
A *Femme fatale* no Cinema de Ficção Especulativa e Fantasia¹

Luiza Lusvarghi²
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp SP)

Resumo

A *Femme fatale* consolida como protagonista a partir de filmes do ciclo *noir* como *Pacto de Sangue* (Double Idemnity, 1944) e *Gilda* (1946), saindo da condição passiva da pin up que está na tela apenas para deleite da plateia masculina (MULVEY, 1975). No cinema de Ficção Científica, que por vezes mescla trama policial a temas da ficção especulativa, a *Femme fatale* pode assumir tanto o papel da alienígena devoradora de homens quanto em *Sob a pele* (Under the skin, 2014), a ciborgue psicopata como em *ex-Machina Instinto Artificial* (2014), mas também a da heroína clássica que defende o planeta como Ripley, da franquia *Alien* (1979-2014), ou ainda ser a androide dócil, como Rachel, de *Blade Runner* (1982). A comunicação pretende analisar as personagens desses filmes para estabelecer comparações entre os clássicos *noir* e os diferentes conceitos de *Femme fatale* dentro dos estudos cinematográficos (HARVEY, 1998; KAPLAN, 1998; DOANE, 2008).

Palavras-chave

Femme fatale; *techno noir*; ficção especulativa; ficção científica; gêneros cinematográficos.

1. Introdução

A *Femme fatale* é um ícone da cena pop que se consolida dentro da narrativa cinematográfica contemporânea a partir dos filmes do ciclo *noir* como *Fuga do Passado* (Out of the Past, 1947), *Até a vista querida* (Murder My Sweet, 1944), *Pacto de Sangue* (Double Idemnity, 1944) e *Gilda* (1946). Trata-se de um arquétipo feminino originário da literatura, mas a maior referência na tradição ocidental é quase sempre a espiã Mata Hari, que existiu na vida real, e foi interpretada no cinema por Greta Garbo em filme de 1931. O termo *film noir* (do francês, filme negro) foi atribuído pela primeira vez a uma película pelos críticos franceses Nino Frank e Jean-Pierre Chartier, em dois ensaios publicados em 1946, sobre um ciclo de filmes americanos da década de 40 e 50 que mesclavam a estética de filmes de terror dos anos 30, a filosofia existencialista e recursos estilísticos do expressionismo alemão. Como assinala Naremore, a princípio, o termo em francês,

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XXII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Múltiplos Meios (Unicamp SP), luiza.lusvarghi@gmail.com

derivado de uma coleção de livros francesa e de filmes dramáticos como *A Besta Humana* (La Bête humaine, 1938), de Jean Renoir³, foi rejeitado pela crítica estadunidense. O ciclo *noir* dos Estados Unidos, repleto de influências europeias na forma de filmar, se consolidaria como a principal vertente de narrativa criminal desenvolvida para as telas do cinema dentro da linha de suspense e investigação, embora sempre focado no detetive ou investigador privado, que vai apresentar um novo tipo de mulher, como apontou Sylvia Harvey em seu ensaio desenvolvido para a coletânea de Kaplan (1998) *Women in film noir*.

A expressão *Femme fatale*, literalmente a mulher que mata, vem dos filmes franceses que vão se voltar normalmente para as classes médias e baixas e elaborar nas telas toda a frustração advinda do desenvolvimento da vida moderna e os conflitos gerados pelas grandes cidades. Neles, essa nova mulher desempenhava papéis de coadjuvante, pois o protagonista era sempre masculino, mas sua presença era essencial para o desenvolvimento da trama, ela é o objeto amoroso deste protagonista e sua parceira. A expressão de origem francesa designava originalmente uma vilã, ou antagonista, que usa de seus atributos físicos para seduzir o herói e ou mocinho, mas desde o início seu caráter ambíguo lhe permitia passar para o lado do “bem” com facilidade⁴. No entanto, as versões filmicas deste arquétipo, talvez por terem sido forjadas em meio à Segunda Guerra, vão assinalar para a grande maioria das audiências, cristãs ou não, o surgimento em cena da mulher moderna. Independente, com autonomia para dirigir sua própria vida, mais focada na carreira e na profissão. Nos filmes clássicos *noir*, a *femme fatale* vai assumir sua condição errática, não aceita punições e nem funções secundárias, não depende da aprovação masculina, mas era sempre uma mulher em crise – com o casamento, com as regras sociais. Esses atributos lhe renderam análises complexas. Krutnik vê na loura Phyllis Dietrichson (Bárbara Stanwick) de Pacto de Sangue uma representação do capitalismo, a mulher ambiciosa vinculada ao sistema. E, literalmente, seu parceiro é induzido por ela a cometer um crime. Outra interpretação comum que atingia o protagonista masculino vai ser colocada também para a mulher – a

³ com roteiro dele e de Denise Leblond baseado no romance La Bête humaine, de Émile Zola, lançado em 1890.

⁴ Podemos identificar sua origem até mesmo em Lilith, a primeira mulher de Adão antes de Eva, que integra o *midrash*, gênero de literatura rabínica que contém as primeiras interpretações e comentários sobre a Torá Escrita e a Torá Oral (lei falada e sermões), e que teria sido descartada por Deus em função de seu comportamento promíscuo, vestígios dessa visão patriarcal da mulher dentro da sociedade cristã.

de ser lésbica. Essa apropriação é usual mas filmografias contemporâneas, como ressalta Straayer a propósito de *Ligadas pelo Desejo* (Bound, 1996).

The femme fatale of contemporary film operates as an independent agent, always signalling but no longer contained by film noir. Today we watch women from film noir as often as in film noir. Perhaps the femme fatale always did transcend the film text if we recollect Janey Place's argument that viewers' memories privilege the femme fatale's dangerously exciting incarnations over the defeats that most often awaited her in film noir conclusions. Now the femme fatale is a metonym that travels among a variety of genres (STRAAYER, 1998, p. 253)⁵.

A *Femme fatale* que se tornou um comentário do *noir*, que foi um ciclo de filmes que inevitavelmente carrega um tom existencialista e desesperançado, essa metonímia a que se refere Straayer, é a mais comumente encontrada nos filmes de FC. Ela tanto pode ser a mulher que mata, quanto a mulher que defende o planeta, o país, a sua família. Sua presença é mais forte em fábulas distópicas, atribuídas em geral à ficção especulativa. O termo ficção especulativo surgiu a partir de críticas referentes ao gênero FC, consagrado por Hollywood, como um gênero voltado para explorações espaciais e futuros utópicos e com uma visão positivista da ciência. O termo foi popularizado como uma visão mais realista neste sentido por autores como Judith Merrill, fundadora da *New Wave* da ficção científica. Esse conceito caiu em desuso, mas na virada do milênio passou novamente a ser associado a uma visão crítica das narrativas tradicionais de Ficção Científica, e, sobretudo, ao papel da mulher dentro dessas narrativas, representadas em larga escala por projetos de ficção literários como *O Conto da Aia* (The Handmaid's Tale, 1985)⁶, de Margaret Atwood, que se converteu em série de televisão. Por outro lado, a ficção especulativa pode abarcar o horror e o fantástico. Dentro dessa comunicação, o termo se refere estritamente a narrativas de FC que incluem explorações pertinentes ao especulativo e ao fantástico.

⁵ A *Femme fatale* dos filmes contemporâneos funciona como um agente autônomo, sempre referencial mas não necessariamente condicionado pelo filme *noir*. Hoje nós vemos mulheres de filme *noir* como eram vistas no cinema *noir*. Talvez a *Femme fatale* sempre tenha transcendido o texto filmico se levarmos em conta o argumento de Janey Place de que as memórias da audiência privilegiam as encarnações mais perigosas e excitantes da *Femme fatale* em vez das derrotas que a aguardavam frequentemente nos desfechos dos filmes *noir*. Agora a *Femme fatale* é uma metonímia que percorre os mais diversos gêneros (Tradução da autora).

⁶ Ano da publicação original.

2. De *Femme fatale* a anti-heroína: Protagonismo e Relações de Gênero

É no cinema, e especificamente no ciclo *noir*, que a *Femme fatale* vai se consagrar como protagonista e coprotagonista, disputando espaço com os personagens masculinos, saindo da condição passiva da *pin up* que está na tela apenas para deleite da plateia masculina, conceito que Mulvey (1975) vai explorar como sendo essencial para o male gaze (olhar masculino), para assumir o controle da narrativa, no sentido de gerar ações e de deixar em segundo plano a mocinha romântica. É por ela que o protagonista masculino, um homem em crise com o sistema social, se apaixona. É por este motivo que Silvia Harvey e E. Ann Kaplan vão considerá-la uma projeção da mulher moderna e emancipada, além de representar a crise dos papéis sociais que acarreta grande desestruturação do núcleo familiar tradicional. Harvey, no entanto, explora essa questão dentro de um contexto de pós-guerra, em que a família tradicional, que sempre exerceu papel importante no drama cinematográfico estadunidense de tema não político, se encontra em processo de desestruturação. É a família, diz Harvey, que vai funcionar como pilar de reconstrução da sociedade. Por este motivo, essa nova mulher é considerada como o maior ataque frontal à família patriarcal. “The astounding Mildred Pierce (Mildred Pierce, 1945), a woman of the world, a woman of business, and only secondarily a mother, is a good example of this disruption and displacement of the values of family life” (HARVEY, 1998, p.71)⁷. Essa imagem popularizou-se ainda em filmes como *Gilda* (1947) desbancando a mocinha tradicional, ou ainda como Kathie Moffat (Jane Greer) em *Fuga do Passado* (Out of the Past, 1947) de Jacques Tourneau; *Helen Grayle* (Claire Trevor) e *Até a vista querida* (Murder My Sweet, 1944), de Edward Dmytryk, baseado em conto de Raymond Chandler. Esse arquétipo chegou ao século 21, em que a *Femme fatale* se converte em uma anti-heroína e protagonista, muitas vezes dispensando o personagem masculino, em produções híbridas e *neonoir*.

A questão é que pelo próprio destino a elas reservado, trágico, ela também é vista apenas como uma reação conservadora ao novo papel da mulher na sociedade, ponto de vista defendido por Mary Ann Doane em sua coletânea de ensaios sobre as *Femme*

⁷ A surpreendente Mildred Pierce (Alma em Suplício, 1945), uma mulher do mundo, uma mulher de negócios, e somente secundariamente uma mãe, é um bom exemplo de ruptura e deslocamento dos valores da vida familiar (Tradução da autora).

Fatales (1991), no capítulo dedicado ao filme *Gilda* e intitulado *Epistemology as Striptease* (Epistemologia como Striptease) conclui, a respeito da cena de striptease de *Gilda*: “As Roland Barthes points out, the function of the striptease is to naturalize the nakedness of the woman, and in this way to neutralize its threat” (1991, p.101).⁸

O cerne da narrativa noir é o personagem masculino, sempre em crise com o seu papel tradicional no sistema patriarcal (Krutnik, 1991), o protagonista solitário que se deixa seduzir pela mulher fatal. Nas análises de Krutnik (1991), a Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck) em *Pacto de Sangue* (*Double Idemnity*, 1944) de Billy Wilder, representa para o anti-herói Walter Neff (Fred MacMurray) os atrativos da sociedade capitalista contemporânea aos quais ele sucumbe. No entanto, o trágico final sugere que na verdade, ela se envolve muito mais com a possibilidade de aventura e ruptura que Neff representa do que com a ganância de consumo que Krutnik lhe atribui. E mesmo morta, ela é certamente glamourizada (HARVEY, 1998). Além disso, no *noir* o mocinho-protagonista é sempre moralmente ambíguo. Distante da verdade universal e absoluta dos *cop shows* de modelo hollywoodiano como *Law and Order*, o protagonista noir oscila entre o bem e o mal e não raro tem de romper com a lei para legitimar seus intentos e restabelecer a ordem. Já a *Femme fatale* nas produções *noir* divide as atenções com frágeis mocinhas tradicionais, que sempre perdem para ela o protagonista.

Elas representavam a sedutora mulher que era a encarnação do diabo, e para a *new left*, a ganância do capitalismo. Krutnik (1991) enfatiza o papel desempenhado pelos protagonistas masculinos dos filmes noir, a maioria deles em homens em luta contra o patriarcalismo. Para ele existiam dois tipos de mulheres nas narrativas noir: a cândida e submissa, extremamente ingênua e sempre vítima, e a mulher malvada que surge para desviar o mocinho de sua rota. Mas é a malvada que faz o par romântico, e não a vítima, ela é mais forte, e isso atrai o mocinho. Krutnik, no entanto, jamais busca maiores explicações sobre o motivo dessa preferência, assumida por muitos autores como um desvio de conduta por questões de orientação sexual. Entretanto, o galã dessas narrativas noir, se não corresponde ao papel que lhe é atribuído dentro do discurso heteronormativo, não necessariamente é gay. O certo é que em alguns filmes, as mulheres assumiam o papel de protagonistas, como aponta Naremore (2008) em *Mortalmente Perigosa* (*Gun Crazy*

⁸ Como pontuou Roland Barthes, a função do striptease é naturalizar a nudez da mulher, e neste sentido, neutralizar a ameaça (Tradução da autora).

ou *Deadly is the female*⁹, 1950, EUA), um filme que relembra o argumento do *neonoir* *Bonnie and Clyde* (1967). A dupla é formada por um casal, mas ele não tem ambições. É ela quem vai assumir a liderança dentro da trama, participando ativamente da trajetória de crimes.

A narrativa hollywoodiana clássica dos dramas policiais de televisão, os *cop shows*, e dos filmes de ação traziam influências do ciclo semidocumental do cinema estadunidense da década de 1930, e também do ciclo noir francês, entre 1930 e 1940, daí o nome cunhado pelo crítico, assim como do expressionismo alemão consagrado em *O testamento do Dr Mabuse* (Das Testament des Dr. Mabuse, 1933) por Friz Lang. O cerne da narrativa noir está centrado no personagem masculino, sempre em crise com o seu papel tradicional no sistema patriarcal (Krutnik, 1991), o protagonista solitário que se deixa seduzir pela mulher fatal. Nas análises de Krutnik (1991), a Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck) em *Pacto de Sangue* representa para o anti-herói Walter Neff (Fred MacMurray) os atrativos da sociedade capitalista contemporânea aos quais ele sucumbe. No entanto, o trágico final sugere que na verdade, ela se envolve muito mais com a possibilidade de aventura e ruptura que ele representa do que com a ganância de consumo. Morta, ela é referenciada (HARVEY, 1998). Além disso, no noir o mocinho-protagonista é sempre moralmente ambíguo. Distante da verdade universal e absoluta dos *cop shows* como *Law and Order* (1990-2022, NBC), o protagonista *noir* oscila entre o bem e o mal e não raro tem de romper com a lei para legitimar seus intentos e restabelecer a ordem. Já a *Femme fatale* do noir divide as atenções com frágeis mocinhas tradicionais, que sempre perdem para ela o protagonista.

Na verdade, segundo Jameson (2016) para quem a literatura criminal estaria relacionada com um segundo momento da literatura moderna, e se constituiria como um painel da vida urbana moderna, na obra de Chandler, por exemplo, vão surgir diferentes tipos de homens (o rico, o proletário), e de mulheres, que ele classifica como arquétipos “inconscientes” tais como *the belle dame san merci or the woman pal and likeable but non sexual-detective*¹⁰. É como se ele reinventasse as diferenças entre espaço público e privado. No entanto, ao comparar o livro de Chandler com o filme de Altman, *The Long Goodbye* (1973), por exemplo, ele encontra novas possibilidades. Surge a mulher fatal

⁹ O filme pode ser encontrado com os dois títulos originais em inglês em diversas filmografias.

¹⁰ A bela dama impiedosa ou a detetive parceira e adorável, mas assexuada (tradução da autora).

que Jameson (2016, posição 855) denomina de *vamp-murderess*, ao lado da *pal* (colega), da profissional e da *mousy girl* (a mulher mignon, tipo boneca), que pode ser provinciana ou tímida. A lógica de enredo de Chandler permite essas adaptações filmicas, mas elas se originam do próprio cinema, e não da literatura. Jameson atribui o surgimento destas personagens associadas ao *mateship* (companheirismo), mas também à sedução a uma postura de medo diante da nova mulher, algo como uma reação adversa (*backlash*).

3. Traficantes e sicárias

É possível estabelecer um comparativo entre a *femme fatale* clássica com personagens das narrativas criminais latino-americanas a exemplo de Rosario Tijeras, personagem protagonista da série (2010), e filme (2005) homônimos¹¹. As narrativas cinematográficas narco, ao contrário do que ocorreu com as séries televisivas, tiveram uma grande contribuição de diretoras mulheres como a mexicana radicada nos EUA Aurora Martinez, também creditada como Rory Martz, que produziu pelo menos 72 películas. Seus filmes, como a maioria desse tipo de produção, rodados rapidamente em externas e som ambiente, não almejam o circuito exibidor tradicional, e sim as banquinhas de DVD ou o circuito pay-per-view, razão pela qual muitas vezes aparecem nos portais como telefilmes. Mario Almada é um de seus atores favoritos, os homens são quase sempre protagonistas, são filmes de ação e violência explícitos, falados em espanhol. As suas personagens são as tradicionais deste circuito, com a diferença de que matam impiedosamente tanto quanto seus companheiros, mas elas são agentes de sua realidade.

Alguns títulos estão disponíveis no Youtube, como *10 horas antes de morir* (2005), *Cruz de Navajas* (2008), *Cave una tumba para mi madre* (2007). Os circuitos alternativos mexicanos a chamam de *La dama peligrosa del videohome*¹². São obras consideradas emblemáticas de sua carreira: *El Mariachi Narcotraficante* (México, 1996), *El Fantasma de la Coca* (México, 1999), *Tumbas Abiertas* (México, 2003), *El Reflejo en el Espejo* (México, 2013), *Hay Amores Que Matan* (México, 2006), uma releitura de *Misery*, de Stephen King, estrelada por Guillermo Quintanilla e Amaranta Ruiz, nomes populares em programas e telenovelas da TV mexicana.

¹¹ Filme e série foram baseados no *best seller* de 2000, Rosario Tijeras, de autoria do autor colombiano Jorge Franco Ramos. O livro traz a imagem do filme na capa.

¹² <https://revistatoma.wordpress.com/2014/09/26/aurora-martinez-maraton-marti/>

No entanto, vale considerar que no cinema, as obras críticas e de denúncia da condição da mulher no narcotráfico, que efetivamente deveria contribuir para uma visão emancipadora, muitas vezes se compraz em reproduzir a violência, apresentando sempre mulheres passivas e submissas ao seu destino, como bem observa Gabrielle Panetier Leboeuf (2016), em seu estudo sobre a representação do corpo da mulher no narcocinema mexicano ao analisar duas películas sobre o tema, o longa *Miss Bala* (2011), dirigido por Gerardo Naranjo, e o curta *El otro sueño americano* (2004), dirigido por Enrique Arroyo. Sem minimizar a importância da denúncia, Leboeuf vê nestas obras que¹... la imposibilidad de superar la imagen de una mujer sin recursos ni esperanzas frente a las necropolíticas del mundo narco refuerza y afirma la fatalidad del destino de las mujeres en el mundo patriarcal violento de la frontera estadounidense” (Leboeuf, 2016)¹³.

As protagonistas femininas nas narrativas criminais latino-americanas no cinema e na televisão são o contraponto ao marginal romântico, e são mulheres bandidas, que vivem à margem da lei, de forma consciente ou não. Mulheres em delegacia como investigadoras são fenômenos mais recentes. A ficção seriada latino-americana recente colaborou para introduzir um novo tipo de protagonismo feminino: a chefe da gangue, como Teresa Mendosa (Kate del Castillo) na série televisiva *La Reina del Sur* (Telemundo, 2010) e sua adaptação hollywoodiana, *The Queen of the South* (USA Network, 2016), interpretada por Alice Braga; a matadora de aluguel Rosario in *Rosario Tijeras* (2005, 2010), filme e série; Catalina, a jovem prostituta de luxo em *Sin Tetas no hay paraiso*, série e filme, e em sua sequência *Sin tetas sí hay paraiso*, ambas criadas e dirigidas por Gustavo Bolívar.

As jovens mulheres das tramas intituladas como narco usam seus atributos femininos para se vingar da exclusão social a que são submetidas. Suas histórias vieram de livros escritos por homens, para narrar a história de uma nação. No livro *Rosario Tijeras* a história é narrada por Antonio, personagem apaixonado pela sicária, mas as adaptações televisiva e cinematográfica não possuem voz over, e em ambas ela é a protagonista. Ou seja, trata-se muito mais da fabulação de um universo a partir do que dele se conhece mais do que da realidade convertida em ficção, caso das narrativas sobre

¹³... a impossibilidade de superar a imagem da mulher sem recursos nem esperanças diante das necropolíticas do mundo narco reforça e afirma a fatalidade do destino das mulheres no mundo patriarcal e violento da fronteira estadunidense (Tradução da autora).

Pablo Escobar e sobre os carteis colombianos. Griselda Blanco, conhecida como a viúva do tráfico é das poucas mulheres que efetivamente cumpriram a função de lideranças de cartel no mundo do tráfico, no caso o cartel de Medellin. Na série *Narcos*, Judy Moncada, vivida pela atriz Cristina Umana, traficava drogas antes de Escobar ser o homem mais temido (e amado) do país. Judy é uma das poucas personagens fictícias do seriado, mas de fato houve uma traficante que, a exemplo de Moncada, ficou conhecida como a Rainha da Cocaína na Colômbia, também conhecida como *la madriña*. Quem encarnou seu personagem em filmes foram Catherine Zeta-Jones, em 2018, como *Cocaine Godmother* dirigida por Guillermo Navarro, uma reapropriação livre e ao gosto do mercado de origem anglo, lançada no canal Life Time, e Jennifer Lopez, em produção ainda em andamento sob a direção de Reed Moran.

Ao contrário do que as narrativas ficcionais sugerem, o perfil das verdadeiras mulheres do narcotráfico pouco tem a ver com mulheres sensuais e meias de seda, e sim com uma espécie de matriarca como os apelidos sugerem. Ainda assim, elas certamente desafiam os cânones do seu universo e da hierarquia patriarcal destes núcleos.

As protagonistas das obras com temáticas narco são pobres, vêm de extratos sociais muito baixos, o que é atípico para os padrões de telenovelas mexicanas e brasileiras, por exemplo. Muitas têm de se prostituir para ascender socialmente e sair das profissões usualmente atribuídas a essas mulheres: manicure, faxineira. Esse é o caso de Catalina e Rosario. Nenhuma delas, no entanto, encarna o estereótipo da mocinha que foi induzida pelo namorado a matar.

O tipo físico dessas mulheres nas narrativas ficcionais narco televisivas, e nas obras que são parte integrante destes projetos é o da mulher branca, com perfil que lembra as mulheres espanholas e europeias, distante das mulheres índias ou pretas que compõem a maioria da população. Elas são as mocinhas, mas para conseguir o amor ou o sucesso, elas devem se adequar aos padrões vigentes, colocar seios de silicone, ou qualquer outro adereço que a qualifique com uma mulher desejável. São punidas em seus intentos, e seus homens também, mas até que ponto elas são bandidas ou vítimas? Pois afinal todas elegem o crime como o caminho para perseguir ascensão social, assim como fizeram seus pares masculinos, e romper com as amarras opressivas que são a elas destinadas. Para justificar moralmente seus atos, os enredos lhes dão motivos de sobra para tal perversão:

vingar a família, um irmão morto, e no caso de Rosário, a ela mesma, que foi abusada sexualmente quando criança. E como não logram ficar com seus amores, pois estão fadadas a um final trágico, ocupam o maior espaço possível nas telas, deixando o posto de galã vago. Como *prepagas*, mesmo quando não se tornam membros ativos dos carteis, elas são cúmplices da escalada criminosa empreendida pelos homens.

O cinema sobre o narcotráfico reproduz as relações de poder. No entanto, também deixa claro que as instituições sociais estão completamente falidas, e que portanto, há um deslocamento dentro das funções sociais, que atinge as relações de gênero. “El narcocine denuncia la crisis de las instituciones, la falta de credibilidad en las autoridades, la corrupción en todas las esferas políticas y sociales” (MERCADER, 2012, p. 234)¹⁴. Longe de representar a subversão desta ordem, até para assegurar sua verossimilhança essas narrativas incorporam imagens de mulheres que não estão mais em seu tradicional papel. Não são escravas do sexo, embora possam fazer uso dele como arma e instrumento de negociação. Lideram carteis de drogas, na ficção e na vida real. São parceiras de seus amantes narcotraficantes, e não apenas vítimas passivas. No cinema narco as mulheres também exercem esta violência, sempre com relação aos homens, pois seus subordinados são sempre os varões. Estas mulheres estão presentes nestes filmes desde *Contrabando y traición* (1976), de Arturo Martínez, história de uma dupla de narcotraficantes, Emilio Varela e Camelia “la Texana”, que traficam drogas nos Estados Unidos. Traída por Varela, Camelia o mata. Na segunda parte da película, ela vai para Guadalajara mas é assassinada por outro bando de narcotraficantes que desejam vingar a morte de Varela. Com Camelia, a mulher deixa de ser vítima para participar do negócio do narcotráfico (MERCADER, 2012, p.228).

Filmes, séries, superséries – classificação do mercado para nomear as séries colombianas com muitos capítulos –, narcofilmes ou narconovelas, essas narrativas são extremamente populares, e apesar do clichê feminino cheio de curvas e da opção quase que invariável pelas mulheres brancas como protagonistas, elas apresentam diversos elementos da vida real, tanto na abordagem dos ambientes, adereços e trilha sonora, quanto na dramaturgia. Os *videohomeros* introduzem elementos da teledramaturgia em seus roteiros, mesclados a cenas de ação usuais de thrillers.

¹⁴ “O narcocine denuncia a crise das instituições, a falta de credibilidade das autoridades, a corrupção em todas as esferas políticas e sociais” (Tradução da autora).

4. Policial e Justiceira, Marginal e Libertária

Haveria algum sentido em atribuir às policiais e investigadoras o papel de *Femme fatale*, no estrito sentido da palavra? Nas narrativas clássicas, essas mocinhas mal-comportadas, são, de modo geral, pouco afeitas a trabalhar sob o manto da lei e da ordem. O cinema mundial, sobretudo, vendeu a imagem de *coqueterie*, de mulheres sexualmente livres. No entanto, as narrativas policiais clássicas, e os dramas criminais, cada vez mais, assinalam o surgimento deste personagem híbrido, que na verdade corresponde à anti-heroína, em crise com seu papel social de mulher, questionando métodos e ética, numa função protagonista que em passado recente pertenceu aos homens. Elas estão presentes nas narrativas de super-heróis, como no caso da detetive Jessica Jones, da Marvel, ou na hacker Lizbeth Salander, da trilogia Millenium, que correspondem a estereótipos do private eye, mas também da presença de mulheres nas investigações, nas corregedorias de polícia.

O cinema brasileiro nunca se notabilizou pelas narrativas policiais clássicas, com a presença da corporação, vistas como extensão de governos autoritários e ditaduras, e de certa forma a literatura do gênero reproduziu esse recorte. Os filmes sobre grandes crimes e organizações criminais existem desde os primórdios do cinema brasileiro, com os filmes mudos policiais, em geral médias-metragens. A presença da mulher é quase sempre no papel da vítima, enfim, a clássica mocinha. O primeiro grande ícone da *Femme fatale* que cumpre a função de questionar o status quo é personificado pela atriz Helena Ignez, em diversos filmes do chamado Ciclo Marginal, e sua visão mais emblemática está em *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), baseado no criminoso João Acácio Pereira da Costa. As personagens da atriz baiana que marcou uma geração, que foi companheira de Glauber Rocha e após de Rogério Sganzerla, e que com Julio Bressane fundaria a produtora Belair, são objeto de estudo privilegiado para qualquer pesquisador que decida se debruçar sobre o tema. A prostituta Janete Jane, de *O Bandido da Luz Vermelha*, Sonia Silk, de *Copacabana Mon Amour* (que Ignez reintroduz em *Ralé*, longa dirigido por ela, vivida por Simone Spoladore), Angela Carne e Osso de *A mulher de todos*, são tudo, menos passivas. Sua forma de atuar inspirou toda uma geração de atrizes.

É a subversão da imagem da *Femme fatale* a partir do clichê que acentua seu caráter experimental e revolucionário. A própria opção pela narrativa criminal dentro do ciclo marginal de cinema leva à produção de títulos baseados em manchetes policiais

sensacionalistas, traço marcante das produções criminais no Brasil. Desta vertente nasceram filmes como *Matou a família e foi ao cinema* e *O Anjo Nasceu*, de Julio Bressane, um gênero sempre visto pela intelectualidade como artisticamente inferior. A diferença nessas produções, e nas personagens femininas é o seu protagonismo e a determinação pela condução de seu destino, por meio da irreverência e do deboche. O título *Luz nas trevas – a volta do Bandido da Luz Vermelha* (2010) em que Djin Sganzerla assume o papel da mãe, dirigida por ela, só reafirma esse caráter ambivalente da personagem Janete Jane.

Outra produção do cinema voltada para esse tipo de representação metafórica é baseada na personagem real Dejanira Ramos Suzano, conhecida pelo pseudônimo de Lili Carabina, Djanira Metralha ou Djanira da Metralhadora, assaltante de bancos brasileira notória entre os anos 70 e 80. Sua vida foi objeto de duas biografias escritas por Aguinaldo Silva (antes de ser autor de telenovelas, ele foi repórter de polícia), *Lili Carabina - retrato de uma obsessão* e *A História de Lili Carabina*. Estes livros foram adaptados para o cinema no filme *Lili, a estrela do crime*, de 1989, com Betty Faria no papel-título, e direção de Lui Farias. Mas as representações de *Femme fatale* anteriores, além de calcadas em convenções hollywoodianas de beleza, estavam fadadas ao desterro e à desilusão amorosa. A mocinha se dava sempre bem com o galã, como em *Estranho Encontro* (1958) de Walter Hugo Khoury, ainda que a personagem Julia, de Andrea Bayard, não seja exatamente uma mocinha tão submissa, e Lola Brah, a Wanda, possa ser uma alteridade da *Femme fatale*, mas sem projeto próprio, exceto conquistar o homem.

A mulher independente é uma ameaça. Norma Benguel personificou a *Femme fatale* com um acento mais realista, em diversas obras, como a Leda de *Os Cafajestes*, de Ruy Guerra, a Débora de *Paixão na Praia* (1971), de Alfredo Sterhein, a Sílvia Ricelli de *Paranoia* (1976), e, ao lado de Odete Lara, *Mulheres e Milhões* (1961), de Jorge Ileli, dos poucos brasileiros noir conforme atesta Naremore. A atriz, que posteriormente se tornaria diretora, no entanto, não se via desta forma. "Eu não fazia muito o tipo *Femme fatale*. Sempre fui mais espontânea, o que me torna naturalmente sedutora". Ou seja, o conceito de *Femme fatale* nacional se colocava mais como artifício, construído pela cenografia, e não como função efetiva dentro da narrativa.

As mulheres fortes do crime no Brasil, historicamente, sempre estiveram mais vinculadas ao ideário do cangaço, em que pontuava a figura de Maria Bonita, que teve

versões para o cinema e para a televisão, assim como o casal de cangaceiros Dadá E Corisco.

...o banditismo social constitui um fenômeno universal, encontrado em todas as sociedades baseadas na agricultura (inclusive nas economias pastoris) e compostas principalmente de camponeses e trabalhadores sem terra, governados, oprimidos e explorados por alguém: por senhores, cidades, governos, advogados ou até mesmo bancos. (HOBSBAWM, 2015, p.46).

O bando de Lampião aceitava mulheres, o que não é um dado usual na formação desse tipo de bando, conforme ressalta Hobsbawm em sua última versão do celebre ensaio *Bandidos* (2015), publicada postumamente, em que ele dedicou um apêndice às mulheres intitulado “As mulheres e o banditismo” (p.224), em que afirma que as mulheres nos bandos não ultrapassavam seu papel aceito socialmente, cozinhavam, lavavam. Faz uma ressalva à terrível Dadá, mulher de Corisco. Há um papel pouco explorado que é o de colaboradoras externas dos bandos e gangues. E o terceiro, que é o de criminosa, mais raro, estava presente no Peru, com Rosa Ruyro, e na Argentina com a montonera Martina Chapanay. A vingança da honra e da família, também citada para motivo para o marginal romântico como Lanpião, também está presente em suas opções de vida. No entanto, raramente possui representação no cinema.

5. Ciborgues, alienígenas e desbravadoras

As narrativas de ficção científica, e mais notadamente de ficção especulativa, termo que durante muitos anos foi aplicado de forma parcimoniosa, mas na atualidade se tornou recorrente, nunca foram tão inclusivas quanto á presença feminina, desde os seus primórdios, ainda na era muda. O fato da mulher não estar inserida dentro do mercado de trabalho era pretexto para sua ausência ou invisibilidade, sempre relegada a papéis secundários, dentro desse recorte realista, e não era sequer questionada (CONRAD, 2018, p.28-29). A mulher quando não era totalmente ausente, era figurante ou coadjuvante da presença masculina em cena, e seus melhores papéis eram restritos às convenções familiares (mãe, filha, irmã, noiva, esposa), reproduzindo estereótipos.

A adoção da classificação de ficção especulativa incluiria na verdade um desdobramento do gênero ficção científica que utiliza o contexto da ciência e da fantasia para explorar as possibilidades de novos mundos, utopias e distopias, em detrimento dos

cânones do gênero, consagrados pela categoria SciFi consagrada por Hollywood¹⁵. Essas questões, que predominam na maioria das produções do gênero mundialmente, e até mesmo no planeta que inspirou Star Wars, acabaram por reaproximar as duas categorizações.

A *Femme fatale* se consolida como protagonista dentro da narrativa cinematográfica a partir dos filmes do ciclo noir, como assinalamos anteriormente. No cinema de Ficção Científica, que por vezes mescla trama policial a temas da ficção especulativa – clonagem, colonização interplanetária –, a *Femme fatale* pode assumir tanto o papel da alien devoradora de homens, como em *ex-Machina Instinto Artificial* (2014), quanto a da heroína clássica que defende o planeta como Ripley, da franquia *Alien* (1979-2014), ou ainda Rachel, de *Blade Runner* (1982) e Ava, de *Sin City: A Dame to Kill* (2014). A comunicação pretende analisar as personagens desses filmes, e ver se é possível estabelecer comparações com o período clássico do noir. Ava, de *ex-Machina*, é frívola e interesseira e remete à dualidade já proposta em *Metrópolis* pelas duas Marias – a ciborgue frívola que substitui a Maria que é uma referência para a classe proletária e que de certa forma expressa a dualidade do homem contemporâneo diante dessa mulher insubmissa. Ava, à semelhança de uma Eva, foi criada pela ciência para ser uma mulher perfeita. A Maria de Lang é um artifício do inimigo para derrotar as classes trabalhadoras e sua liderança feminina. Ava expõe, contudo, um dos maiores medos e um tema polêmico nas produções contemporâneas – a inteligência artificial. Serão eles melhores do que nós? O filme *ex-Machina* se apoia nessa perspectiva, frustrada.

A função dessas ciborgues também pode ser incorporada como um mero artifício, que é o que vemos no holograma encarnado por Ana de Armas, a Joi, destinada ao entretenimento do mocinho trágico e solitário officer K (Ryan Gosling), de *Blade Runner 2049* (2017), no caso sem nenhum objetivo malévolo, no entanto, totalmente ausente, quase uma representação do pornô erótico na era virtual, vazio e sem gozo. Joi também representa o desdobramento possível de Rachel (Sean Young), a ciborgue da primeira versão de *Blade Runner* (1982), por quem se apaixona o policial Rick Deckard, interpretado por Harrison Ford. Essa primeira versão traz ainda a androide Pris, imortalizada por Darryl Hannah, e programada para matar. Embora expressem conflitos

¹⁵ Essa visão não é consensual.

morais e valores diferentes com relação ao papel das mulheres, todas elas exemplificam, segundo Conrad, o sentimento de escopofilia¹⁶ atribuído por Mulvey ao male gaze, mas não somente pela forma como são captadas em cena, mas pela sua própria natureza de mercadoria, pois elas podem ser adquiridas em lojas (2018, p.76).

A alienígena Laura (Scarlett Johanson) em *Sob a pele* (Under the skin, 2014) parece simples despojada, e não tem dificuldade em se aproximar de suas vítimas por conta dessa característica. Não tem nenhum objetivo a não ser o de matar, e sua presença na Terra carece de mais detalhadas explicações. Ela é quase o reverso das primeiras representações das mulheres marcianas do cinema mudo, o fim de qualquer utopia.

A maternidade é outra forma popular de representação feminina nos filmes de Ficção Científica. No entanto, neste momento, em geral, o estereótipo da *Femme fatale* não é nem de longe a melhor opção. É o que acontece com Ellen Ripley, personagem feminina reconhecida por sua competência profissional, que vai se tornar, como seus próprios superiores reconhecem, uma nova Ava, e de um ponto de vista perverso, uma representação da Virgem Maria, ícone cristão, uma mulher que concebe sem perder a pureza. Mas muitos críticos alegam que Sarah Connor, em *The Terminator* (1981), o Exterminador do Futuro, transmitia mais segurança em cena do que Ripley. No entanto, é no papel de mãe do salvador da humanidade que ela ocupa seu posto. Seu personagem ganharia até um *spin off* para a televisão, *O Exterminador do Futuro: As Crônicas de Sarah Connor* (2008), com Lena Headey. Mas novamente o papel de mãe está acima de qualquer suspeita.

A representação feminina pode também incorrer no que Barbara Creed chama de feminino monstruoso, se pensarmos na rainha Borg (Alice Krige) de *Star Trek: First Contact* (1996), esta sim, claramente uma *Femme fatale*, embora na verdade ela seduza pelo poder do cérebro, pois pode interferir na mente humana, criando filhos que são ciborgues, colagens de diversas espécies. A parte mais interessante é que ela está apta literalmente a se reproduzir sem a intervenção do macho, algo que representa uma ameaça nessas alegorias sobre a mulher. Sua ascendência pode ser encontrada em Aelita, a Rainha de Marte (1924), sucesso da era muda que introduz a distopia e destrói a ideia de que

¹⁶ Também conhecido como voyeurismo. Conceito de psicanálise para designar o sujeito que obtém prazer em observar a intimidade sexual das pessoas. Sua ação é apenas visual; não participa ativamente da cena.

outros mundos poderiam trazer mais paz e progresso à Terra, outras formas de conduzir a sociedade. O filme na verdade foi desenvolvido pelo diretor russo Yakov Protazanov para ser uma crítica ao espírito burguês que aspira uma vida ideal e sem compromissos, e Aelita seria a *Femme fatale* que encarna todos os desejos recalçados do protagonista. O sucesso do filme, entretanto, consagrou para o público a imagem da marciana sedutora com ares de melindrosa.

Ripley e a franquia Alien, de certa forma, encarnam parte desse temor, da mulher que tem total poder sobre a criação, sobre o início e o fim da humanidade. Creed dedica à franquia um capítulo para abordar o tema da mãe arcaica, a Maria partenogênica difundida pela religião cristã. Sem os genes, os filhos são clones da mãe. Embora Creed não dedique suas análises à questão da *Femme fatale*, e sim à representação feminina nos filmes sob a ótica psicanalítica, ela deixa claro que vê na *Femme fatale* do *noir* um símbolo fálico, a mulher castradora. “Like the castrated woman she, too, is another manifestation of the representation of female sexuality in relation to the phallus. Her image is also informed by the workings of patriarchal ideology” (CREED, 1993, p.192)¹⁷. O mesmo tema da criação está presente em *Splice, a nova espécie* (2009), de Vincenzo Natali. Neste último caso temos uma cientista ambiciosa que ultrapassa todos os limites da ética para realizar o seu projeto embrionário, e uma criatura que provavelmente representa uma personagem trans, não binária, batizada sintomaticamente como Dren, e que vai romper com toda hierarquia patriarcal. Aparentemente, a nova espécie parece apenas uma cobaia de laboratório dócil, mas na medida em que a trama avança, ela domina o frágil casal de cientistas vividos por Adrien Brody e Sarah Polley e adquire vida própria. Não deixa de ser uma manifestação monstruosa, mas sem identidade de gênero, pois pode assumir qualquer forma. Essa característica, entretanto, a julgar pelo filme, não parece garantir à nova espécie qualquer tipo de crítica ao sistema que a gerou, apenas fome de poder.

Referências bibliográficas

¹⁷ Como a mulher castrada, ela também é outra manifestação da representação da sexualidade feminina em relação com o falo. Sua imagem é ainda significada pela ideologia do patriarcado. (Tradução da autora).

- CREED, Barbara. **The monstrous feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis.** London and New York: Routledge. 1993.
- CONRAD, Dean. **Space Sirens, Scientists And Princesses: The Portrayal of Women in Science Fiction Cinema.** North Carolina: McFarland & Company, Inc., 2018.
- DOANE, Mary Ann. **Femmes Fatales Feminism, Film Theory, Psychoanalysis.** London and NY: Routledge, 1991.
- GINWWAY, M. Elizabeth. **Ficção Científica Brasileira. Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro.** Trad. De Roberto de Sousa Causo. São Paulo: Devir, 2005.
- HARVEY, Sylvia (1998). **The Absent Family of Film Noir** in *Women in Film Noir*, KAPLAN, E. Ann ed.; London: British Film Institute.
- HOBSBAWM, Eric (2015). **Bandidos.** Tradução Donald M. Garschagen. São Paulo, Rio de Janeiro. Editora Paz e Terra. Edição E-book.
- JAMESON, Fredric. **Raymond Chandler: The Detections of Totality.** London, New York and Paris: Editora Verso, 2016. Edição em E-book.
- KAC-VERGNE, Marianne, **Sidelining Women in Contemporary Science Fiction Film.** Miranda. Editora Université Toulouse- Jean Jauré. Disp em Electronic version URL: <http://journals.openedition.org/miranda/8642> DOI: 10.4000/miranda.8642 ISSN: 2108-6559 Acesso 07/08/2021
- KRUTNIK, Frank (1991). **In a lonely street: film noir, genre and masculinity.** New York: Routledge.
- LEBOEUF, Gabrielle Pannetier. El cuerpo de la mujer en el narcocine cinemexicano. <http://hispanophone.ca/2016/04/08/cine-mexicano-y-narcoviolencia-patriarcal-los-casos-de-miss-bala-y-el-otro-sueno-americano/> Acesso em 30 de Junho de 2022
- LUSVARGHI, Luiza. **O Crime como Gênero na Ficção Audiovisual da América Latina.** Curitiba: Editora Appris (2018).
- MERCADER, Yolanda. Imágenes femeninas en el cine mexicano de narcotráfico. *Tramas* 36, Uam-X: México, 2012, p. 209-237. Acesso em 30/10/2017 <http://132.248.9.34/hevila/TramasMexicoDF/2012/no36/8.pdf>
- MULVEY, Laura. **Prazer Visual e Cinema Narrativo** in *A Experiência do Cinema*, Ismail Xavier (org.). São Paulo: Paz e Terra, 1983, P. 577-603.
- MULVEY, Laura. **Afterimages, on Cinema, Women and Changing Times.** London: Reaktion Books, 2019.
- NAGIB, Lucia. **A utopia no Cinema Brasileiro.** São Paulo: Cosac Naif, 2006.
- NAREMORE, James (2008). **More than Night. Film Noir in Its Contexts**, Updated and Expanded Edition Berkeley: University of California Press.
- NEALE, Steve (ed. 2000). **Genre and Hollywood.** New York: Routledge, 2000.
- STRAAYER, Chris (1998). **Femme Fatale or Lesbian Femme: Bound in Sexual Différance** in *Women in Film Noir*, KAPLAN, E. Ann ed.; London: British Film Institute.
- SUPPIA, Alfredo. **Atmosfera Rarefeita. A Ficção Científica no Cinema Brasileiro.** São Paulo: Devir, 2013.