvosa pelas cores intensas e pela luz cáustica do Ceará, o diretor desloca o olhar do espectador para uma outra forma de obscuridade: aquela que reside nos corpos, nas relações e nas contradições de um país fraturado. Nesse sentido, o “*noir* solar” de Karim Aïnouz não é apenas um exercício estético, mas um gesto político e poético que transforma a escuridão clássica em luminosidade crítica. O filme adentra o imaginário e o inconsciente de personagens à margem da sociedade e apresenta um Nordeste distinto daquele tradicionalmente retratado pela cinematografia brasileira, um universo marcado por

cores vibrantes, contrastes, tensão, desejo, alegria, perigo, erotismo, suor e calor. Como afirma o próprio diretor, o longa é, acima de tudo, “uma história de solidariedade” (AÏNOUZ, 2025, informação verbal). Assim, *Motel Destino* consolida-se como uma atualização singular do *noir*, um *neo-noir* que preserva seu núcleo temático, mas o reformula estética e simbolicamente dentro do contexto tropical e social brasileiro e nordestino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso desenvolvido ao longo deste trabalho buscou compreender como o cinema noir, em toda a sua complexidade, continua a exercer influência sobre a cinematografia mundial, alcançando tempos e espaços completamente distintos de sua origem clássica, inclusive contextos opostos à sua ambientação tradicional, como o sol do litoral cearense no filme *Motel Destino*. Para isso, foi necessário retornar às origens do *noir* clássico, que emergiu nos Estados Unidos nas décadas de 1940 e 1950, em um contexto marcado por guerras, tensões sociais e transformações morais. Longe de ser unanimemente reconhecido como um gênero, o *noir* é compreendido por muitos estudiosos como uma forma, um estilo ou uma matriz estética de difícil classificação, resultado da sobreposição de influências históricas, culturais e visuais. Suas principais características incluem o uso contrastado da luz e da sombra, a atmosfera de ambiguidade moral, a complexidade psicológica de seus personagens, a presença constante do crime e da tensão, além dos arquétipos que se tornaram mundialmente reconhecidos, como a *femme fatale* e o detetive cínico e solitário.

Como observa Paul Schrader (1972), o cinema *noir* não deve ser entendido como um gênero tradicional, e sim como o reflexo de um período de tensão e ansiedade, uma forma de ver o mundo marcada pelo pessimismo e pela crise moral do pós-guerra. Essa estrutura estética e simbólica inspirou inúmeras cinematografias nas décadas seguintes, resultando em obras que reinterpretaram o *noir* sob novas condições históricas e culturais. Entre essas releituras, destacam-se o cinema americano dos anos 1980, que deu origem ao *neo-noir* hollywoodiano, o *cinéma du look* francês, que explorou o excesso visual e o brilho das luzes urbanas, e o chamado *neorealismo paulista*, que trouxe o *noir* para a São Paulo noturna dos anos 1980, associando-o à música, ao erotismo e à estética publicitária.

Motel Destino insere-se nesse mesmo movimento de reinterpretação, mas o desloca para outro espaço simbólico, cromático e climático. A obra de Karim Aïnouz parte de uma lógica semelhante à do *noir* clássico, mas subverte suas condições de luz, tempo e cor. O diretor transpõe a obscuridade da noite urbana para a claridade incandescente do litoral nordestino, fazendo do sol o principal agente de tensão dramática. O preto e branco dá lugar à cor saturada, especialmente ao vermelho, que se torna símbolo de paixão, erotismo e perigo, substituindo a penumbra por um calor que também queima e ameaça. Em vez das ruas molhadas e becos escuros, surgem dunas, falésias e um motel banhado por uma luz dura e violenta, onde o desejo e a morte se confundem sob o sol.

De acordo com Aïnouz (2024), a escolha de ambientar o *noir* em plena luz do dia e trabalhar a cor como fonte de tensão foi um gesto essencial para repensar o *noir*. Em suas palavras, a cor, e não mais a sombra, passa a ocupar o espaço simbólico do suspense. Essa inversão sintetiza o gesto central de *Motel Destino*: transformar o excesso de luz em espaço de mistério e ambiguidade, inaugurando uma nova forma de escuridão tropical. A claridade, longe de significar transparência, torna-se tensão, desejo e vertigem.

Mas a força do filme não se limita à sua dimensão estética. Aïnouz (2024) também destaca que seus personagens, ainda que vivam à margem da sociedade, não são definidos pela miséria, e sim pela vitalidade, pelo desejo e pela potência. Essa perspectiva reafirma o compromisso ético e político de sua obra, que retrata a vulnerabilidade sem recorrer ao estereótipo da carência. Em *Motel Destino*, o Nordeste não é o espaço árido da seca e da falta, mas um território de afetos, corpos e intensidades, onde a luz e o calor também podem ser linguagem de resistência e solidariedade.

Assim como o cinema *noir* clássico surgiu em um contexto de instabilidade e crise moral no pós-guerra, *Motel Destino* nasce após um período de obscuridade política no Brasil recente. Para Aïnouz, o filme é também uma celebração da vida e da capacidade de afeto entre pessoas comuns, mesmo em meio à violência e à precariedade. Essa dimensão simbólica confere à obra uma dupla potência: de um lado, revisita a tradição do *noir* como espelho de tensões históricas; de outro, transforma o gesto sombrio em vitalidade e comunhão.

Ao escolher filmar em película 16 mm, Aïnouz reforça a fisicalidade e a textura do real, aproximando o filme da materialidade da luz e da pele. A recusa do digital, “pensado para países de luz suave e fria”, como afirmou o diretor em entrevista à CBN (2024), expressa o desejo de registrar a violência e a densidade da luz cearense de forma orgânica. Essa decisão, somada à presença majoritária de equipe e elenco locais, reafirma a importância da produção audiovisual nordestina como força criativa e estética autônoma, capaz de dialogar com as tradições do cinema mundial sem abrir mão de sua singularidade territorial e cultural.

Nesse sentido, *Motel Destino* não apenas adapta o cinema *noir* ao trópico, mas o reinscreve politicamente em uma nova paisagem, revelando que o sol também pode produzir sombras. Ao transformar a escuridão clássica em luminosidade crítica, Karim Aïnouz cria

uma poética da luz tropical, ardente, suada e vibrante, que amplia as possibilidades expressivas do *noir* e reafirma a vitalidade do cinema brasileiro contemporâneo. Mais do que uma tradução estética, trata-se de uma afirmação simbólica: um cinema capaz de iluminar suas próprias sombras e de encontrar, na claridade extrema, o mistério, o desejo e a humanidade que antes habitavam a noite. Dessa forma, percebe-se a grandiosidade e complexidade do *noir*; enfatizando a sua capacidade de permear em diferentes épocas, contextos, climas e espaços, dos becos escuros do hemisfério norte ao sol reluzente do nordeste brasileiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E FILMOGRÁFICAS

AB'SÁBER, Tales. **A imagem fria: cinema e crise do sujeito no Brasil dos anos 80**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ADOROCINEMA. **Subway**. AdoroCinema, 2024. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-306/>. Acesso em: 24 out. 2025.

A DAMA DO CINE SHANGHAI. Direção: Guilherme de Almeida Prado. Produção: EMBRAFILME. Brasil: Embrafilme/Cinefilmes, 1987. 1 filme (116 min), son., color.

AÏNOUZ, Karim. Entrevista concedida à autora. São Paulo, 2025.

AÏNOUZ, Karim. **Karim Aïnouz fala sobre Motel Destino**. [Entrevista concedida a] Canal Brasil. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 2024. 1 vídeo (9 min). Publicado no YouTube em 30 maio 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q-jF9GiX8kQ>. Acesso em: 2 out. 2025.

AÏNOUZ, Karim. **Karim Aïnouz discusses Motel Destino**. [Entrevista concedida a] The Upcoming. Londres: The Upcoming, 2024. 1 vídeo (5 min). Publicado no YouTube em 22 maio 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gnmSPiMQeWg>. Acesso em: 3 out. 2025.

AÏNOUZ, Karim; XAVIER, Iago. **'Motel Destino': 'sempre imaginei como seria fazer um filme noir no Brasil', diz diretor**. Entrevista concedida a Tania Morales. CBN, Rio de Janeiro, 13 ago. 2024. Disponível em: <https://cbn.globo.com/cultura/entrevista/2024/08/13/motel-destino-sempre-imaginei-como-seria-fazer-um-filme-noir-no-brasil-diz-diretor.ghtml>. Acesso em: 6 abr. 2025.

ALLMER, Patricia. **French Cinema in the 1980s: The Return of the Look**. *Studies in European Cinema*, Abingdon, v. 2, n. 3, p. 189–201, 2002.

ANJOS DA NOITE. Direção: Wilson Barros. Produção: EMBRAFILME. Brasil: Embrafilme/Wilson Barros Produções, 1987. 1 filme (105 min), son., color.

ARNETT, Robert. **Eighties Noir: The Dissenting Voice in Reagan's America**. *Journal of Popular Film and Television*, Abingdon, v. 34, n. 4, p. 160–169, 2006.

AUGUSTI, Alexandre Rossato. **Cinema noir: as marcas da morte e do hedonismo na atualização do gênero**. 2013. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

BELLINI E A ESFINGE. Direção: Roberto Santucci. Produção: Diler & Associados. Brasil: Diler & Associados / Columbia Pictures do Brasil, 2001.

BLADE RUNNER. Direção: Ridley Scott. Produção: Warner Bros. / The Ladd Company. Estados Unidos, 1982.

BLOOD SIMPLE. Direção: Joel Coen; Ethan Coen. Produção: Ethan Coen. Roteiro: Joel Coen; Ethan Coen. Intérpretes: Frances McDormand; John Getz; Dan Hedaya; M. Emmet Walsh. Estados Unidos: Circle Films, 1984. 1 filme (96 min), son., color.

BLUE VELVET. Direção: David Lynch. Produção: De Laurentiis Entertainment Group. Estados Unidos, 1986.

BOTELHO, Francisco Cassiano. **Cinema paulista dos anos oitenta: produção e estilo**. 1991. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

CARVALHO, Maria do Socorro. **Cinema Novo brasileiro**. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. 7. ed. Campinas: Papirus, 2012. p. 285–300.

CHINATOWN. Direção: Roman Polanski. Produção: Robert Evans. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1974.

CIDADE OCULTA. Direção: Chico Botelho. Produção: EMBRAFILME. Brasil: Embrafilme/Chico Botelho Produções, 1986. 1 filme (95 min), son., color.

COSTA, Francisco. **Cinema brasileiro: história e política**. Revista USP, São Paulo, n. 19, p. 154–173, 1993/1994.

DA SILVA, Rafael José. **As mudanças do cinema hollywoodiano nos anos 1980: produção, narrativa e o cinema blockbuster na Era Reagan**. Revista Anagrama, São Paulo, v. 10, n. 1, p. 1–15, 2017.

DOUBLE INDEMNITY (Pacto de Sangue). Direção: Billy Wilder. Produção: Joseph Siström. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1944.

FILME E CULTURA. **Revista Filme e Cultura**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Cinema (INC) / Ministério da Cultura, n. 48, 1988. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/revista-filme-cultura/arquivos/revista-filme-cultura-48>. Acesso em: 25 set. 2025.

FERRARAZ, Rogério. **As marcas surrealistas no cinema de David Lynch**. Olhar, Londrina, v. 5, n. 9, p. 139–167, jan./jun. 2003.

FOLHA DE S.PAULO. **‘Motel Destino’ leva gemidos, dancinhas e cor ao Festival de Cinema de Gramado**. São Paulo: Folha de S.Paulo, 11 ago. 2024. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2024/08/motel-destino-leva-gemidos-dancinhas-e-cor-ao-festival-de-cinema-de-gramado.shtml>. Acesso em: 3 out. 2025.

FONTES, Bruno. **Num mundo sempre noir: contornos de um estilo cinematográfico**. 2012. Dissertação (Mestrado em Estudos Artísticos – Estudos de Cinema e Audiovisual) – Universidade de Coimbra, Coimbra, 2012.

FRAGOSO, Abigail Rito. **Film noir: análise e identificação das características, padrões e clichês do film noir clássico**. Monografia – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2016.

GILDA. Direção: Charles Vidor. Produção: Virginia Van Upp. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1946.

HAYWARD, Susan. **French National Cinema**. London: Routledge, 1993.

INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. **Chico Botelho**. Enciclopédia Itaú Cultural, São Paulo, 2024. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/4313-chico-botelho>. Acesso em: 25 set. 2025.

INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. **Karim Aïnouz**. Enciclopédia Itaú Cultural, São Paulo, 2024. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/13342-karim-ainouz>. Acesso em: 3 out. 2025.

ITIBERÊ, Suzana Uchôa. **Sangue ruim**. Oqver, 2020. Disponível em: <https://www.oqver.net/critica/sangue+ruim>. Acesso em: 24 out. 2025.

LAURA. Direção: Otto Preminger. Produção: Otto Preminger; William Perlberg. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1944.

LIBRARY OF CONGRESS. **Cinéma du Look**. In: *French and Francophone Film: Movements and Genres*. Washington, D.C., 2019. Disponível em: <https://guides.loc.gov/french-and-francophone-film/movements-and-genres/cinema-du-look>. Acesso em: 20 set. 2025.

LOST HIGHWAY. Direção: David Lynch. Produção: Asymmetrical Productions / Ciby 2000. Estados Unidos/França, 1997.

LUSVARGHI, Luiza. **A desconstrução do Nordeste: Cinema Regional e Pós-modernidade no Cinema Brasileiro**. Ícone, v. 10, n. 1, p. 20–38, jul. 2008.

MAUVAIS SANG. Direção: Leos Carax. Produção: Films A2 / Argos Films. França, 1986.

MASCARELLO, Fernando. **Film noir**. In: _____ (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006. p. 177–188.

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

MUBI. **Blood Simple**. Mubi, 2024. Disponível em: <https://mubi.com/pt/br/films/blood-simple>. Acesso em: 24 out. 2025.

NAREMORE, James. **More than night: film noir in its contexts**. 2. ed. Berkeley: University of California Press, 2008.

NOUVELLE VAGUE. Wikipédia, 2024. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Nouvelle_vague. Acesso em: 22 out. 2025.

O MARGINAL. Direção: Carlos Manga. Produção: Herbert Richers. Brasil, 1974. 1 filme (95 min), son., color.

ORTEGOSA, Marcia. **A fotografia do cinema noir: uma relação entre-imagens**. Significação – Revista Brasileira de Semiótica, n. 14, 30 nov. 2000.

ORTEGOSA, Márcia. **Cinema Noir. Espelho e Fotografia**. São Paulo: Annablume, 2010.

PRADO, Guilherme de Almeida. **Entrevista ao podcast O Cinema Sallva**. Sallva Filmes, São Paulo, 2025. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WVPHTD_tuKs. Acesso em: 22 set. 2025.

PUCCI JR., Renato Luiz. **O neon-realismo: o cinema brasileiro pós-moderno**. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

SANTOS, Fernanda Gabriela Alves. **Uma análise intersemiótica das estruturas narrativas de obras do gênero noir**. Relatório Final (PIBIC) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2023.

SCHRADER, Paul. **Notes on film noir**. Film Comment, v. 8, n. 1, p. 53–63, Spring 1972.

SILVER, Alain; WARD, Elizabeth (org.). **Film noir: an encyclopedic reference to the American style**. 3. ed. Woodstock, NY: The Overlook Press, 1992.

SUBWAY. Direção: Luc Besson. Produção: Gaumont. França, 1985.

TALAMONTE, Maéve Cristina Barnabé. **A intertextualidade de cinema e publicidade: as campanhas Bardahl e Tigre**. 2017. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – UNESP, São Paulo, 2017.

TELOTTE, J. P. **Replications: A Robotic History of the Science Fiction Film**. Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 1995.

THE LADY FROM SHANGHAI. Direção: Orson Welles. Produção: Columbia Pictures. Estados Unidos, 1948.

THE MALTESE FALCON. Direção: John Huston. Produção: Warner Bros., 1941.

THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE. Direção: Tay Garnett. Produção: MGM. Estados Unidos, 1946.

THE THIRD MAN. Direção: Carol Reed. Produção: Alexander Korda; David O. Selznick. Reino Unido: London Film Productions, 1949.

VANDEN BOSSCHE, Alexandre. **Film Noir and the Transition to Color: Aesthetics of Shadow and the End of an Era**. Journal of Film and Media Studies, Paris, v. 12, n. 1, p. 1–15, 2023.

WIKIPÉDIA. **Karim Aïnouz**. Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Karim_A%C3%AFnouz. Acesso em: 3 out. 2025.

WILD AT HEART (Coração Selvagem). Direção: David Lynch. Produção: PolyGram Filmed Entertainment, 1990.

ANEXO A - ENTREVISTA COM KARIM AÏNOUZ (2025)

Entrevistado: Karim Aïnouz, cineasta.

Entrevistadora: Maria Lobo Miranda Sobreira de Santana.

Local e data: Entrevista realizada remotamente, via Google Meet, em 22 de outubro de 2025.

Duração: Aproximadamente 33 minutos.

Forma de registro: Gravação de áudio com posterior transcrição.

Nota: A transcrição abaixo é integral, com revisão ortográfica e supressão apenas de repetições automáticas geradas pelo software de transcrição. O conteúdo não foi editado ou condensado.

Pergunta 1 — De onde veio essa vontade de filmar um filme noir no Brasil? De onde surgiu esse desejo?

Karim Aïnouz — Tá, então voltando a alguns casos atrás, eu acho que esse desejo começa muito de uma fascinação que eu tenho com o crime, com a palavra crime, com o ato de se transgredir através do crime, e crime a partir de que ponto de vista, né? Assim, eu acho que pra mim... já já eu volto pra questão do crime, mas esse desejo começa muito quando eu comecei a ler o que se chama de *crime literature* nos Estados Unidos, logo antes da Proibição, ali em 1920, quando você tem uma crise gigante, né? Aquela da Bolsa de 29 e tal. Eu fiquei muito fascinado com o que a literatura dava conta de falar desse mundo que tava se desfazendo, assim, de maneira não frontal, muito através dos personagens, que eram geralmente personagens muito fraturados, né?

E eu me lembrava muito, assim, do terremoto que a gente viveu durante os anos Temer e Bolsonaro no Brasil, que eram anos que eu acho que foram anos de explosão mesmo. O país foi destruído, fraturado, as pessoas foram completamente destruídas mesmo, de uma maneira muito violenta, e me parecia que havia um paralelo, primeiro não com o noir, mas com essa literatura de crime, onde o crime, pra mim, não era exatamente uma transgressão, mas uma espécie de acerto de contas. O acerto de contas. Então é crime a partir de que ponto de vista? De que ponto de vista que o que se faz é crime? Então de que ponto de vista que você matar o Elias é um crime, entende? Assim, pra mim não era um acerto de contas.

Então começa muito esse desejo. E aí eu vou atrás da literatura. O James Cain é um pouco um dos expoentes disso, quando ele escreve... Ele escreve ali mais de cem livros que têm a ver com jornalismo, de reportagem, reportagens que vão olhar para o lugar do crime geralmente do ponto de vista do privilégio, mas em que o repórter se torna um personagem interessante.

E aí eu fui entendendo que essa literatura vai sendo adaptada muito na década de 40 nos Estados Unidos, por conta primeiro do pós-guerra, né? Os personagens estão mais fraturados, eles voltam da guerra completamente quebrados. E eu acho que tem algo muito fascinante ali,

que é que se fala de crime, se fala de transgressão, se fala do acerto de contas sem se falar disso totalmente, porque a gramática do cinema noir é tão forte.

E eu acho muito interessante que eu comecei a entender um pouco como se configura essa gramática, né? Que a gramática tem a ver com sombra, que tem a ver com personagens que têm uma moral duvidosa, que têm a ver com suspense, que têm a ver com crime, que têm a ver com noite.

E eu fiquei muito vendo e entendendo também que, esteticamente, isso vinha politicamente de certos contextos. Vinha muito pelo que estava acontecendo tanto na década de 30 nos Estados Unidos como no pós-guerra nos Estados Unidos. Mas eu também acho muito interessante como o noir, de fato, se origina no cinema expressionista alemão. Ele começa no cinema expressionista alemão ali, que também se dá na República de Weimar, quando está tudo meio cagado ali, todo mundo passando fome, existe ali uma exclusão social gigante, uma falta de perspectiva. E muitos desses diretores vão para os Estados Unidos e começam a trazer essa estética de contraste, de sombra, para a vida misteriosa. O que um pouco transforma o que era essa estética do cinema expressionista alemão, que vem da pintura e de muita coisa, dentro do cinema comercial americano.

Então, primeiro, tinha ali claramente uma questão conceitual, de tema, que me interessava, e tinha uma questão formal que me interessava muito: como é que a gente consegue falar disso e, ao mesmo tempo, ser sedutor enquanto cinema, ao mesmo tempo ser misterioso enquanto cinema, ao mesmo tempo ser complexo enquanto construção de personagem. Então esses elementos me fascinaram muito numa tentativa de gestação do Motel Destino.

E o Motel Destino vem de um lugar que é... não sei se você sabe disso, mas na época, na década de 2015, mais ou menos em 2014, 2015, você tem uma chamada do Fundo Setorial que é para se desenvolver projetos dentro de uma produtora. Então a chamada é que eles investem para que se desenvolvam, sei lá, cinco projetos, onde você de fato desenha uma produtora a partir de uma linha editorial. Então, sei lá, tinha produtora que fazia musical, não sei o quê, e eu fiquei muito interessado em se fazer algo que fosse num outro nível do crime.

Então o Motel Destino vem dentro desse projeto que é o núcleo do crime, que são cinco longas e duas séries que eram muito inspiradas no sistema do noir e muito inspiradas na questão do crime como um ato de reparação histórica.

Aí, com tudo isso na cabeça, eu tinha um monte de desejos, que eram assim: parecia que no Brasil a gente só usava isso para fazer drama, porque a novela era tão... ou, na verdade, melodrama. Eu tinha acabado de fazer um melodrama, que era o Vida Invisível, e parecia que era o lugar que a gente podia ocupar, o lugar do drama.

Tem que lembrar que foi há alguns anos, que não tinha true crime. Na verdade, eu fiz uma pesquisa gigante na época também sobre o crime, e havia uma demanda reprimida de filmes sobre crime. E, de um lado, tinha a vertente que vai para o true crime, mas eu não me interessava ir para o true crime porque eu fui criado com o true crime ali, que era o Ratinho,

que eram esses programas absolutamente moralistas, que incomodam muito o true crime, porque sempre tem o bem e o mal. Então o cara que é o psicopata, ou a pessoa que é boa, ou a vítima. E para mim me interessava muito mais a complexidade desses personagens. Eu não acredito que ninguém nasce mal, acho que a gente se torna mal.

Então esse projeto vem do núcleo do crime, que passa pelo noir enquanto uma experiência que me parecia muito produtiva, no sentido de a gente falar disso através das relações de personagens, através de um cinema que seja rico cinematograficamente. E aí a questão que você coloca é: como é que eu faço isso? Como é que eu declino essa palavra com gosto brasileiro, com gosto cearense, com gosto do Nordeste?

E eu sempre, há muitos anos, venho muito obcecado com essa coisa do Nordeste, especificamente esse lugar que faz uma transição estranha entre o feudalismo e o capitalismo. Então você tem a coisa do banditismo, tem a coisa do Lampião. Eu fiquei muito tempo lendo um livro que era uma pesquisa que uma acadêmica cearense chamada Tânia Pellegrini fez sobre pistoleiros. Então tudo isso estava junto ali quando eu comecei a fazer. Mas eu pensei: como é que eu vou fazer um filme aqui que não seja um filme de cangaceiro, que não seja um drama, que seja um filme que tem crime, que tem suspense e que tem tensão, a partir do ponto de vista de um personagem que seja um personagem que eu ainda não vi como personagem do cinema noir em nenhum país do mundo, que é o Heraldo. E como é que a gente traduz isso esteticamente, né? Porque, assim, sintaticamente, isso te dá a história, suspeita, acontecimento e tal, mas na verdade não tem nada de novo ali, é uma história completamente revisitada e tal. Então me interessava muito entender como é que eu traduzo isso esteticamente.

E aí a primeira coisa que me vem pensando nisso é: como é que eu faço um filme noir de dia? Porque no Nordeste tem muita luz. As coisas acontecem muito mais durante o dia. Tem uma coisa, principalmente nos espaços mais urbanos, assim, de que você está num lugar que tem a luz acesa o tempo todo. Porque o Equador tem uma coisa que parece que a luz, quando entra, ela acende e ela te deixa cego. Então a primeira coisa que me veio foi: como é que eu posso tirar algo dessa luz, não do ponto de vista de estetizar essa luz, mas do ponto de vista de torná-la algo que crie tensão?

A luminosidade cria tensão, e ela cria tensão muito em oposição à escuridão. Então, em vez de ficar filmando de noite, eu quis que as coisas acontecessem à luz do dia. Então tem a luz muito forte, tem uma luz que cega, tem uma luz que é violenta, tem uma luz que é cáustica.

E a outra coisa que eu tentava dizer é: eu também não me interessava muito em fazer um cinema noir em preto e branco, porque eu achava que de novo a gente estaria repetindo. Porque eu não acho que o cinema noir que vai ser produzido na década de 50 vai ser produzido em preto e branco, entendeu? Eu acho que aquilo foi conjuntural ali, para o desenvolvimento do cinema colorido, Technicolor e tal. Então como é que eu trago isso para um lugar que tenha muita cor?

E tinha uma outra coisa que era fascinante para mim. O contexto da história é um contexto que tem muita cor. Porque a luz é tão forte que você tem que ter um croma muito alto em todos os objetos, porque senão ela desbota. Então eu falei: pô, mas tem muita cor. Como é que eu trago a cor e como é que eu tiro a sombra? Porque no noir a sombra vem como criação de tensão e criação de suspense.

E para mim a cor vem como esse lugar de criação de tensão e de suspense. Como esse espaço que, através desses elementos, eu consigo reproduzir a sensação dominante de um filme de crime policial, que é a tensão. Então a cor vem nesse sentido.

Por isso era muito importante a gente não filmar em digital. Porque eu acho que o digital não produz muito bem a cor quando tem muita alta luz. Então, por isso, a vontade de filmar em cinema e a vontade de interferir no mundo que eu estou olhando, para que, de fato, também a gente... né, porque tem outra coisa: o bonito do cinema noir é que ele não é um cinema naturalista. Ele, de fato, entra num lugar da ficção. Ele entra num lugar de um mundo imaginável.

Então como é que a gente, através de um filme que se passa muito dentro de uma vocação... como é que eu acentuo as cores para que elas, de fato, não sejam as cores que eu estou vendo a olho nu, mas que sejam cores que venham contar um pouco e ajudar a contar um pouco a história, instaurar a tensão que a história precisa?

Então foi um pouco essa tradução que eu fiz com a luz, a tradução que eu fiz com a cor.

Tinha uma outra coisa que eu acho que era importante também no caso do cinema noir, de pensar um pouco nesses códigos, que não são só códigos estéticos e estereótipos dramaturgicamente... assim, como é que eu revisito a mulher fatal, como é que eu revisito o forasteiro. E aí, para mim, o que era mais bonito, assim, além de tudo isso que a gente falou nessa relação que eu imaginei, era como é que essas relações de pessoas que vêm de mundos tão distintos e que não passam pelo desejo erótico masculino, né? Porque eu queria muito que fosse o desejo erótico da personagem, da Nathalie, da Dayana, em relação a ele.

Era muito importante que a gente também falasse de uma questão central do filme, que é a solidariedade. Assim, depois de tudo que eu te disse aqui, eu acho que, em última instância, era muito importante que, antes de qualquer coisa, fosse um filme de solidariedade. Mas não trabalhamos com pauta, né? Pauta é uma coisa para o jornalismo, não é uma coisa que é para a ficção, para o cinema e tal.

Então, um pouco, também, como é que o cinema noir tem muito isso. Esses personagens são personagens que são muitas vezes solidários. Os personagens, mesmo os antagonistas, eles têm um bom contexto de solidariedade quando os personagens são os protagonistas. Então é um pouco uma mistura dessas coisas que me deixou chegar onde a gente chegou, assim, no filme.

Pergunta 2 — Você falou em relação a essa questão dos personagens, que no noir clássico tem muito forte isso, dos arquétipos, da femme fatale e etc. Você consegue enxergar, por exemplo, na Dayana, algum resquício da femme fatale, assim?

Karim Aïnouz — Eu consigo, mas eu consigo de uma maneira onde eu acho que a femme fatale é uma construção muito patriarcal. Assim, eu acho que a femme fatale é a mulher, é a... manipuladora. É a... como é que chama? É a aranha perigosa, venenosa, como se o DNA da mulher fosse o DNA da traição, do mal, onde o homem está sendo passado para trás.

E, para mim, na verdade, me interessava muito que a femme fatale fosse vulnerável. Me interessava muito que a femme fatale estivesse no lugar onde a gente fala: se ela está ali, trancada, entendeu? Então era um pouco revisitar esse estereótipo, ou essa construção, ou esse *trope* da femme fatale, assim, de um jeito que fosse a favor da questão central do filme, que era como que essa mulher é mais capaz da dominação masculina, entende?

Porque parece que a femme fatale está engendrando a própria dominação masculina. Então era muito importante olhar para essa figura e desconstruir e trazer para um lugar que fosse mais produtivo, dentro de uma perspectiva antipatriarcal mesmo. Uma figura que é construída muito na perspectiva masculina e patriarcal.

E o personagem do Heraldo também, assim. Ele é sempre um personagem... o personagem do forasteiro é um personagem clássico. E, para mim, era muito importante que a gente tivesse um personagem, sim, que era o do forasteiro, que está em fuga. Mas era muito importante que a gente entendesse do que ele está em fuga, sabe?

Assim, era muito importante, eu fiquei muito na dúvida ali na época da montagem, se eu deixava o que acontecia com ele, com o irmão, a perda do irmão e tal, ou não. Se a gente podia começar o filme com a Dayana.

E, no final, acho que era importante a gente, de fato, dar uma perspectiva psicológica e histórico-social para esse personagem do forasteiro. Porque ele não é só um forasteiro, porque ele é uma pessoa sedutora, que está ali passando para encontrar uma grande história de amor. Assim, e de fato aterrar esse personagem.

Eu acho que na versão de *The Postman Always Rings Twice*, ele tem um pouco de uma outra questão que ele agrega, que é a questão da imigração e tal. E aqui me interessava muito falar de uma história de... de uma questão de classe mesmo, sabe? E como que esses lugares de classe, apesar de eles terem um lugar de subjetividade muito diferente da Dayana, que tem um lugar de subjetividade completamente diferente dele, de idade, de experiência, de gênero e tal, mas tem um lugar de interseção, que é a questão de classe, entende?

E, no filme, tem muito essa coisa também dos delírios, né, ali do Heraldo, coisa meio do sonho, e aí eu queria entender de onde veio essa tua inspiração, assim, se foi em algum...

Não, vem de um lugar muito intuitivo, assim, porque eu acho que sempre que a gente fala dos personagens subalternos, parece que esses personagens são reféns do real. Por exemplo, eu

fico olhando sempre a representação do homem jovem, preto, brasileiro, assim. É sempre como se esse personagem não tivesse um imaginário, como se ele fosse sempre um refém da realidade, como se ele estivesse sempre reagindo ao real, quando, na verdade, é um personagem super complexo.

Voltando para o noir, é um personagem cheio de fratura, com moral duvidosa e tal, e era muito importante adentrar um pouco o imaginário desses personagens, adentrar o inconsciente desses personagens, sabe? De dar dimensão inconsciente a personagens que geralmente são traduzidos de maneira quase como um afresco. Então era muito importante isso.

E aí a questão dos delírios era muito intuitiva. Não estava no roteiro. E eu fui entendendo um pouco na filmagem como é que eu trago essa dimensão do Heraldo sem ser sentimental, sem ser vitimizante, essa confusão da cabeça dele. Como é que eu trago essa confusão dele, como é que eu trago a empatia que ele tem talvez com animais que são quem mais empatizam com ele no mundo, que não são os seres humanos.

E aí isso foi muito acontecendo. Eu estava presente ali no processo, mas eu queria entender um pouco como é que seria se esse bicho entrasse num motel. Começou de maneira muito intuitiva, assim, e aí eu comecei a entender durante o processo de filmagem que tinha muito a ver com a construção de um mundo interior mesmo dele, sabe? Que é um mundo que é caótico, que é um mundo que não tem as regras do consciente, que tem as regras do inconsciente, que é um mundo que passa pelo onírico, que é um mundo que passa pelo terror, entendeu? Porque, né, eu acho que todas as experiências que são muito aterrorizantes na vida...

Então vem um pouco desse lugar de adentrar realmente o inconsciente de um personagem que, geralmente, parece que é sempre desprovido de inconsciente. Então sempre são personagens que estão à serviço do real.

E eu fiquei muito pensando também numa historiografia desses personagens dentro do cinema brasileiro. Você tem alguns desses personagens no *Vidas Secas*, você tem uns personagens que parecem com ele que estão ali no *Pixote*, evidentemente que estão no *Central do Brasil*, que estão muito no... como é o nome do filme? No *Cidade de Deus*. Então fiquei muito voltando, por exemplo, para como é que eu consigo fazer alguma coisa diferente disso aqui, né?

Então a questão da tensão psicológica e tal talvez me alimentasse para ter essa intuição, entendeu?

Pergunta 3 — No meu trabalho tem um momento em que eu analiso um pouco também os filmes ali de São Paulo da década de 80, que é da trilogia paulistana da noite, que é *Cidade Oculta*, *A Dama do Cine Shangai* e *Anjos da Noite*, que eles têm essa característica de fazer esses filmes meio noir, com essa coisa meio doida, do delírio, mas é bem urbano e que foi considerado ali o neonrealismo, que era tipo um movimento,

enfim. E aí, não sei se tem a ver com *Motel Destino*, eu só queria te perguntar porque eu faço esse caminho assim, eu vou do cinema clássico ali, do noir, para depois ir para o Brasil, para esse momento dos anos 80 de São Paulo. Enfim, e aí eu queria entender se você chegou a assistir esses filmes, se eles de alguma forma estavam ali no teu inconsciente ou não?

Karim Aïnouz — Não, não estavam assim. É até legal você lembrar desses filmes, porque eu acho que houve esse momento também de uma tentativa da gente fazer um cinema de gênero, um cinema de gênero bem marcado assim, que é bem interessante você voltar para esses filmes.

É, eu acho que para mim é interessante você falar da *A Dama do Cine Shangai* e dos outros visitantes que você teve, porque eu acho que era um esforço muito, um desejo, um experimento muito parecido com o que a gente estava fazendo ali no *Motel Destino*, dentro de um outro contexto. Porque não é urbano, não é rural, não é adensado, é muito etéreo ali os espaços. Não tem muro, tem mar. Então, de fato, tem muita coisa em comum ao contrário.

Mas o que eu acho que é interessante é a questão do artifício. Talvez exista de fato muito em comum entre esse desejo daquele cinema e o desejo do *Motel Destino*. Para mim, como um cineasta que foi criado vendo novela durante a ditadura, eu não via cinema. Não lembro cinema, entendeu? Eu descobri cinema quando fui embora do Brasil, sei lá, com vinte e tantos anos. Não era parte do meu cotidiano.

E eu acho que foi muito maluco. Eu acho que o meu grande desafio no decorrer dos anos fazendo cinema é que parecia que fazer cinema a gente estava condenado ao real. Que a novela era a ficção e que o cinema era o real. Então a gente tinha que ser perto do documentário. Isso sempre foi uma relação muito conflituosa.

Porque no próprio *Madame Satã* tinha isso. Tinha um mundo completamente fabuloso, mas filmado bem como um documentário. Então eu fui cada vez mais tentando encontrar um jeito de se criar um universo que não era o universo do real, que era o universo da ficção mesmo, que era o universo imaginado, que era um universo assombroso, que era um universo cruel, como é o do visível e tal.

Então eu acho que nisso tem muita semelhança entre o gesto, o gesto de se criar. Quando você fala do neon e tal, aqui não é especificamente o neon, mas é se criar um artifício, um mundo que é artificial. Não é o mundo que a gente está vendo de dia. Talvez seja o mundo que a gente vê quando está com o olho aberto, mas que é o mundo que a gente está vendo quando a gente passa o ano acordado, talvez, entende?

Então tinha esse desejo muito grande do uso de cor, do uso da noite, não como uma noite que você vê a olho nu, mas uma noite que você imagina.

Então, até trazendo um pouco para a questão do que a gente está fazendo ali com os animais e tal, que também tem a ver com o próprio gesto cinematográfico, é um gesto de se criar um

universo que não é o universo. Tanto que era muito difícil para mim montar cenas que eram fora do motel, que não eram na praia, porque o real vinha de maneira muito potente.

Então isso é... quando você faz um filme de época é muito mais fácil ser descolado do real. E quando você faz um filme contemporâneo, para mim é uma grande questão. Como é que eu faço um filme contemporâneo? Essa era a grande questão para mim do *Motel Destino*, que é: eu tinha saído da linha de fazer um filme na década de 50 e outro filme em 1540. Então, para mim, como é que eu consigo fazer um filme tão fabular como aqueles dois, mas agora contemporâneo?

Então eu acho que é como é que eu consigo abrir câmera e criar, não criar, mas abrir câmera e capturar ou encenar um universo que seja o universo do artifício, não o universo do real. Nesse sentido, acho que esses três exemplos que você falou especificamente do cinema paulistano são muito interessantes, porque eu acho que foi o único lugar onde houve esse esforço, onde a gente não tem que ficar o tempo inteiro refém do documentário.

Pergunta 4 — Sim, totalmente. E uma coisa interessante que eu achei no filme são essas partes mais descontraídas, que têm até uma coisa meio musical, né? Eles dançando, cantando, aquela coisa mais coreografada. Eu queria entender se você teve alguma inspiração para isso, se isso já estava no roteiro, como é que surgiu essa vontade?

Karim Aïnouz — Não, não estava no roteiro. Eu acho que sempre me interessa o corpo que dança no filme. Isso parece uma frase um pouco de clichê cineasta, mas me interessava muito trazer talvez duas coisas que eu sentia falta no cinema noir em geral, que é uma sensação de alegria como potência transgressora mesmo. Alegria, sabe? Eu acho que alegria é algo que é muito forte enquanto um ato de empoderamento. Então, para mim, não existe alegria maior do que o corpo que dança e o corpo que pode, entende? São esses os nomes, pelo menos para mim. Eu não fico alegre de tomar um chá, está chato, eu tomo um chá porque está frio, mas eu não tenho sangue budista, eu não tenho nada disso. Para mim, alegria é para a ação.

Então acho que essas duas ações são ações que de fato me davam alegria. Então acho que isso era uma coisa que estava muito presente no desejo do filme. E senso de humor, né? Como é que você faz um filme noir com senso de humor, entendeu? É muito complicado, porque é como é que se apropria de uma coisa para outra. E para mim era essa eterna coisa de ter senso de humor sem ser bobo. Senso de humor não no sentido de a gente rir, porque eu acho que tem uma coisa da comédia quando o personagem ri dele mesmo, ou quando ele desrespeita ele mesmo, que eu acho muito... não me interessa, amor. Esse personagem que está um pouco bufão, assim.

Mas o senso de humor e uma sensação de sacanagem mesmo, sabe? Porque eu acho bonita essa palavra. Como é que você traduz sacanagem no sentido tanto da alegria quanto no sentido sexual, quanto no sentido de uma espécie de ironia ali. Então isso me interessava muito trazer para o filme.

E essas cenas foram cenas que foram muito forjadas ali, como você viu na filmagem. Não tinha cena deles dançando no churrasco, não. Mas para mim, quando eu filmei o churrasco, eu me lembro que eu saí do set, falei com a Ana, tinha muito pouco tempo, era um dia de manhã. Eu me lembro que falei: eu preciso voltar para jogar esse filme dançando, entendeu? Senão não tem filme aqui.

Então isso foi um pouco se colocando tanto nas cenas de sexo quanto nas cenas de vida. Para mim, são, digamos, texturas muito parecidas. E a gente foi descobrindo as cenas de sexo, que não estavam presentes, porque era a única maneira... falando um pouco disso também... acho que é a maneira mais digna daqueles personagens interagirem: através de interação física mesmo, de interação erótica. É algo da comunhão dos corpos que os torna mais fortes. E tem algo da comunhão dos corpos, não só no sexo como na alegria, que também os torna mais fortes e que te faz sair um pouco dessa questão psicologizante dos personagens, que era muito importante para mim.

Pergunta 5 — Só no fim eu queria entender, em relação ao que você falou da morte do Heraldo, do Elias e dessa dinâmica entre eles, o que é que te levou a isso. Não sei se isso já estava no roteiro ou se houve alguma mudança, mas, por exemplo, eles não matam o Elias, como acontece em muitos filmes nas versões originais. O que é que te levou a escolher esse outro desfecho? Esse cavalo, essa coisa meio surreal, esse cavalo branco... como é que surgiu esse desejo?

Karim Aïnouz — Olha, vem muito de um lugar... vem muito do Wislan isso, uma proposta que ele fez. Aí eu entendi. Depois eu... na verdade eu gostei muito disso, porque eu não queria... porque é muito difícil fazer um filme contemporâneo onde um personagem pobre mata um personagem rico e não seja demonizado. Porque eu acho que existe... claro, depende do ponto de vista. Acho que, para personagens que virem o Heraldo matando o Elias e forem iguais ao Heraldo, eles vão ficar muito felizes e têm que ficar por ali mesmo. Mas é muito difícil você defender, dentro de uma perspectiva de um cinema que passa nos dias de hoje, a tomada de justiça com as próprias mãos.

Eu acho que isso você consegue fazer... eu estou até fazendo uma trilogia do *Motel*. Estou fazendo agora a primeira parte, que se passa em 1870, onde de fato você entende por que o escravo mata o dono dele, entendeu? Porque ele só tem que matar mesmo, entendeu? Ele só tem que matar muitas vezes inclusive, entendeu? Não tem que matar só uma vez.

Mas quando você faz isso num cinema contemporâneo é muito perigoso, porque daí você demoniza. A partir da perspectiva branca, você demoniza o outro, você demoniza o subalterno e aí você corrobora com uma espécie de lógica onde você tem que de fato matar ele, porque ele é um criminoso. É o que ele fala ali. Mas só que não é que eu sou criminoso, eu nasci... eu já fui chamado de criminoso no dia que eu nasci. Então eu fazê-lo matar o Elias era perpetuar essa lógica, entende?

E é por isso que o filme se chama *Motel Destino*. Exatamente por isso. Porque parece que a única esperança que esse cara tem de se libertar é o destino. Eu inclusive hipotetizei coisas

que, se você quiser publicar, se eu pudesse remontar o *Motel Destino*, eu terminaria ele com o Heraldo olhando para a gente. Eu acho que tudo o que vem depois é desnecessário, entendeu? Porque o filme é sobre isso: parece que eu não tenho saída. A única saída que eu tenho é que, se o destino me salva. Porque, se o destino não me salvar, eu vou estar eternamente nesse lugar do oprimido, entendeu?

Então, para mim, era muito importante, primeiro, que eles não morressem. Isso era fora de questão, evidentemente. E a outra questão era: como é que eu faço com que o Elias morra sem eles terem que matar o Elias, entende? E aí é uma ironia mesmo. Será que só se for o destino? Então, para mim, é um pouco para chamar atenção a isso: que nem se vingar ele tem o direito de se vingar. Porque, na hora que ele se vinga, ele se torna algo. Na hora que ele se vinga, ele se torna criminoso.

Então, voltando um pouco à questão do crime, para mim, era: como é que eu negocio a questão do crime dentro de uma perspectiva de uma narração que se passa nos dias de hoje? E aí, voltando para o que eu te falei, me interessa muito falar de vingança. Eu acho que, se tem uma coisa... ele é um filme sobre solidariedade, mas ele não é um filme só sobre solidariedade.

Eu tenho estudado muito isso com a Nina nesse projeto novo. Esse projeto novo ele não é... porque eu fiquei pesquisando um monte. Eu sou louco por vingança. Eu acho vingança o máximo, entendeu? Porque eu não acho que vingança é algo que vem porque a gente é mau. Porque a vingança vem como um acerto de contas, sim. Mas é muito complicado. Quando você faz uma historiografia de filmes que falam de vingança, é geralmente algo muito pessoal. E não me interessa a vingança pessoal. Me interessa a vingança de classe.

Então o que me interessava aqui era revanche e solidariedade. Solidariedade é importante, mas mais forte é revanche. Mas era aí onde eu queria falar exatamente dessa ironia, desse final que é absolutamente bittersweet. Como é que nem assim vingar você tem o direito? Porque, na hora que eu falo para ele se vingar, ele vai se tornar algo... ele vai ser preso. E eu não queria que nenhum personagem meu, nem a Lindara, fosse preso, entendeu?

Então era uma espécie de equação muito difícil de resolver o que a gente teve ali. E aí era só através de uma situação, como você bem colocou, surreal, que no plano do real não é possível.

E você acha que tem um pouco dessa questão do certo fatalismo? De tipo assim: o Elias, apesar de ele ser um personagem complexo, assim como todos do filme, mas ele foi uma pessoa muito ruim para muitas pessoas. E é meio que o destino punindo ele de alguma forma, ele não pode fugir do que ele fez na vida. Você acha que tem alguma coisa assim ou não?

Tem, mas eu acho que é uma pena que seja o destino. Isso que é a ironia do *Motel Destino*. É uma pena que não tenha sido o herói que pegaram e cortaram ele e botaram dentro de uma geladeira, entendeu? Fizeram empadinha dele. Isso que devia estar acontecendo, honestamente. Mas eu não posso falar isso publicamente, nem posso falar isso dentro de uma

narrativa cinematográfica, entendeu? Porque eu vou estar fazendo uma espécie de perpetuação de uma certa violência.

Não porque eu não ache que a violência é importante. Eu acho que é importantíssima. O momento que eu mais amo do filme é quando ela fala assim “vamos matar ele”. Aquilo é o melhor momento do filme para mim. Eu fiz o filme para ela falar isso. Mas eu não posso levar isso ao cabo, porque, na hora que eu levo isso até o final, eu estou de fato fazendo uma operação que não é muito inteligente, entendeu?

Então eu acho que é um fatalismo. É a ironia, né? Só isso que de alguma maneira rende esses próprios personagens, entendeu?

