

**O jornalista e o assessor de imprensa no cinema *noir* através do filme  
*A Embriaguez do Sucesso***

**El periodista y el asesor de prensa en el cine *noir* a través de la película  
*A Embriaguez do Sucesso***

**The Journalist and the PR professional in Film Noir in the movie  
*Sweet Smell of Success***

**Alex Sampaio Pires'  
Michele Negrini''**

**Palavras chave:**

Jornalismo

Assessor de imprensa

Colunista

Cinema *Noir*

**Resumo:**

Este estudo busca, com base no filme *A Embriaguez do Sucesso*, entender como o cinema *noir* mostrou os jornalistas e os assessores de imprensa, e como os reflexos sociais da época, como o fatalismo pós-guerra e o medo do comunismo, influenciaram nesta apresentação. A análise é realizada com o método da Análise de Imagens em Movimento, de Diane Ross. Entre as conclusões, destaca-se que o *noir* via os jornalistas como seres manipuladores, e que esta construção ocorre por causa do período histórico, de desilusão, vivenciado na América, enquanto os assessores de imprensa aparecem também de forma manipuladora, porém de forma inferior aos jornalistas, reflexo de um preconceito que por muito tempo existiu no meio jornalístico.

**Resumen:**

Este estudio búsqueda, con base en la película *A Embriaguez do Sucesso*, entender como el cine *noir* mostró los periodistas y los asesores de prensa, y como los reflejos sociales de la época, como el fatalismo post-guerra y el miedo del comunismo, influenciaron en esta presentación. El análisis es realizado con el método del Análisis de Imágenes en Movimiento, de Diane Ross. Entre las conclusiones, se destaca que el *noir* veía los periodistas cómo manipuladores, y que esta construcción ocurre por causa del periodo histórico, de desilusiones, vivenciado en América, mientras los asesores de prensa aparecen también de forma manipuladora, sin embargo de forma inferior a los periodistas, reflejo de un prejuicio que por mucho tiempo existió en medio periodístico.

**Palabras clave:**

Periodismo  
Asesor de prensa  
Columnista  
Cine *Noir*

**Keywords:**

Journalism  
PR Professional  
Columnist  
*Film Noir*

**Abstract:**

This study intends to understand how the Film Noir portrayed Journalist and the PR professional, based on the movie *Sweet Smell of Success*, and how the social conditions, like the post-war fatalism and the fear of communism, influenced on the presentation. The analysis was realized based on the Analysis of Moving Images, of Diane Ross. It was concluded that the Film Noir used to portrait Journalists like manipulating people, and that this construction on their image is associated with the historical period of delusion that the United States of America were living, while de PR professionals were also shown as manipulative, but it a lower degree than journalists, reflecting on a prejudice that was commonly associated to journalism.

## O jornalista e o assessor de imprensa no cinema *noir* através do filme *A Embriaguez do Sucesso*

### Introdução

Durante as décadas de 1940 e 1950, o cinema norte-americano presenciou um fenômeno que ainda hoje desperta questionamentos sobre ser, ou não, um gênero cinematográfico. O *noir*, que se apropriou de características do expressionismo alemão e de histórias policiais, entre outras referências, contava histórias que visualmente abusavam dos contrastes de luz entre claro e escuro, da fotografia em preto e branco e dos aspectos noturnos das grandes cidades, sempre em tom fatalista.

O cenário mundial era propício para este fatalismo. O mundo havia vivido, em 1929, uma crise financeira devido à quebra da bolsa de Nova York. Além disso, o *noir* ocorreu paralelamente com o segundo grande conflito mundial e a Guerra Fria.

O mundo não parecia um lugar tão confortável ou aprazível, e a crença nos aspectos positivos do ser humano se esvaía. A partir desta visão, o *noir* criava personagens ambíguos, que não eram mais delimitados como bons ou maus de maneira simples. Eles, agora, transitavam entre o bem e o mal, se tornavam indivíduos influenciados por uma sociedade vista como doente, sem altruísmo, ética ou valores morais. Os filmes também tratavam, ainda que implicitamente, de assuntos como incesto e homossexualismo. Por isso, eram consideradas obras marginais, filmes B.

O jornalista, um personagem constante no cinema de um modo geral, também aparece no *noir*. Em *A Embriaguez do Sucesso* (*Sweet Smell of a Success*,

1957), a relação entre um jornalista, escritor de uma coluna, e um assessor de imprensa, em Nova York, é o eixo central do filme. Esta relação entre assessores e jornalistas existe desde os tempos mais primórdios das duas profissões, e dependentes, as duas trajetórias se confundem e se misturam. É uma relação cercada de preconceitos, mas também de cumplicidade, já que são profissionais ligados. Baseado nesta relação, o presente trabalho visa analisar como o cinema *noir* mostrou os jornalistas e os assessores de imprensa, e como os reflexos sociais da época, como o fatalismo pós-guerra e o medo do comunismo, influenciaram nesta apresentação.

Um dos autores que servirá como base para as reflexões sobre o cinema *noir* é Alexandre Augusti (2013), que explica que o *noir* comporta características muito particulares, entre elas os personagens ambíguos, intrigas, cenários com influências do expressionismo alemão, além de iluminação em contrastes e música que desperta, realça ou sustenta o suspense. Também servirão de base para as análises feitas os autores Fernando Mascarello (2006), Guilherme Maia (2011), Debora Sofia Lemos Pinto de Carvalho (2011), e Fernanda Ianoski Ferro (2013).

### Cinema *Noir*

O cinema como arte é visto como uma forma de expressão de cunho social. A sétima arte não é exclusivamente uma maneira de divertir, entreter e desentediado plateias ao redor do mundo. Os filmes são também a moldura para criar um retrato da sociedade, por vezes procurando a fidelidade, ou então abrindo mão da realidade literal para expor visões pessoais. No entanto, de uma forma ou de outra, o objetivo parece ser sempre o de buscar, de alguma forma, uma identificação com os meios, espaços e tempos. Os personagens são,

antes de tudo, indivíduos inseridos em um ambiente social, com suas personalidades e atitudes fazendo parte desse meio, onde se moldam ou são moldados, e refletindo na tela com o propósito de causar identificação e fazer pensar.

Fazer um retrato da realidade, no entanto, pode ser algo bastante autoral, e envolve a visão de mundo, tempo e espaço do realizador da obra. Não é à toa que, em algumas ocasiões, um mesmo fato pode gerar versões cinematográficas bastante diferentes. Um exemplo disso são os dois filmes de Clint Eastwood: *Cartas de Iwo Jima*<sup>III</sup> (*Letters From Iwo Jima*, 2006), e *A Conquista da Honra*<sup>IV</sup> (*Flags of Our Fathers*, 2006) que relatam sob o ponto de vista japonês e norte americano, respectivamente, a batalha de Iwo Jima<sup>V</sup>, ocorrida durante a Segunda Guerra Mundial. E é em período próximo ao que se passam os filmes de Eastwood, onde fantasmas de milhares de mortos e o medo dos campos de concentração ainda atordoavam a mente da população do planeta, que surgiu uma corrente bastante pessimista, de caráter melancólico e fatalista, com uma visão de uma sociedade desacreditada e depressiva, que mostrava as ruas sujas e os becos escuros das grandes metrópoles: o cinema *noir*.

De acordo com Leonardo Campos (2009), nos filmes *noirs* a atmosfera é repleta de crueldade, o clima é claustrofóbico, e há o uso intenso de flashbacks, ruas desertas e paisagens noturnas. Como diz Alexandre Rossato Augusti (2013), em relação aos temas destes filmes, a constituição destas obras é “por um lado amparada pela morte, a violência e o crime e, por outro, pelo hedonismo e a figura da *femme fatale*” (AUGUSTI, 2013, p. 6)

No cinema *noir* existe a presença constante de policiais, detetives particulares e mulheres fatais que podem ser a

ruína dos protagonistas. Existe, principalmente, uma dubiedade, trabalhada na ideia de mostrar os humanos como seres errantes, e a ideia de que o final feliz não existe, já que o final dos personagens não pode ser incoerente com suas ações.

Em relação ao hedonismo, que é a busca desenfreada pelo prazer e satisfação, pode-se encontrar um bom exemplo no filme *A embriaguez do sucesso*, objeto específico de estudo para este trabalho, onde um colunista e um assessor de imprensa são capazes de realizar grandes intrigas, outra marca do cinema *noir*, para a satisfação pessoal e, principalmente, profissional.

Em seu trabalho, Augusti (2013) cita que, de acordo com Raymond Borden e Etienne Chameuton, existem sete elementos importantes para classificar um filme *noir*: um crime; a perspectiva dos criminosos, às vezes superando a da polícia; uma visão invertida das tradicionais fontes de autoridade, acentuando a abordagem da corrupção policial; alianças e lealdades instáveis; a *femme fatale*; violência bruta; motivação e mudanças em complôs bizarros.

O cinema *noir*, no entanto, ainda é alvo de discussões sobre ser classificado ou não como um gênero cinematográfico. Os próprios realizadores não produziam os filmes com a consciência de ser um novo gênero. Fernando Mascarello (2006) cita que, durante a ocorrência dos filmes *noir*, público, crítica e realizadores jamais utilizaram o termo para nomear as obras que eram realizadas. A nomenclatura, segundo ele, foi dada pelo crítico e cineasta francês Nino Frank:

Um dos argumentos por parte de quem é contrário ao uso do termo “gênero” para classificar este tipo de filme é que, dificilmente, uma única obra inclui todos os sete elementos<sup>VI</sup> descritos

por Borde e Chaumeton, Augusti (2013) diz que “as definições sugerem que, por exemplo, filmes com apenas um elemento *noir* possam ser considerados parte do gênero enquanto outros que possuem maior número talvez não o sejam” (p. 42). Em filmes como *Gilda* (*Gilda*, 1946), por exemplo, a figura da *Femme Fatale* é constante e de real importância para a narrativa. Já em *A embriaguez do sucesso* não há uma *femme fatale* ou detetives particulares e durões, ainda que exista uma outra figura feminina que, segundo Fernanda Ianoski Ferro (2013), está presente no cinema *noir*: a mulher doméstica, que é um contraste com a mulher fatal, uma pessoa passiva, que se submete fácil ao homem amado. No filme, uma importante personagem feminina é a irmã do personagem de Burt Lancaster, uma garota submissa e tímida, que se apaixona perdidamente por um músico de jazz. O hedonismo, a ambientação à noite, pactos e intrigas também surgem como características fortemente utilizadas pelo filme, assim como diversos outros noirs. Em *Almas em Suplício* (*Mildred Pierce*, 1945), o assassinato do marido da personagem título norteia a narrativa, feita através de flash backs, enquanto os envolvidos no caso narram os acontecimentos que antecedem o crime. *Relíquia Macabra* (*The Maltese Falcon*), lançado em 1941 e considerado um dos pioneiros *noirs*, traz a figura do detetive particular vivido por Humphrey Bogart, que viria a ser um dos intérpretes marcantes do *noir*, da *femme fatale* (Mary Astor) e do crime, quando o sócio do protagonista é misteriosamente assassinado.

Há também quem afirme que o filme *noir* se apropria de características de outros gêneros, além de ter um tempo determinado de duração, e, por isso, não poderia ser considerado um gênero próprio. Com inspiração nas revistas *pulp fictions*<sup>VII</sup> consideradas um tanto marginais para os anos de 1920, quando surgiram, e em ro-

mances policiais, muitos adaptados posteriormente em filmes, o cinema *noir* carrega referências e claras inspirações nos filmes de gângsters, além de elementos do suspense, do horror e do thriller. A professora Marilu Martens Oliveira (2009) vai mais longe, e em sua análise que vai dos romances *noir* aos filmes *neo-noir*<sup>VIII</sup> remonta às origens do *noir* nas publicações periódicas publicadas nos rodapés das primeiras páginas dos jornais no começo do século XIX, um espaço considerado variado, onde cabiam receitas, anedotas e comentários sobre crimes:

Uma das maiores influências, no entanto, vem do expressionismo alemão<sup>IX</sup>. O principal motivo desta semelhança se deve, talvez, aos momentos semelhantes vividos pela Alemanha na década de 1920, onde esta corrente surgiu, e os Estados Unidos da década de 1940.

Entre as características mais fortes do expressionismo alemão presentes no *noir* americano, o autor Luiz Nazário (1983) destaca a animização, a paisagem, a deformação, a efusão, o tirano, a sombra, a rua, a feira, o espelho, a escada, o livro, as olheiras e o arfar sobre as sombras, vindas do expressionismo.

Outra influência do cinema *noir* teria vindo diretamente da Itália, em um movimento conhecido como neo-realismo. De acordo com Marilu Martens Oliveira, este movimento ficou conhecido por retratar o país no período pós-guerra de maneira quase documental, trabalhando com atores não profissionais.

O fim da Segunda Guerra Mundial foi, então, o ingrediente que faltava para se unir à recessão americana e ao sentimento desolador que dominava o país, criando o momento ideal para cineastas transgredirem regras morais e abandonar o “*happy ending*”, tão comum nas obras hollywoodianas, e partir para a re-

apresentação de uma sociedade amoral e ambivalente, onde todos podem ser culpados e inocentes. O lado do bem e do mal não é mais delimitado de modo claro. Os cineastas caminham agora pela linha tênue que os divide, apostando, por exemplo, na técnica do claro e escuro para isso. Não é à toa que todos esses filmes foram feitos em preto e branco, e o *noir* começou a ser mais escasso, até aparentemente sair de cena, quando o advento do cinema colorido se tornou um fato inegável. Augusti (2013) cita que, para Fabrizio Denunzio, o *noir* se desenvolveu através da relação de contrastes entre o preto e o branco, onde se intensifica o branco até torná-lo negro, e clareia-se o negro até torna-lo branco, numa representação técnica da dubiedade que se desejava representar.

### Os jornalistas no filme A Embriaguez do Sucesso

Considerando que o objetivo do presente estudo é compreender como o cinema *noir* mostrou os jornalistas e os assessores de imprensa e como os reflexos sociais da época, como o fatalismo pós-guerra e o medo do comunismo, influenciaram nesta apresentação, vamos analisar o filme *A Embriaguez do Sucesso* (*Sweet Smell of a Success*, 1957).

*A Embriaguez do Sucesso* (*Sweet Smell of a Success*) pode ser considerado um dos últimos representantes do período clássico do *noir*. Dos sete elementos que Augusti (2013) cita que são apontados por Bourdieu e Chaumeton como clássicos do gênero, a película não possui todos. Não há, por exemplo, um crime norteando a narrativa, e a violência bruta não é constante. Embora exista, na maior parte do tempo, ela se mostra de maneira psicológica. No entanto, a ausência mais sentida é a da mulher fatal, tão comum nos filmes negros. Há, porém,

uma representante feminina classificada por Ferro (2013) como a mulher doméstica, passiva, que vem na pele da irmã de um dos protagonistas. Entretanto, o filme possui alguns outros elementos clássicos do *noir*, como a visão invertida das fontes de autoridade, acentuando a corrupção policial, na pele do policial que faz favores a Hunsecker, as alianças e lealdades instáveis, na figura dos favores trocados pelos dois protagonistas, e também a motivação e mudanças em complôs bizarros. Augusti (2013) descreve que filmes que possuam apenas um desses elementos podem ser considerados noirs, enquanto outros que possuem mais de um deles, às vezes não são. Deste modo, *A Embriaguez do Sucesso* junta a estes elementos a fotografia em preto e branco, as cenas rodadas durante a noite e o uso das sombras para se tornar um representante fiel desta corrente cinematográfica.

A performance respeitável de Curtis e Lancaster evidencia – somada a diversos elementos *noir* importantes da narrativa, como as cenas noturnas, repletas de intrigas, mentiras e simulações – de forma incontestável a corrupção de uma metrópole (no caso, Nova Iorque). (AUGUSTI, 2013, p. 54)

O filme é dirigido por Alexander Mackendrick, que dava um dos primeiros passos para filmes dramáticos em Hollywood, já que sua carreira era composta, na maioria, por comédias inglesas. Newman (2012) afirma ser vitoriosa a transição destas comédias para o que ela classifica de “frenesi violento”, acrescentando tintas góticas ao roteiro jornalístico de Ernest Lehmann. Descrito por Rodrigo Carreiro (2007) como um filme disfarçado de clássico, mas carregado com uma mensagem subversiva, o crítico afirma que a obra é uma sátira a um jornalista real, o então prestigiado Walter Winchell. Já para Newman (2011), o filme é uma sátira amarga ao mundo das celebridades:

A Embriaguez do Sucesso conta com uma ótima trilha de jazz de Chico Hamilton e exala a Nova York de 1957, nos conduzindo através de casas noturnas agitadas, nas quais os desesperados cortejam os dementes e almas são vendidas por breves menções em colunas sociais, até as ruas varridas pela chuva em que policiais brutalmente corrompidos plantam drogas em músicos de jazz ou espancam os inimigos de J.J. quase até a morte (NEWMAN, 2012, p. 342).

A narrativa traz em seu eixo principal dois atores importantes para o cinema da época. Tony Curtis, acostumado a viver galãs, se aventurava em um personagem fracassado e humilde, o assessor de imprensa Sidney Falco. Descrito como um homem de 40 faces, ele está disposto a qualquer coisa para melhorar de vida, ou como ele mesmo descreve, para chegar “lá em cima, onde há muito conforto. Onde ninguém estala os dedos e me dá ordens”. Para isso, ele vive correndo atrás do colunista social J.J. Hunsecker, vivido pelo lendário Burt Lancaster, com uma postura monstruosa que, de acordo com Newman (2011), chegava a lembrar o famoso Frankstein. Logo no começo do filme, Falco está sendo ignorado por Hunsecker, que só voltará a publicar uma nota dos seus clientes quando o assessor fizer o favor que prometeu. O favor em questão é separar a irmã do colunista, Susan, do namorado, o músico de jazz Dallas. A obsessão pela irmã, que tem caráter incestuoso, será a ruína para os dois homens, sobretudo a de Falco, que não é tão poderoso quando Hunsecker. Na tentativa de cumprir a missão, ele terá atitudes amorais, chegando ao ponto de armar, junto com um policial corrupto, para que o músico fosse preso com drogas, plantadas em sua jaqueta pelo próprio Falco. Ao final, Sidney termina morto pelo policial, enquanto Hunsecker continua com seu poder, mas completamente sozinho.

O filme tem como protagonistas dois homens que exercem o jornalismo. Um deles escreve uma coluna para um jornal, e o outro é assessor de imprensa. O que possuem em comum é, além da profissão e da dependência um do outro, o tratamento que recebem da narrativa, que os condiciona como seres errantes, imorais, desejosos do sucesso e do poder. Sidney Falco e J.J. Hunsecker rompem a barreira da ética, e até da legalidade, com facilidade. Andam pelas casas noturnas de Nova York, pelos becos sujos, se aliam a policiais corruptos e armam complôs. Através dessa representação<sup>x</sup> vamos nos focar em como este filme *noir* enxergou a profissão do jornalista no ano de 1957, e como isso refletiu o contexto social vivido pelo mundo, mais especificamente nos Estados Unidos. Observando os diálogos do filme e como a câmera capta seus personagens, será possível encontrar o fatalismo pós-guerra, o expressionismo alemão, a descrença deste gênero cinematográfico no ser humano e a desesperança social, e entender como estas características refletem a composição do jornalista *noir*.

Será feita uma análise do filme, seja através do roteiro e diálogos, ou então das escolhas estilistas como focos de câmera e iluminação, através do método chamado de Análise das Imagens em Movimento. O método proposto por Diane Rose, no capítulo Análise de imagens em Movimento, do livro Pesquisa Qualitativa com texto, imagem e som, de Martin Bauer e George Gaskell, foi usado pela autora para a análise da loucura na televisão da Grã-Bretanha, em 1992. Na ocasião, ela observou programas humorísticos, séries dramáticas e novelas das emissoras BBC1 (British Broadcasting Corporation) e ITV (IndependentTv).

A análise criada por Rose é dividida em quatro fases distintas. A primeira delas é a seleção, onde são escolhidas as partes do material audiovisual a ser pesquisa-

dos, de acordo com os objetivos do trabalho a ser realizado. Na segunda etapa, a transcrição, as imagens selecionadas são colocadas de forma mais simples.

A codificação é a terceira etapa, quando as unidades escolhidas para análise são transformadas em códigos, muitas vezes sinais gráficos. E por fim vem a tabulação, que é quando os códigos são transformados em informações numéricas, Diane Rose (2002, p. 362) também apresenta o método em nove etapas:

1. Escolher um referencial teórico e aplicá-lo ao objeto empírico.
2. Selecionar um referencial de amostragem – com base no tempo ou no conteúdo.
3. Selecionar um meio de identificar objeto empírico no referencial de amostragem.
4. Construir regras para a transcrição do conjunto de informações – visuais e verbais.
5. Desenvolver um referencial de codificação baseado na análise teórica e na leitura preliminar do conjunto de dados: que inclua regras para a análise, tanto do material visual, como do verbal; que contenha a possibilidade de desconfirmar a teoria; que inclua a análise da estrutura narrativa e do contexto, bem como das categorias semânticas.
6. Aplicar o referencial de codificação aos dados, transcritos em uma forma condizente com a translação numérica.
7. Construir tabelas de frequências para as unidades de análise, visuais.
- 8 – Aplicar estatísticas simples, quando apropriadas.
- 9 – Selecionar citações ilustrativas que complementem a análise numérica.

No entanto, no caso do presente estudo, somente a etapa da seleção e da transcrição, sem o uso de tabelas separando a parte visual da sonora, serão

utilizados. A escolha se deve ao fato de que a maioria das análises teóricas feitas em cima do filme são referentes à parte textual. Por isso, não se fez necessária uma transcrição mais detalhada de cenas e elementos visuais, pois estes servem como complemento às análises referentes à parte textual da obra. Da mesma forma, a transformação das unidades em códigos foi dispensada, por consequência da última etapa do processo também não ser necessária, já que o trabalho não tem entre seus objetivos comparações com outras obras ou épocas que fujam à narrativa cinematográfica e, por isso, não se prenderá a números.

Um dos autores que servirá como base para esta análise é Alexandre Augusti (2013) que explica que o *noir* comporta características muito particulares, entre elas os personagens ambíguos, intrigas, cenários com influências do expressionismo alemão, além de iluminação em contrastes e música que desperta, realça ou sustenta o suspense.

Também servirá de base para as análises feitas o autor Fernando Mascarello (2006), que no capítulo sobre filmes *noirs* em um livro sobre a história do cinema, ressalta que o *noir*, como gênero, não existiu, já que no período em que foi feito, os diretores, críticos e público jamais o delimitaram como tal. Para ele, a criação foi retrospectiva. Ele destaca que a literatura policial e o expressionismo alemão são responsáveis pela maioria dos elementos que definem os filmes como *noirs*: a iluminação com profusão de sombras, a alta complexidade das tramas dos personagens, a utilização dos flashbacks e o corte do big close up para os planos gerais em plongée, considerado o enquadramento do *noir* por excelência. Mascarello (2006) cita ainda a iconografia destes filmes, com o uso de espelhos, relógios, escadas e a ambientação corriqueiramente durante a noite.



Alguns dos outros autores utilizados para a realização do trabalho são Guilherme Maia (2011), que fez um estudo específico sobre a utilização da música nas obras *noir*, mais precisamente nos filmes *A Marca da Maldade* (*Touch of Evil*, 1957) e *O Falcão Maltes* (*The Maltese Falcon*, 1941), procurando demonstrar os recursos musicais usados por estes filmes e como são transformados em estratégia de expressão cinematográfica; Debora Sofia Lemos Pinto de Carvalho (2011), que analisa a presença das personagens femininas no *noir*, as separando em três tipos: cativa, fatal e independente; Fernanda Ianoski Ferro (2013), que também emula as mulheres do filme *noir* através da crítica feminista de Elizabeth Kaplan e Laura Mulvey.

### **Reflexão sobre os jornalistas em *Embriaguez do Sucesso***

A cena inicial, onde passam os créditos, já deixa sinais de que o que está por vir é um representante *noir*. Nela, acompanhamos um caminhão entregando jornais pelas ruas de Nova York durante uma noite, em meio a letreiros luminosos da Broadway. A câmera encontra um vendedor de jornais, que anuncia as manchetes, e é então que somos apresentados ao assessor de imprensa Sidney Falco. Enquanto pega um dos jornais, é questionado pelo vendedor se queria ter uma nota na coluna de J.J. Hunsecker. Embora ele não responda a pergunta, não vai demorar muito para o espectador descobrir que a resposta é afirmativa. Isto ficará claro logo em seguida, quando o assessor demonstra decepção ao ler o jornal, o jogando na lixeira e indo embora do bar.

Em seu escritório, onde na porta está escrito publicidade, a secretária, Sally, avisa pelo telefone a um dos clientes de Falco que o assessor não está, apesar dele ter acabado de retornar. O

acompanhamos abrir uma porta, dentro do escritório, que dá para seu quarto, um dos primeiros indícios de que ele não anda profissionalmente estável, precisando trabalhar e morar no mesmo ambiente. Sally dialoga com Falco, dizendo que informou ao cliente que estava ao telefone que a nota sobre ele estaria no jornal do dia seguinte, o que é negado por Falco, que acabou de ler a edição do periódico. Ela, então, afirma já fazer cinco dias que Hunsecker o mantém fora da coluna, o que enuncia existir um problema de relacionamento entre ambos. Este tipo de situação não é nova entre assessores e jornalistas. Vieira (2004) explica que, no Brasil, desde o surgimento da profissão, o assessor passa por problemas de relacionamento com quem exerce o jornalismo. Entre as causas, ela cita a falta de preparo dos assessores e o preconceito, que é resultado do surgimento da atividade.

Porém, ao longo da narrativa, descobriremos que as regras não escritas que J.J. segue, não são baseadas em princípios éticos ou técnicos, mas sim pessoais, relativos a favores que cobra, em uma característica hedonista, que Augusti (2013) diz ser um dos pilares que amparam o gênero, e que se origina da acentuação do individualismo a partir da segunda metade do século XX, época em que o filme tem sua história narrada, quando são enfatizadas a satisfação do prazer e das necessidades individuais.

Após a conversa, Sally avisa que o alfaiate e o corretor telefonaram, recebendo como ordem pagar o corretor e mandar o alfaiate esperar, o que, mais uma vez, reforça a ideia de que o assessor não está bem financeiramente, principalmente quando a secretária avisa que não sobrarão muito dinheiro no banco.

Na rua novamente, Sidney encontra, por acaso, um outro cliente, chamado

Joe Roberts. O assessor tenta controlar a insatisfação de Joe, mas é em vão. Ele acusa Sidney de ser um mentiroso: “É a natureza de um publicitário. Eu não o contrataria se não fosse. Eu pago uma fortuna e você inventa mentiras sobre mim e o clube.”. Neste momento, o roteiro demonstra não somente a visão do caráter do personagem, como a visão em relação a publicitários e assessores de imprensa de uma maneira geral. A situação é descrita por Vieira (2004) como sendo comum no Brasil, principalmente após o regime militar: assessores que são vistos como defensores dos interesses dos clientes e, por isso, não confiáveis.

Após este encontro, Sidney retorna, mais uma vez, ao seu escritório. Com o humor abalado pelo acontecido e também pela situação com Hunsecker, ele é estúpido com a secretária. Ao perceber que passou dos limites, se arrepende, e se descreve a ela como um homem que não é um herói, mas apenas gentil com as pessoas quando necessário, em outro subtexto do roteiro que, nas entrelinhas, expõe como os assessores eram vistos na Nova York de 1957. É nesta cena, também, que é mostrado o primeiro indício claro da força e influência de J.J. Hunsecker: Falco afirma que o colunista é “a escada dourada para onde quero chegar”, e que por isso, se submete aos pedidos dele. A atitude de subir a qualquer custo é explicada por Augusti (2013). Segundo ele, os personagens do universo noir buscam a sobrevivência procurando uma posição dominante, pois na América, existia uma divisão de classes bem delineada, capaz de delimitar o sucesso e o fracasso de alguém. Falco afirma, também, que estar no jogo dos poderosos significa algo bastante simples, que “um cão come o outro”, em uma representação da falta de esperança que caracteriza o *noir* e que, como ressalta Augusti (2013), é reflexo da quebra da bolsa de valores em 1929.

O poder de Hunsecker é novamente ressaltado em uma conversa entre Susan, irmã do colunista, e Falco, dentro de um taxi, ainda na mesma noite. A garota deseja que o irmão não esteja fingindo gostar do cunhado, o que de fato está fazendo, somente fingindo. Ao dizer seu desejo, Sidney pergunta porque ele faria isso e lhe diz: “Ele já disse a presidentes aonde ir e o que fazer”. Após deixar Susan, Sidney encontra outro de seus clientes, que também demonstra muito aborrecimento. O homem afirma que o trabalho de Falco é sujo, mas que o pagamento que recebe é limpo. Além do roteiro, outra vez, colocar o pensamento relativo ao que se pensava dos assessores na época, pode-se encontrar aqui uma falha por parte do profissional de assessoria, já que segundo Bella (2011), um dos papéis dele é o desenvolvimento de ferramentas para se relacionar com os veículos de comunicação, consolidando assim a imagem do cliente. Como foi dito anteriormente, há cinco dias as notas de Falco eram ignoradas por Hunsecker, ou seja, os clientes dele não apareciam na imprensa desde então.

Após esta cena, o emblemático e tão citado J.J. Hunsecker aparece no filme. Ele está em um restaurante, em uma conversa com um senador e outras duas pessoas. O colunista se recusa a atender Falco, que impõe sua presença na mesa. Ao caminhar pelo bar, a câmera mostra o teto do cenário, focando Falco de baixo para cima:

Quanto aos *ângulos peculiares*, destaca-se a preferência pelos ângulos baixos porque fazem com que as pessoas se elevem do chão de uma forma quase expressionista, oferecendo-lhes aura dramática e tons simbólicos; além de permitirem ao espectador ver os tetos dos cenários interiores, conduzindo à sensação de claustrofobia e paranoia. (AUGUSTI, 2013, p. 44)



*Imagem 1: Sidney Falco chega ao encontro de Hunsecker. A câmera o focaliza de cima para baixo, mostrando o teto que aumenta sensação de claustrofobia e paranoia.*

A câmera coloca Hunsecker imponente, enquanto Falco está sentado um pouco atrás dele, menor, o que ratifica o poder de Hunsecker e a insignificância de Falco. O ângulo é favorecido pela estatura dos atores. Tony Curtis é, de fato, menor que Burt Lancaster. Enquanto está na reunião, o jornalista recebe um telefonema, cujo indivíduo solicita uma nota informando que os carros esportivos estão cada vez menores na Califórnia, e que por isso ele teria sido atropelado. Hunsecker reclama, e afirma já ter publicado esta nota na semana anterior. Esta situação exemplifica um dos problemas relatados pelos profissionais do jornalismo na relação com os assessores, apontados na pesquisa de Vieira (2004): as ligações em horários inconvenientes, incompatíveis, quando o jornalista está ocupado com outros compromissos, além dos releases mal feitos. Neste caso, a pessoa que ligou para Hunsecker, estava mal informada:

As ligações em horários em que os jornalistas estão em fechamento de pauta e envio de *releases* que não condizem com a editoria, o que acontece muito, são as principais queixas dos jornalistas. Ou seja, não adianta mandar um texto sobre economia para a editoria de cultura que ele não vai ser divulgado. (VIEIRA, 2004, p. 33)

O assessor, durante a conversa para a qual não foi convidado, pergunta para o senador se ele é a favor da pena de morte, alegando que um homem acaba de ser condenado. A referência é a si mesmo, já que J.J. pode decretar a sua morte profissional. A declaração deixa mais uma vez explícito o preconceito relativo às assessorias. Mesmo que a maioria da coluna de Hunsecker seja composta, em grande parte, pelas notas de assessores, é ele quem tem prestígio. Em seguida,

o senador Walker pergunta a Falco sobre o que faz um assessor, e surge o seguinte diálogo:

Sidney Falco: Acabou de ver um bom exemplo, Senador. Um assessor deve engolir insultos do colunista como se fosse um maná.

Senador Walker: Mas você não os ajuda fornecendo notícias?

Sidney Falco: Claro. Os colunistas não sobrevivem sem nossa ajuda, mas nosso amigo JJ esqueceu de mencionar isso. Nós fornecemos as informações.

Mais uma vez, o problema entre assessores e jornalistas é mostrado. Neste caso, Falco toca em outra questão referente ao problema. Por mais que assessores sejam vítimas de preconceitos por parte de jornalistas, eles

são fontes importantes no processo de produção das notícias. Conforme Bella (2011, p. 23): “Neste processo, as assessorias de imprensa possuem um papel fundamental, na medida em que fomentam de informações os veículos da grande imprensa.”

Na rua (os cenários se intercalam bastante entre ruas e bares e restaurantes, o que reafirma o filme como noir), Hunsecker encontra um policial com quem troca informações sobre uma menina. A polícia, dentro do jornalismo, costuma ser uma fonte importante de informações. O policial se descobrirá mais tarde, é corrupto (a visão invertida das autoridades citada como elemento noir). Durante a cena, Falco é filmado sempre em *plongée*<sup>XI</sup>, ou seja, de cima para baixo, o que o diminui diante dos outros dois personagens, que no término da película, serão responsáveis pelo fim do assessor.

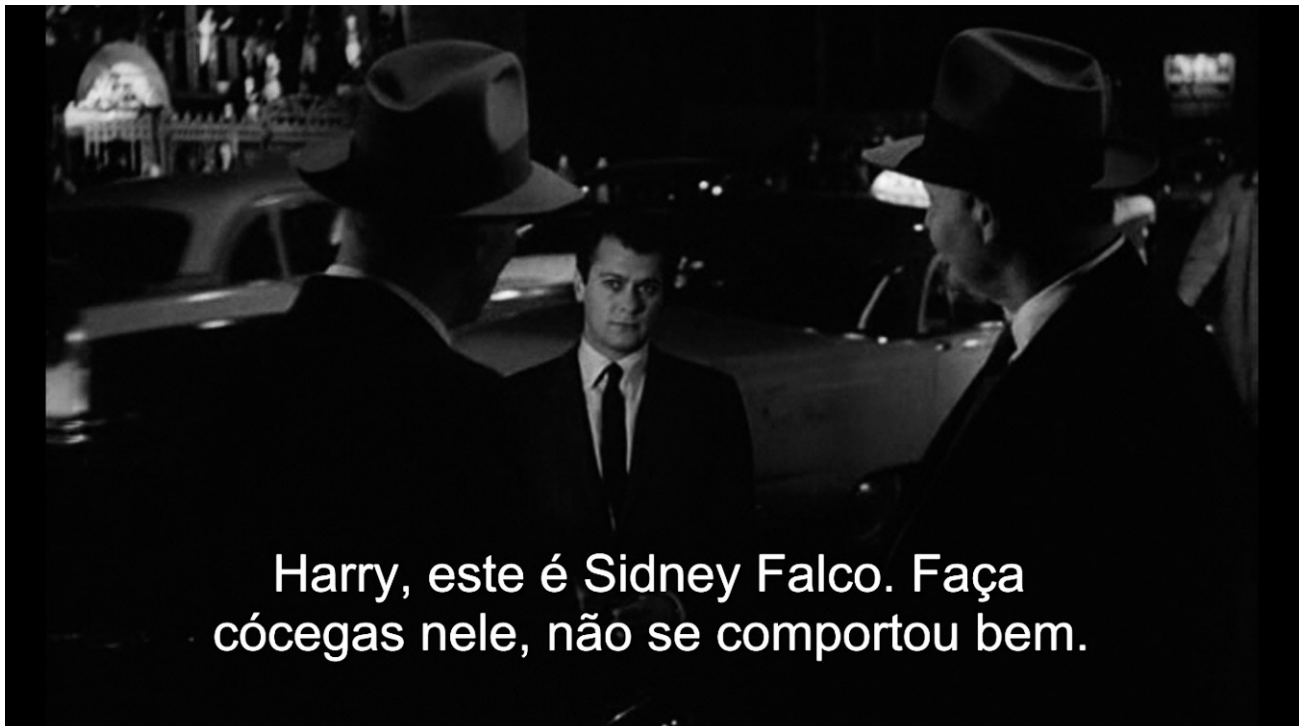


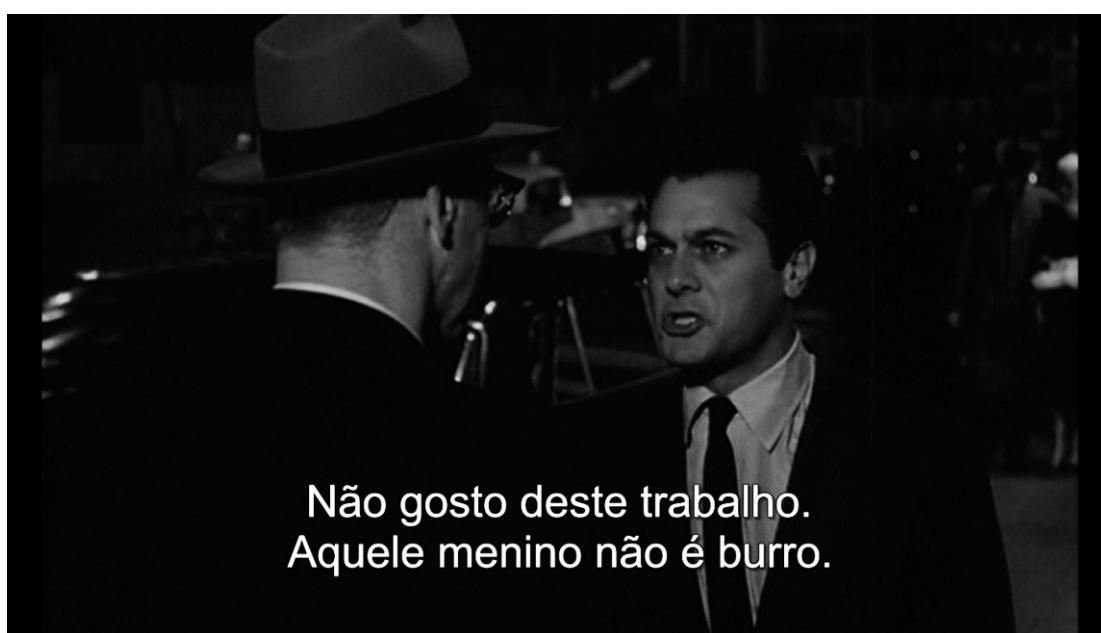
Imagem 2: Falco filmado em *plongée* (de cima para baixo) diante de Hunsecker e do policial, destacando sua inferioridade.

Já sem a presença do policial, os dois protagonistas discutem. Hunsecker cobra Falco, diz que ele não realizou a tarefa de terminar o namoro da irmã. Nervoso, Sidney lembra de um favor terrível que realizou no passado para ele, frisando sua relação de dependência. O assessor revela a Hunsecker que Dallas, o músico de jazz, pediu Susan em casa-

mento, e que a garota pensa aceitar. No entanto, Sidney alega ter um bom plano para acabar com o namoro. J.J. hesita, mas sabe que precisa de Sidney, pois não pode sujar sua reputação. É, então, que pela primeira vez, a câmera os mostra no mesmo ângulo, admitindo que os dois são dependentes um do outro, propondo uma igualdade de ambos.



*Imagem 3: Hunsecker é filmado em igualdade com Falco.*



*Imagem 4: Falco deixa de ser filmado em plongée, ficando em igualdade com Hunsecker.*

Sidney procura um outro colunista, que está com a esposa em um restaurante. O objetivo é chantagear o jornalista, para conseguir uma nota que fale mal de Dallas. A arma de Sidney é o envolvimento passageiro que o colunista teve com sua amiga Rita, e que não pode ser descoberto pela esposa. O jornalista, ao contrário do que esperava Sidney, se mostra ético, recusa publicar a nota, confessa para a esposa o caso amoroso e se dirige ao assessor: “Seu amigo, Hunsecker. Diga a ele que é uma vergonha para a profissão. Não importa se minha vida pessoal é miserável. Tenho uma coluna respeitável e vai continuar assim. Seu chefe publica tudo! Usa qualquer tempero para apimentar seu lixo. Diga isso a ele. Diga que, como você, ele não tem escrúpulos e possui a moral de um gângster.”. Apesar da visão desacreditada do ser humano, presente na maioria dos personagens, o filme não ignora que existam pessoas éticas, mesmo que em minoria. A visão da profissão apresentada na narrativa evita o maniqueísmo de classificar a todos de igual forma.

Um outro colunista acaba aceitando publicar a nota de Sidney em troca de uma noite de amor com sua amiga Rita, que o espera no apartamento dele. Ao sair para deixá-los a sós, Falco diz: “Não façam nada que eu não faria. Já dá espaço para muito”. A afirmação corrobora a visão do assessor como alguém capaz de qualquer coisa para atingir os objetivos.

Durante o dia, Sidney vai até a redação do periódico onde sai a coluna de Hunsecker. Em meio ao barulho constante das máquinas de escrever, que frisam a importância da velocidade no fazer jornalístico, o assessor consegue ter acesso à coluna que ainda não foi publicada, e se espanta ao ver que um comediante que foi elogiado no texto, não possui um assessor de imprensa. A nota dizia: “Se existe alguém mais hilário que Herbie Temple no Palace, não vimos quem é. Estávamos

muito ocupados gargalhando.” A secretária do jornal então explica: “É um dos atos de bondade ocasionais de JJ. O rapaz deve ser engraçado, então deu uma ajuda a ele.” A atitude do colunista reflete uma característica importante dos filmes negros, que é a ambiguidade moral dos personagens, considerado por Ferro (2013) um elemento fundamental na definição do gênero. A cena esboça que Hunsecker possui traços humanos, não podendo ser classificado como bom ou mau, apesar da maioria de suas atitudes.

As diversas contradições e ambiguidades que atingem as personagens *noir* geralmente estão ligadas a essa relação complexa entre o bem e o mal. O *noir* traz personagens que imediatamente declaram sua ambiguidade, demonstrando-se a serviço do bem e do mal ao mesmo tempo, ou que acabam por se revelar maus quando parecem bons e vice-versa. (AUGUSTI, 2013, p. 111)

Algum tempo depois, os dois personagens se encontram em um teatro, onde o colunista grava um programa para a televisão. Nesta ocasião, Hunsecker pergunta para Falco o que sua irmã enxerga naquele músico de jazz. O diálogo entre eles registra o fatalismo típico do gênero e também vivenciado nos Estados Unidos, na descrença com o ser humano, com o roteiro insinuando que era cada vez mais incomum encontrar alguém com integridade:

Hunsecker: O que ele tem que a Susie gosta?

Falco: Integridade. Aguda como indigestão.

Hunsecker: O que isso significa: integridade?

Falco: Uma caixa de bombinhas es-

perando por um fósforo. É um novo truque. Nunca pensei em enriquecer com a integridade de alguém.

Na sequência, Hunsecker diz que detestaria morder Falco, por ele ser feito de arsênico. A frase, além de dizer respeito ao caráter do assessor, deixa no ar uma certa tensão homossexual entre eles. “Essa é outra referência comum dentre os filmes *noir*, uma maior tolerância da ficção e correspondência com a sociedade no que diz respeito à homossexualidade.” (AUGUSTI, 2013, p. 161). A cena é filmada atrás das cortinas de um teatro, em meio a sombras que encobrem os rostos dos personagens. As sombras são um

elemento técnico comum na fotografia do *noir*, que, de acordo com Carvalho (2011), são herança do expressionismo alemão, que utilizavam em demasia os contrastes entre o claro e o escuro.

A *sombra*, tão reutilizada pelo cinema *noir*, é originária e também fortemente característica do cinema expressionista. Ela representa a metáfora do inconsciente, do lado obscuro da mente, daquilo que é reprimido. É atributo daquelas personagens exiladas pela lei, pela natureza e pelo Bem. Dos que vivem na clandestinidade, nas trevas, num sono intermitente. (AUGUSTI, 2013, p. 76)

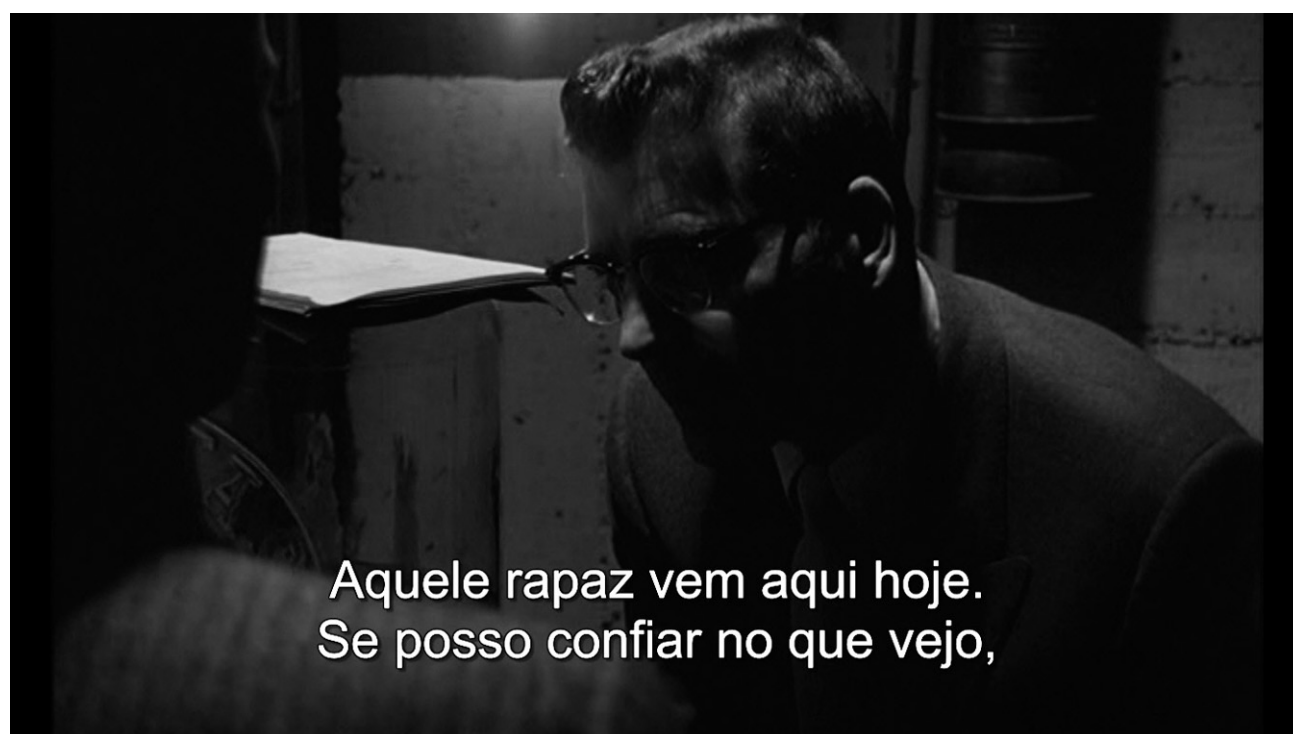


Imagem 5: As sombras, artifício comum no *noir*, cobrem o rosto de Hunsecker.

Ainda na mesma cena, Dallas, o namorado de Susan, vai até o teatro para conversar com o futuro cunhado. No momento em que o colunista vai ao encontro do músico, um contra plongée da câmera avisa ao expectador que Hunsecker é mais

forte, e irá vencer o confronto. Nesta cena, é mostrado, também, o assessor acendendo o cigarro de J.J., o que, de acordo com Augusti (2013), remete a sugestões de sedução, reforçando o indício de um sentimento homossexual entre ambos.



*Imagem 6: Contra plongée. A Câmera foca o personagem de baixo para cima, destacando sua superioridade.*



*Imagem 7: Falco acende o cigarro de J.J...*



Na discussão entre ambos, Dallas ofende a Hunsecker e a coluna produzida por ele. Depois que vai embora, já com o relacionamento com Susan acabado, J.J. revela que agora deseja mais que o fim do namoro da irmã: quer também ver o rapaz destruído. Falco aparenta não entender o motivo acreditando que o outro personagem está levando a ofensa a sua coluna para o lado pessoal. Hunsecker, então, diz: “Você acha que isso é um problema pessoal? Está dizendo que eu levei isso para o lado pessoal? Não vê que hoje esse rapaz limpou os pés na escolha, na preferência de 60 milhões de pessoas do maior país do mundo? Se tivesse alguma moral, entenderia a imoralidade do que ele fez hoje. Não fui eu o criticado, mas sim os meus leitores.” Aqui, é possível enxergar uma crítica feita pelo filme ao público consumidor do jornalismo. A coluna do protagonista do filme pode desrespeitar a profissão de todas as maneiras possíveis, incluindo falhas éticas e morais. Entretanto, existe público consumidor para isso. Milhões de norte-americanos eram leitores assíduos do trabalho de J.J., sendo também responsáveis pelo sucesso e poder dele.

Na noite seguinte, Sidney coloca drogas no casaco de Dallas, e avisa o policial corrupto, amigo de J.J., que pode fazer a abordagem. Sem ficar no local para ver se o plano poderá dar certo, o assessor mergulha pelas sombras da rua, em uma metáfora de que o caminho escolhido não possui mais volta.

Nos momentos finais, Sidney vai até a residência dos Hunseckers, pois recebeu um telefonema de J.J. Na realidade, quem o chamou foi Susan, que tem um plano para desmascarar os dois. Quando o colunista entra em casa, pensa que Falco atacou sua irmã. Porém Falco, revoltado, e após apanhar, revela que Hunsecker está envolvido, e

vai embora, sendo denunciado para a polícia pelo colunista, que o entrega no caso das drogas no casaco de Dallas. Susan decide ir embora, ficar ao lado do namorado. “Uma temática comum nos filmes *noir* são os casais em fuga, geralmente dispostos a grandes façanhas em prol do sucesso do romance, golpe, etc.” (AUGUSTI, 2013, p. 47). O irmão tenta impedi-la, mas é inútil. Susan sai do prédio, logo depois que o policial corrupto e um comparsa recolhem o corpo de Sidney, morto a tiros por eles, enquanto J.J. do alto do prédio, e da sua imponência, observava a irmã ir embora, terminando solitário.

O cinema *noir* tem como uma de suas principais marcas os seres humanos ambíguos, que não são delineados de forma objetiva como bons ou maus. A Embriaguez do Sucesso reflete essa característica em seus dois protagonistas. J.J. Hunsecker e Sidney Falco surgem como o retrato do sentimento vivenciado pelo mundo naquele momento, carregado de descrença e amoralidade, resultado de uma guerra mundial que implantou uma ideia fatalista dentro da cabeça dos cidadãos. Este fatalismo é representado através de todas as ações profissionais dos dois jornalistas, que se confundem com ações pessoais. Jornalistas são conhecidos por dedicarem todo o seu tempo ao campo profissional. No filme, isto é levado ao extremo. Eles misturam os dois campos, e trocam favores pessoais por favores profissionais.

O assessor de imprensa encarnado por Tony Curtis não acredita na sociedade, e a vê apenas como um lugar cheio de indivíduos procurando seu espaço a qualquer preço, algo que ele também ambiciona. Suas atitudes são resultado, além do fatalismo pós-guerra, da visão preconceituosa que os atuantes desta área sempre sofreram. Vistos

como homens que mentem por causa do dinheiro pago pelos clientes, esta é a postura cobrada pelos assessores por Falco. Os clientes o procuram como um homem mentiroso, capaz de manipular os fatos para construir uma imagem. O filme deixa claro que Sidney tem pleno conhecimento disso, e aceita por acreditar ser a maneira de alcançar seus sonhos e objetivos.

J.J. Hunsecker não é mais ético ou responsável que Falco. É apenas um jornalista que já chegou ao topo, armado com a mesma imoralidade de Falco. É como se Falco fosse J.J. Hunsecker no passado e, conseqüentemente, Hunsecker fosse o que ele se tornaria seguindo pelo mesmo caminho. O colunista conquistou fama, poder e respeito. Seu trabalho é lido por milhões de pessoas, e mesmo dependendo de assessores de imprensa para manter sua coluna, ele os trata com certo desprezo, controlando-os ao ponto de delimitar seu poder, como uma espécie de mecanismo de auto defesa, para que seu poder não seja ultrapassado.

Hunsecker e Falco são dois jornalistas tentando viver em uma selva de pedra. Eles buscam a sobrevivência em uma sociedade onde cada vez mais se acreditava na teoria de que cada um deve fazer por si, pois os seres humanos não são capazes do altruísmo.

### Considerações Finais

Desde seu surgimento, o cinema busca conquistar uma identificação com o público, para isso, foi se aperfeiçoando com o passar dos anos e procurando se adequar ao mundo. Os filmes almejam retratar a sociedade e os sentimentos humanos, seja em estado bruto ou na mais alta sofisticação. Na tentativa de retratar a realidade, a sétima arte se apropria do

mundo real e constrói personagens, mesmo que nem sempre o que passe na tela seja completamente fiel ao mundo real.

Neste trabalho, a análise foi feita em cima de um filme específico, *A Embriaguez do Sucesso* (*Sweet Smell of a Success*, 1957), representante dos filmes *noir*. O cinema *noir* teve seu período clássico de ocorrência nas décadas de 1940 e 1950. Augusti (2013) delimita este período entre os filmes *O falcão Maltês* (*The Maltese Falcon*, 1941) e *A Marca da Maldade* (*Touch of Evil*, 1958). Caracterizados pelo tom fatalista que o mundo vivia após a Segunda Guerra Mundial e com a Guerra Fria, o *noir* buscou no expressionismo alemão muitas de suas marcas, como a distorção de foco e cenários. Essas referências aconteceram, em parte, devido aos cineastas europeus que migraram para os Estados Unidos durante a guerra. Entre outras características típicas do *noir*, Campos (2009) cita o clima claustrofóbico, a atmosfera de crueldade, as ruas desertas, o uso dos flackbacks e as paisagens noturnas. Augusti (2013) defende que este gênero é amparado, por um lado, pela violência, a morte e o crime, e por outro, pelo hedonismo e a *femme fatale*. O jornalista, como personagem, também aparece representado no cinema *noir*, mais especificamente nos filmes *No Silêncio da Cidade* (*While the City Sleeps*, 1956) e em *A Embriaguez do Sucesso* (*Sweet Smell of a Success*, 1957), objeto para este estudo e que mostra a relação entre um jornalista de colunas e um assessor de imprensa.

Assessores de imprensa e jornalistas possuem uma relação de dependência. Os assessores e relações públicas necessitam manter bons contatos com jornalistas para conquistarem espaço na imprensa, construindo a imagem dos assessores e mostrando as suas ações. Por outro lado, os veículos

de comunicação encontram nos assessores fontes de notícias que preenchem espaços dos jornais, especialmente em dias calmos nas redações. No entanto, apesar de dependentes, os dois profissionais enfrentam muitos problemas na hora de se relacionar. Segundo Vieira (2004), desde que as duas profissões surgiram, ocorrem falhas na comunicação, tanto pela falta de preparo dos assessores como pelo preconceito que ronda seu surgimento. A autora cita que, no Brasil, o problema ganhou força na década de 1960, com a ditadura militar, onde assessores escondiam fatos relacionados ao governo, e viam jornalistas como inimigos do Estado, enquanto os jornalistas não gostavam dos assessores por causa da omissão de informações feitas por eles.

A pesquisa de Vieira (2004) sobre a relação entre os dois ramos, mostra que as principais reclamações dos jornalistas, referentes aos assessores de imprensa são referentes a ligações em horários equivocados, já que muitos assessores nunca passaram por redações, e o envio de materiais para editorias erradas. Ela diz ainda que muitos jornalistas não consideram assessores como colegas. Este fato pode ser percebido em Portugal, onde, de acordo com Moutinho e Sousa (2010), as duas profissões não podem ser exercidas de forma paralela, por serem consideradas conflituosas. Duarte (2010) descreve as duas profissões como dignas, e afirma que os padrões técnicos e éticos são delimitados pela prática, cabendo aos que exercem a atividade respeitar esses padrões.

Nota-se que o filme *A Embriaguez do Sucesso* é um representante típico do *noir*, por apostar na fotografia em preto e branco, nas locações noturnas, em bares e restaurantes, e na ambivalência de seus personagens. Das características do *noir* citadas por

Borde e Chaumeton, e que constam no trabalho de Augusti (2013), o filme possui a visão distorcida das autoridades, na figura do policial corrupto amigo de Hunsecker, os complôs bizarros e a sua instabilidade, que ocorrem na relação entre ele e Sidney. Mesmo não possuindo todos os elementos presentes na obra *noir*, o filme é considerado representante do gênero, pois como Augusti (2013) afirma, filmes que possuem apenas algumas características podem ser considerados noirs, enquanto outros que possuem a maioria, não são.

A relação entre assessores e jornalistas que é vista na tela é construída praticamente sem fatores éticos, sendo embasada em conceitos imorais e troca de favores pessoais, que se misturam e se confundem com o campo profissional. O jornalista que escreve colunas, J.J. Hunsecker, vivido por Burt Lancaster, é poderoso e dominador. É representado como um homem acostumado a ser obedecido, e por isso, detesta quando é contrariado. O jogo de câmeras exemplifica isso enquadrando o personagem em contra plongée, de baixo para cima, sobretudo em cenas com os outros personagens, dando a ideia de grandiosidade perante os demais. A maioria de sua coluna é feita através de notas e informações que chegam até ele graças aos assessores de imprensa. Hunsecker, no entanto, não os vê como colegas, nem dá a importância devida a eles como colaboradores, os destratando e fazendo pouco caso do seu trabalho. Mesmo assim, os assessores estão sempre no seu encalço, na esperança de conseguirem um espaço na coluna do jornal do dia seguinte e são parte fundamental para que a coluna de Hunsecker exista.

Sidney Falco aparece como um desses assessores ávidos pela coluna de J.J. É possível observar que, no filme, o profissional é construído como

um homem ambicioso, ambíguo, capaz de atitudes imorais e antiéticas para chegar ao topo. Nele, se encontra o hedonismo citado por Augusti (2013) como um dos pilares do *noir*. Sidney é hedonista, busca o prazer e a satisfação pessoal a qualquer preço. Sua falta de ética é uma representação da profissão, vista pela narrativa, que em diversos pontos descreve os assessores como mentirosos e de natureza manipuladora, e que seriam exatamente estes fatores que levariam os clientes a procurá-los. A postura é também reflexo da sociedade da época, pois segundo Augusti (2013), a América naquela época possuía uma divisão de classes fortemente delineada, capaz de definir o sucesso ou fracasso de alguém.

Falco é exposto como um homem de mil faces, e como ele mesmo afirma, deseja ser alguém que não precise obedecer a ordens. Para isso, ele aceita separar a irmã de J.J. Susan, do namorado, o músico de jazz Dallas. A irmã de Hunsecker representa uma das mulheres do *noir*, a mulher cativa, passiva, descrita por Ferro (2013). Na relação dela com o irmão, paira no ar um clima de relação incestuosa, outra marca que o *noir* aceita em suas representações.

É perceptível que a obra enxerga o assessor como alguém menor que o jornalista no campo profissional. Os sinais são claros: além do respeito que Hunsecker possui, ao contrário de Falco, o assessor também é colocado como mentiroso, medíocre e endividado e sem conseguir cumprir as tarefas prometidas aos clientes, contrariando um dos preceitos básicos da profissão, que é manter um bom contato com a imprensa. Mais uma vez, a câmera tem sua responsabilidade, ao filmá-lo, principalmente nas cenas com Hunsecker, em plongée, de cima para baixo, realçando a sua inferioridade.

## Bibliografia

AMARAL, Luiz. Assessoria de Imprensa nos Estados Unidos. In: DUARTE, Jorge (org.). *Assessoria de imprensa e relacionamento com a mídia: teoria e técnica*. São Paulo: Atlas S.A., 2010.

AUGUSTI, Alexandre. *Cinema noir: as marcas da morte e do hedonismo na atualização do gênero*. Tese (doutorado em Comunicação Social), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

BELLA, Pricilla. *Jornalistas, Relações Públicas e Assessoria de Imprensa: um problema de comunicação*. Dissertação (mestrado em Comunicação), Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2011.

BERNARDO, Nuno; EZEQUIEL, José. *Film Noir: ciclo terceiro*. Almada, Oficina do Crime // e-dições virtuais e José Xavier Ezequiel, mmm, 2010.

BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

CAMPOS, Leonardo. A história do cinema mundial – 3. *O expressionismo alemão e o cinema noir*. Disponível em [http://www.passeiweb.com/estudos/cinema/leonardo\\_cinema\\_4](http://www.passeiweb.com/estudos/cinema/leonardo_cinema_4) Acesso em 12 out.2013

CARREIRO, Rodrigo. *A Embriaguez do Sucesso*. Disponível em <http://www.cinereporter.com.br/criticas/embriaguez-do-sucesso-a/> Acesso em 23 out.2013

CARVALHO, Débora Sofia. *Fatal, cativa e independente: a mulher no filme noir*. Dissertação (mestrado em Estudos Artísticos), Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2011.

CARVALHO, Carla; ESPERANÇA, Paula. *O movimento expressionista alemão*. Disponível em [http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/cinema/dossier/anjo\\_azul/aa-expressionismo.htm](http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/cinema/dossier/anjo_azul/aa-expressionismo.htm) Acesso em 14 out.2013

CHAPARRO, Manuel Carlos. Cem Anos de Assessoria de Imprensa. In: DUARTE, Jorge (org.). *Assessoria de imprensa e relacionamento com a mídia: teoria e técnica*. São Paulo: Atlas S.A., 2010.

DUARTE, Jorge. Assessoria de Imprensa no Brasil. In: DUARTE, Jorge (org.). *Assessoria de imprensa e relacionamento com a mídia: teoria e técnica*. São Paulo: Atlas S.A., 2010.

EVANGELISTA, Uisflávio. *Olhando para trás: a visão histórica da assessoria de imprensa contemporânea*. Disponível em <http://www.recantodasletras.com.br/artigos/2277616> Acesso em 21 dez.2013.

FERRO, Fernanda. *O filme noir e a crítica feminista de cinema*: Laura Mulvey e Elizabeth Kaplan. Trabalho (pós-graduação em Cinema), Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2013.

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

KLEIN, Joshua. Rede de Intrigas. In: SCHNEIDER, Steve Jay (org.). *1001 filmes para ver antes de morrer*. Rio de Janeiro: Sextante Ltda. 2012.

KOPPLIN, Elisa; FERRARETTO, Luiz Artur. Assessoria de Imprensa: teoria e prática. In: BIGOLIN, Simone. *Estudos de assessoria de imprensa*. Disponível em <http://estudosdeai.blogspot.com.br/2008/04/dentro-do-universo-da-comunicacao-social.html>

LIMA, Gerson Moreira. Release Mania: uma contribuição para o estudo do “press release” no Brasil - São Paulo: Editora Summus, 1985.

MAIA, Guilherme. Ensaio sobre a música do cinema noir clássico: um panorama de O Falcão Maltês e A Marca da Maldade. In: SILVA, Carla Luciane. *Tempos Históricos*. Cascavel, PR: Edunioeste, 2011.

MAFEI, Maristela. Assessoria de Imprensa: como se relacionar com a mídia. In: BELLA, Priscilla. *Jornalistas, Relações Públicas e Assessoria de Imprensa: um problema de comunicação*. Dissertação (mestrado em Comunicação), Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2011.

MASCARELLO, Fernando. Film noir. In: MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006.

MAZZARINO, Jane Márcia. O agendamento na perspectiva das fontes do campo jornalístico: observando fazeres do movimento socioambiental. *Revista Fronteira* (UNISINOS), v. IX, p. 53-63, 2007.

MONTEIRO, Graça França. A Notícia Institucional. In: DUARTE, Jorge (org.). *Assessoria de imprensa e relacionamento com a mídia: teoria e técnica*. São Paulo: Atlas S.A., 2010.

MOUTINHO, Ana. SOUSA, Jorge Pedro. Assessoria de Imprensa na Europa. In: DUARTE, Jorge (org.). *Assessoria de imprensa e relacionamento com a mídia: teoria e técnica*. São Paulo: Atlas S.A., 2010.

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

NEGRINI, Michele. *A morte em horário nobre: a espetacularização da notícia no telejornalismo brasileiro*. Tese (doutorado em Comunicação Social), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

NEWMAN, Kim. A Embriaguez do Sucesso. In: SCHNEIDER, Steve Jay (org.). *1001 filmes para ver antes de morrer*. Rio de Janeiro: Sextante Ltda., 2012.

NOGUEIRA, Lisandro. *Cinema e Jornalismo: o melodrama e a tragédia moderna*. VII Congresso Nacional de História da Mídia. 2009.

OLIVEIRA, Marilu. sobre crimes, mulheres fatais e investigadores: do romance noir ao filme neo-noir, um longo percurso. In: MATSUDA, Alice. *Diálogo e Interação*. Cornélio Procópio, PR: Faculdade Cristo Rei, 2009.

ORTEGOSA, Marcia. *Cinema noir: espelho e fotografia*. São Paulo: Annablume, 2010.

SCHUDSON, Michael. Discovering the News. In: DUARTE, Jorge (org.). *Assessoria de imprensa e relacionamento com a mídia: teoria e técnica*. São Paulo: Atlas S.A., 2010.

SILVA, Nathalia. *Pacto Sinistro e Cães de Aluguel: o imaginário sobre o crime nos filmes noir e neo-noir*. Trabalho de conclusão de curso (título em bacharel em Comunicação Social – Jornalismo), Universidade Federal do Pampa, São Borja, 2013.

SILVER, Alain; WARD, Elizabeth (orgs.). *Film Noir*. New York: Overlook, 1992.

SOUSA, Jorge Pedro. Uma história breve do jornalismo no ocidente. In: SOUSA, Jorge Pedro (org.). *Jornalismo: História, teoria e metodologia*. Perspectivas Luso Brasileiras. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2008.

VIEIRA, Josiany. *Jornalistas e o mundo das assessorias de imprensa*. Monografia (graduação em Jornalismo), Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2004.

TRAQUINA, Nelson. As notícias. In: TRAQUINA, Nelson (org.). *Jornalismo: questões, teorias e “estórias”*. Lisboa: Vega, 1993.

TRAQUINA, Nelson. *Teorias do jornalismo, porque as notícias são como são*. Florianópolis: Insular, 2004.

TRAQUINA, Nelson. *Teorias do jornalismo. A tribo jornalística – uma comunidade interpretativa transnacional*. Florianópolis: Insular, 2005.

TRAVANCAS, Isabel. *Jornalista como personagem de cinema*. XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2001.

WOLF, Mauro. *Teorias da comunicação de massa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

**Recebido em 23/02/2016**  
**Aprovado em 29/07/2016**

VI Borde e Chaumeton descrevem sete elementos necessários para caracterizar um filme noir: um crime; a perspectiva dos criminosos, às vezes superando a da polícia; uma visão invertida das tradicionais fontes de autoridade, acentuando a abordagem da corrupção policial; alianças e lealdades instáveis; a *femme fatale*; violência bruta; motivação e mudanças em complôs bizarros.

VII Revistas com histórias de violência, impressas em papel de baixa qualidade, feitos de polpa de madeira, e com capas feitas com cores berrantes

VIII Filmes feitos após o período clássico do noir, que se utilizam dos elementos do gênero com temas atuais, como Chinatown ou Estrada Perdida

IX Estilo cinematográfico, que se estendeu por outras formas de arte, que se caracterizava pela distorção de cenários e personagens e pelo uso da maquiagem pesada. Teve seu auge na Alemanha na década de 1920, logo depois da 1ª Guerra Mundial

X O ato de representar. É a ideia de concepção de alguém sobre o mundo ou um determinado assunto. É a reprodução de uma pessoa ou de alguma coisa.

XI Termo utilizado para se referir ao enquadramento em que a câmera filma o objeto de cima para baixo. Este enquadramento diminui e inferioriza o objeto, o situando em uma perspectiva onde há algo maior do que ele.

---

I Alex Sampaio Pires, Jornalista pela Universidade Federal de Pelotas, Brasil.. Contato: alexpires1990@hotmail.com

II Michele Negrini, Orientadora do trabalho. Jornalista. Doutora em Comunicação pela PUC RS. Professora do Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Pelotas, Brasil. Contato: mmnegrini@yahoo.com.br

III Filme que mostra os soldados imperialistas japoneses chegando à ilha de Iwo Jima, no Pacífico, pouco antes da batalha com os norte americanos. Através das cartas escritas pelos japoneses, a narrativa mostra os acontecimentos que antecedem a batalha, como a construção de uma fortaleza subterrânea.

IV Filme que mostra a batalha de Iwo Jima sob a ótica dos americanos, que saíram vencedores e ficaram marcados pela imagem de cinco fuzileiros e um integrante do corpo médico da Marinha erguendo a bandeira dos EUA no monte Suribachi.

V Batalha que ocorreu em 1945, durante a Segunda Guerra Mundial, pela posse da Ilha de Iwo Jima, no Pacífico. A ilha, ocupada pelos japoneses, era alvo dos americanos para construir uma base de aviões bombardeiros. Os EUA saíram vitoriosos.