

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO ACADÊMICO DO AGRESTE
NÚCLEO DE DESIGN E COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

MARIA EDUARDA PADILHA DE VASCONCELOS LEAL

**DONAS DO MAL: Uma análise sobre a vilania atrelada ao arquétipo *Femme Fatale* em
Hollywood**

Caruaru
2023

MARIA EDUARDA PADILHA DE VASCONCELOS LEAL

DONAS DO MAL: Uma análise sobre a vilania atrelada ao arquétipo *Femme Fatale* em Hollywood

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Coordenação do Curso de Comunicação Social do Campus Agreste da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, na modalidade de monografia, como requisito parcial para a obtenção do grau de bacharel/licenciado em Comunicação Social.

Área de concentração: Comunicação, Cultura e Sociedade.

Orientadora: Iomana Rocha de Araújo Silva

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Leal, Maria Eduarda Padilha de Vasconcelos.

Donas do mal: uma análise sobre a vilania atrelada ao arquétipo femme fatale em Hollywood / Maria Eduarda Padilha de Vasconcelos Leal. - Caruaru, 2023.

66 p. : il.

Orientador(a): Iomana Rocha

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro Acadêmico do Agreste, Comunicação Social, 2023.
8,5.

1. Cinema. 2. Estudos de gênero. 3. Femme Fatale. 4. Teoria feminista do cinema. I. Rocha, Iomana. (Orientação). II. Título.

700 CDD (22.ed.)

MARIA EDUARDA PADILHA DE VASCONCELOS LEAL

DONAS DO MAL: Uma análise sobre a vilania atrelada ao arquétipo *Femme Fatale* em Hollywood

Este trabalho foi julgado adequado e aprovado para a obtenção do título de graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco - Centro Acadêmico do Agreste

Caruaru, 28 de setembro de 2023.

Prof. Dr. Ricardo Augusto de Sabóia Feitosa
Coordenador do Curso de Comunicação Social

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Iomana Rocha de Araújo Silva
Universidade Federal de Pernambuco - Centro Acadêmico do Agreste
Orientadora

Profa. Dra. Amanda Mansur Custódio Nogueira
Universidade Federal de Pernambuco - Centro Acadêmico do Agreste
Banca

Prof. Dr. Eduardo César Maia Ferreira Filho
Universidade Federal de Pernambuco - Centro Acadêmico do Agreste
Banca

Dedico este trabalho aos meus pais, pelo amor incondicional, apoio constante e sacrifícios que fizeram para que eu pudesse alcançar meus objetivos acadêmicos. Este trabalho é uma homenagem a vocês e ao amor que me inspira a cada dia.

Aos amigos e familiares que estiveram ao meu lado durante toda essa jornada.

Aos professores cujos ensinamentos foram essenciais para o meu crescimento acadêmico.

E à memória de Thiago.

RESUMO

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, primeiramente, à todos da minha família que, diante de tantas dificuldades, me apoiaram e incentivaram, que sempre me guiam e me motivam. Obrigada mãe e pai. Obrigada Tia Bia e Tio Yuri. Obrigada Bruno e Wed. Obrigada Catarina. Obrigada Maryna, Pedro, Davi, Lucas, Matheus e Carol. E, obrigada Thiago, espero que você possa sentir minha gratidão de onde você estiver. Sem vocês nada seria possível.

Obrigada aos meus amigos Vitória, Ricardo e Lidia Jade por nunca terem soltado a minha mão.

Obrigada aos professores Marcelo e Iomana por toda a paciência e atenção, pelas correções e ensinamentos.

Obrigada à todos professores e profissionais que compartilharam seu conhecimento e experiência, contribuindo para o enriquecimento deste trabalho.

E aos colegas de classe e amigos que compartilharam ideias, conhecimento e experiências ao longo desta jornada, meu agradecimento especial.

Este projeto não teria sido possível sem o apoio e envolvimento de todas essas pessoas. Mais uma vez, obrigada a todos por fazerem parte desta jornada e por tornarem este trabalho uma realidade.

“Não há nada como uma mulher louca” — Taylor Swift, “Mad Woman” (2020).

RESUMO

Este trabalho trata de uma monografia com o objetivo de elaborar uma análise fílmica das obras: *A Dama de Shanghai* (1947), *Instinto Selvagem* (1992) e *Malévola* (2014), a fim de avaliar as propriedades das representações femininas no cinema de Hollywood a partir da observação da construção das vilãs dos respectivos filmes. Os filmes selecionados são considerados grandes marcos na indústria cinematográfica de suas épocas e a vilã com o arquétipo da *femme fatale* se repete em todos eles. O intuito é que através da análise dos filmes e utilizando como base teórica as obras das autoras Laura Mulvey e Ann Kaplan, figuras fundamentais para a crítica feminista no cinema, poderemos fazer algumas constatações a respeito desse tipo de figura feminina em Hollywood.

Palavras-Chave: Cinema; *Femme Fatale*; Teoria feminista do cinema.

ABSTRACT

This work is a monograph with the objective of preparing a filmic analysis of the pieces: *The Lady from Shanghai* (1947), *Basic Instinct* (1992) and *Maleficent* (2014), in order to evaluate the properties of female representations in Hollywood cinema, starting from the observation of the construction of the female villains in the respective films. The selected films are considered major landmarks in the film industry of their time and the *femme fatale* archetype villain is present in all of them. The purpose of this monography is that, through the analysis of films and using as a theoretical basis the works of authors Laura Mulvey and Ann Kaplan, fundamental figures for feminist criticism in cinema, we will be able to make some findings regarding this type of female figure in Hollywood cinema.

Keywords: Cinema; Femme Fatale; Feminist film theory.

LISTADE FIGURAS

Figura 1 – Tirinha de Alison Bechdel	19
Figura 2 – Theda Bara	25
Figura 3 – Greta Garbo	26
Figura 4 – Marlene Dietrich	27
Figura 5 – Bette Davis	28
Figura 6 – <i>The Vampire</i> de Philip Burne Jones (1887)	34
Figura 7 – Theda Bara em <i>The Vampire</i> (1919)	35
Figura 8 – Theda Bara em <i>Cleópatra</i> (1917)	36
Figura 9 – Greta Garbo em <i>A woman of affairs</i> (1928)	37
Figura 10 – Greta Garbo em <i>Mata Hari</i> (1931)	38
Figura 11 – Rita Hayworth em <i>Gilda</i> (1946)	39
Figura 12 – Lana Turner em <i>The Postman Always Rings Twice</i> (1946)	40
Figura 13 – <i>A dama de Xangai</i> (1947)	48
Figura 14 – <i>Instinto Selvagem</i> (1992)	52
Figura 15 – <i>Malévola</i> (2014)	57

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	CONCEITOS GERAIS E REFERENCIAL TEÓRICO	14
2.1	O papel feminino na origem do cinema.....	14
2.2	A glamourização das atrizes e o <i>star system</i>	20
2.3	O arquétipo <i>femme fatale</i> no cinema	22
2.3.1	A narrativa fílmica.....	28
2.3.2	A vilania na narrativa fílmica.....	30
2.3.3	Os elementos não-verbais na figurativização das vilãs	33
2.4	Teorias feministas críticas.....	40
2.4.1	A crítica cinematográfica feminista de Laura Mulvey.....	42
2.4.2	A crítica cinematográfica feminista de Ann Kaplan	43
2.4.3	Conjecturando as teorias	45
3	METODOLOGIA.....	47
4	ANÁLISE FÍLMICA À LUZ DA TEORIA FEMINISTA	48
4.1	A dama de Xangai (1947)	48
4.2	Instinto Selvagem (1992)	52
4.3	Malévola (2014)	57
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	63
	REFERÊNCIAS	65

1 INTRODUÇÃO

Não é novidade que as diferentes formas de mídia exercem um forte impacto na sociedade; elas atuam como ferramentas fundamentais e cada vez mais ativas no cotidiano das comunidades modernas, sendo constituídas tanto por elementos dinamizadores da cultura, como por reflexos da própria cultura, ou seja, as mídias atuam como um espelho da sociedade ao mesmo tempo em que desempenham efetivamente um grande papel de influência sobre eles.

As mídias estão tão inseridas nas sociedades contemporâneas que não têm mais como separá-las das instituições sociais e culturais, além de possuírem o poder de construir, desconstruir, afirmar, desenvolver ou até mesmo negar identidades através de processos de produção de sentido. De acordo com a “Teoria de Midiatização” do acadêmico Stig Hjarvard:

A mídia é, ao mesmo tempo, parte do tecido da sociedade e da cultura e uma instituição independente que se interpõe entre outras instituições culturais e sociais e coordena sua interação mútua. A dualidade desta relação estrutural estabelece uma série de pré-requisitos de como os meios de comunicação, em determinadas situações, são usados e percebidos pelos emissores e receptores, afetando, desta forma, as relações entre as pessoas. (HJARVARD, 2012, p.32)

Tratando especificamente sobre a indústria cinematográfica, as obras fílmicas são capazes de atuar como um dos principais veículos propagadores de representatividade. A representatividade é essencial para tornar a diversidade humana e a multiplicidade de experiências visíveis, no entanto, a falta ou a limitação desta na indústria do cinema é um problema antigo e recorrente, o que cria um padrão hegemônico que exclui e reduz experiências.

Hollywood é um centro de produção cinematográfica que se tornou tão grande ao ponto de que quando falamos do cinema estadunidense, o imaginário viaja até este distrito de Los Angeles que virou referência cultural nos Estados Unidos. O cinema hollywoodiano exerce poder de predominância comercial e social e, devido à sua popularidade, Hollywood passou a ser um centro propagador de ideias, tendo suas narrativas como modelos de vida e padrões comportamentais, influenciando uma massa de espectadores do mundo inteiro.

A limitação da representatividade no cinema hollywoodiano é uma questão que envolve diversas esferas e categorias da indústria, sendo as discrepâncias nas representações de gênero ainda uma recorrência. Uma pesquisa¹ realizada pelo Geena Davis Institute em 2019, nos Estados Unidos, aponta que, apesar das mulheres serem metade da população mundial, cerca de 23% dos filmes lançados no cinema possuem uma protagonista feminina

¹

Pesquisa disponível em: <https://www.onumulheres.org.br/noticias/industria-cinematografica-global-perpetua-a-discriminacao-das-mulheres-aponta-estudo-da-onu-mulheres-geena-davis-institute-e-fundacao-rockefeller/>

e apenas 9,1% das produções de Hollywood possuem diretoras mulheres. Essas disparidades são apontadas pela teórica e crítica cinematográfica Laura Mulvey, que entende o cinema hollywoodiano como um produto da predominância do olhar masculino onde as personagens femininas são representadas apenas como um complemento dos protagonistas masculinos, além de serem reduzidas a seres que exercem poder apenas através do visual e da sexualidade.

A representação feminina costuma ser rasa, repetitiva e até cansativa. Quando se tratam das vilãs, alguns aspectos costumam se reproduzir, especialmente quando se há um herói masculino e uma vilã mulher – trama que ocorre em dois dos três filmes que analisaremos aqui – uma vez que, na maioria das vezes, o resultado desse conflito se resume a um conjunto de estereótipos. O cinema hollywoodiano explora com intensidade as categorias de binarismo de gênero e as posições ideológicas que este enquadra tanto a mulher como o homem, onde cada um dos gêneros é retratado com características definidoras, refletindo posicionamentos que buscam construir ou reforçar o olhar dos espectadores.

Alguns dos atributos mais recorrentes nas vilãs são a sexualidade e a sensualidade exageradas; características que marcam o arquétipo *femme fatale*, perpetuado no cinema *noir*, mas que ainda está muito presente nas vilãs do audiovisual contemporâneo. É comum vermos personagens femininas agressivas e sensuais, que levam os homens à destruição moral, mas o destino da maioria delas é o mesmo: elas acabam sempre punidas, sofrendo consequências negativas dentro das narrativas.

Os filmes que analisaremos aqui são *A Dama de Xangai* (1947), *Instinto Selvagem* (1992) e *Malévola* (2014), obras de diferentes épocas, mas que possuem uma característica em comum: todos eles apresentam na região central de sua composição uma figura sedutora e perigosa, a “devoradora de homens”.

Objetivo Geral

Analisar a recorrência do arquétipo da *femme fatale* na construção das vilãs nas narrativas hollywoodianas, observadas em diferentes momentos e gêneros cinematográficos.

Objetivos específicos

- Mapear como se dão as representações das vilãs femininas de Hollywood
- Especificar como o arquétipo *femme fatale* é utilizado na construção das vilãs
- Entender a influência do patriarcado na construção das personagens femininas no cinema hollywoodiano.

Justificativa

Assim como toda manifestação cultural, o cinema é um produto e uma representação do seu meio. O meio, nesse caso, é a sociedade que é pautada em valores patriarcais e associa a ideia de gênero a um conjunto de construções sociais que estão enraizadas desde os primórdios das comunidades modernas. O inconsciente da sociedade patriarcal ajuda a estruturar a forma do cinema, inevitavelmente propagando e reproduzindo tais construções.

A teórica e crítica cinematográfica britânica Laura Mulvey (1996) entende o cinema hollywoodiano como um produto da predominância do olhar masculino que perpetua este-reótipos da mulher na sociedade, diminuindo ou apagando suas individualidades ². Mulvey

aponta a mulher nas obras cinematográficas como um objeto de ordem “falocêntrica”, vista apenas como um complemento dos personagens masculinos e tendo sua figura reduzida ao seu visual, sensualidade e sexualidade. Afinal, a indústria cinematográfica se

alimenta diretamente do sistema capitalista que constantemente se beneficia da exploração e sub- jugação das mulheres. Nesse sistema, uma mulher nunca será bonita ou inteligente o suficiente; os padrões se tornam cada vez mais exigentes para nutrir o

sistema que pro- move um ideal de perfeição que nunca será alcançado. No caso do cinema, é possível se observar que uma das abordagens mais comuns utilizadas em

produções é a adoção de

técnicas de hiperssexualização, prática que se intensifica quando falamos especificamente das personagens vistas como vilãs.

Há uma lacuna na academia em relação ao tema e por se tratar de uma questão que afeta a mulher na sociedade, reproduz e estipula estereótipos e preconceitos, além de ser um interesse pessoal da autora, observou-se que se trata de um assunto relevante e que precisa ser devidamente explorado, a fim de trazer reflexões a respeito de aspectos sexistas que muitas vezes assumimos como naturais ou acidentais, mas que, na realidade são construções sociais ou panoramas que foram muito bem pensados.

2

Esta dinâmica de apagamento e redução se repete quando observados as representações de outros grupos marginalizados da sociedade, como a população negra, LGBTQIA+ e pessoas com deficiência. No entanto, este trabalho foca especificamente sobre a representação feminina.

2 CONCEITOS GERAIS E REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 O papel do feminino na origem do cinema

Muito da formação e afirmação da identidade de gênero e identidade social, seja masculina ou feminina, é formada pela cultura de massa. E o cinema, enquanto propagador e disseminador de ideias e conceitos, tem sua parcela de contribuição nessa formação. A representação da imagem da mulher sempre divergiu da imagem do homem desde que essa imagem passou a ser produzida. E isso se mostra como um reflexo da mulher na sociedade, vendo que a mídia é um reflexo simultâneo do nosso dia a dia.

Em 1991, a crítica americana Katha Pollitt publicou um artigo no The New York Times onde apontava a falta de representação feminina adequada nas obras cinematográficas e sinalizou algo que ela apelidou de “Princípio da Smurfette”. Os smurfs eram pequenas criaturas azuis que viviam numa aldeia escondida no meio da floresta, em casas em formato de cogumelos e eram uma comunidade majoritariamente masculina, com apenas uma exceção, a Smurfette. O “Princípio da Smurfette” é o termo que Pollitt usou para descrever a dinâmica repetitiva que é frequente nas mais diversas obras midiáticas: uma única personagem feminina no meio de um grupo de homens. Outra característica dos smurfs é que cada um tem seu nome baseado na sua personalidade; o papai Smurf é o pai de todos, o Ranzinza é mau-humorado, o Gênio é muito inteligente, o Habilidadeoso tem altas habilidades mecânicas, o Desastrado é desajeitado, enquanto a Smurfette é apenas a Smurfette. E é a isso que ela é reduzida: ao próprio sexo; a única característica dela é ser mulher, já que ela não tem uma personalidade ou um talento evidenciado.

Esse olhar sexista se dá em parte porque dentro da indústria cinematográfica o número de homens trabalhando na criação é muito superior ao de mulheres ocupando os mesmos cargos e posições. Ou seja, o cinema constrói a imagem do feminino a partir do olhar masculino que padroniza e forma elementos de reprodução que serão transmitidos para o público sobre como as mulheres agem e devem agir, vestir e falar, portanto como elas devem se comportar. Esse aspecto social em que um número elevado de homens ocupam mais posições de destaque e poder é embasado pelo fato de que historicamente a sociedade ocidental se formou em um modelo patriarcal onde os homens possuíam poder e as mulheres eram restringidas a papéis domésticos e submissos e as que fugiam desse modelo de comportamento eram demonizadas.

No início do século XX, nos primórdios do cinema e na era dos filmes mudos, a indústria cinematográfica começou a ser dominada por homens – assim como todas as outras esferas da sociedade – e a figura feminina passou a ser moldada por eles e para

eles.

O início dessa indústria coincide com a conquista do direito de trabalhar pelas mulheres que, assim como os imigrantes, tinham dificuldades para conseguir trabalho. Sua única opção era ocupar os cargos desprezados pelos homens e como o cinema ainda estava começando, as mulheres passaram a representar grande participação na produção das obras fílmicas. Em *“Women Filmmakers in Early Hollywood”* (2008), a pesquisadora Karen Ward Mahar explica a pequena janela que se abriu em todos os aspectos da indústria cinematográfica para as mulheres, entre aproximadamente os anos de 1908 e 1916.

Nessa época, as mulheres eram 50% das pessoas que trabalhavam com filmes; o ponto de vista feminino era aceito e as mulheres tinham posições primordiais nas montagens dos filmes – elas dirigiam os longa-metragens, escreviam os roteiros, participavam da produção, lideravam empresas, além de serem precursoras de cargos como montagem e publicidade. São destaques dessa época Lois Weber, primeira cineasta americana, Frances Marion, a única mulher a vencer duas vezes o Oscar de Melhor Roteiro Original e Mary Pickford, a atriz que contribuía ativamente na construção de suas personagens. Mahar descreve os anos 1908-1916 como “sem dúvida o momento mais promissor para as mulheres na história do cinema americano indústria”. Mahar argumenta que a cultura teatral existente de igualitarismo e trabalho flexível responsabilidades levaram ao crescente envolvimento das mulheres no negócio cinematográfico. Dentro da indústria, a crescente importância do estrelato, juntamente com novas oportunidades para produção independente, deu às estrelas a alavancagem e os meios para produzir filmes em seus próprios termos.

No entanto, com o crescimento da popularidade e prestígio da indústria do cinema, rapidamente esse local foi tomado pela figura masculina e a mulher foi gradativamente perdendo seu espaço, já que agora os cargos eram importantes e valorizados demais para serem exercidos por elas, que eram consideradas incapazes e sua presença em determinados âmbitos era considerada inadequada.

Durante a Segunda Guerra Mundial, a personagem Rosie, a Rebitadeira (do pôster *“We Can Do It!”*) apareceu para incentivar as mulheres a continuarem o trabalho deixado pelos homens. Contudo, quando a guerra terminou, foram encorajados a regressar às suas terras natais e a cuidar das suas casas e famílias. Nessa época, o cinema testemunhou uma era de ouro em Hollywood, onde as atrizes do *star system* eram idolatradas tanto quanto objetificadas. No entanto, nas equipas técnicas, as mulheres foram deixadas em posições menos importantes, tornando-se gradualmente marginalizadas e incapazes de continuar na indústria cinematográfica.

Segundo Katha Pollitt (1991): “Homens definem o grupo, as histórias e os códigos de valores. Mulheres só existem em relação aos homens”. A mulher, historicamente em sociedade, sempre teve uma expectativa depositada. Na maioria das vezes relacionado a atividades domésticas, como cuidar do lar, criar os filhos, manter a casa e a família em ordem, enquanto o homem tinha o papel de trabalhar fora, e trazer suprimentos para sua

família. Durante muito tempo a educação da mulher não era tida como essencial, em nome da família. A família patriarcal criou barreiras profissionais para a mulher, ao lado da igreja e do estado e qualquer mulher que fugisse desses padrões estabelecidos era considerada uma transgressora. Por conta dessas representações do perfil feminino em sociedade, as mulheres passaram a aceitar estereótipos patriarcais de si mesmas e a encarar-se com os olhos masculinos: seu corpo, sua sexualidade, o intelecto, as emoções e a sua própria condição de mulher.

Sendo assim, a representação da mulher pela construção narrativa e imagética do cinema desde o seu início se deu como a de um “objeto” para o voyeurismo masculino. E, conseqüentemente, esses estereótipos midiáticos se tornaram base comportamental. Desse modo, uma imagem específica de feminilidade é vendida para as mulheres, tornando a mulher no cinema não só um objeto, mas também uma mercadoria. Tudo isso é refletido através dos estereótipos, não só de como a imagem feminina deve ser, mas também a masculina em que, na maioria dos filmes, possui um protagonista bonitão, musculoso e possuidor de habilidades especiais. Na maioria dos filmes, mesmo que não seja baseado em história em quadrinhos, o arquétipo do herói está presente: mesmo que não possuam super poderes, eles possuem habilidades ou alguma característica que os diferencia dos demais: são ricos, às vezes ricos o suficiente para fabricar os poderes. São capazes de derrotar qualquer antagonista reafirmando sua virilidade a partir da exibição de que é o mais forte. Outra forma de reafirmar essa masculinidade é medida a partir do número de mulheres que conquista, não necessitando nem mesmo de uma inteligência elevada ou sensibilidade emocional para isso, eles são conquistadores só por existirem.

Ainda assim, a imagem mais estereotipada dentro do cinema ou televisão é a da mulher. Esses estereótipos assumem a dupla tarefa de afirmar o discurso machista, diminuindo a importância social feminina, e de projetar a imagem de ideal feminina perfeita tanto da mocinha como da vilã.

Tendo seus comportamentos, atitudes, e posturas moldados pelas imagens que vêm, a teoria feminista no cinema aponta os modelos de feminino retratados como forma de opressão social, uma vez que tendo assim seus papéis estereotipados e recalcados, as mulheres perdem sua voz como sujeito, e tomam posição de objeto. A masculinização do cinema acarretou no que a teórica Laura Mulvey entendia como um modo de satisfação visual, ou seja, os filmes passaram a retratar a figura da mulher como um aparato, um objeto cênico, a fim de satisfazer o olhar masculino. Até meados do século XX, a mulher desempenhava exclusivamente papéis passivos; suas funções nas telas eram a de dona de casa, de esposa dócil, de mãe e ela era sempre representada como sensível e frágil. A mulher não tinha personalidade, não tinha uma história – ela aparecia sempre como um complemento do homem e sua função era objetivamente única: ser mulher, assim como no Princípio da Smurfette. Salvo raras exceções, essa foi a fórmula repetida incontáveis vezes. Em seu livro “As Estruturas Elementares do Parentesco” de 1982, o antropólogo e filósofo

francês Lévi-Strauss, desenvolveu uma teoria que diz que a mulher é vista como objeto de troca dentro do capitalismo, onde seu valor está resumido a sua capacidade de gerar filhos. Podemos relacionar essa teoria com o cinema: a mulher é colocada como objeto a cumprir seu papel estrutural em seus papéis nas telas, mas não possui grandes funções além disso. Na sociedade capitalista, a mulher cumpre o papel do espetáculo a ser observado, e o cinema como meio de comunicação de difusão de ideologias de massa, transmite e reforça essa imagem passiva da mulher para a sociedade.

Por muitas décadas, as mulheres não exerceram o protagonismo nas telas. Os estereótipos femininos surgiram desde muito cedo e eram meramente repetidos – uma mulher nunca exercia um cargo de chefia ou assumia um papel de heroína. Sua história sempre ficava em segundo plano em relação à história do homem protagonista da trama, sem o homem a personagem feminina simplesmente não existia.

A primeira produção que contava com uma protagonista feminina forte foi O Martírio de Joana D'Arc (1928), uma produção francesa que contava a história dos últimos momentos de Joana D'arc, desde o momento em que ela foi presa e condenada, até sua execução em praça pública. Entretanto, apesar de hoje ser considerado um dos filmes mais importantes do cinema, o enfoque em personagens femininas fortes não foi adiante. Em 1934 foi instaurado o Código de Hays (o Código de Produção de Cinema) que estabeleceu diversas regras que censuraram as produções cinematográficas que apresentavam qualquer tentativa de quebrar os padrões.

Nessa época, no entanto, os Walt Disney Studios estavam começando sua ascensão e animações como a Branca de Neve e os Sete Anões (1937) ganhavam fama e prestígio, o que desencadeou em outro estereótipo feminino: o da princesa. Enquanto os estúdios Disney ascenderam cada vez mais e produções com protagonistas princesas passaram a ser cada vez mais comuns, as meninas cresciam acreditando que na figura do príncipe encantado e que para conquistá-lo, elas precisavam se comportar exatamente como as princesas da tela.

Paralelamente a isso, nas décadas de 40 e 50 o gênero *film noir* emergia. O *noir* é uma vertente dos filmes policiais que apresenta muito suspense, jogos de luz e sombras, personagens densos e enigmáticos e, principalmente, as mulheres fatais. Apesar de não serem exatamente protagonistas, as “*femme fatale*” são uma parte crucial desse gênero já que elas são o elemento principal que rege os filmes *noir*. A mulher fatal, astuta e misteriosa, com uma sensualidade exuberante, se tornou mais um estereótipo e ascendeu mais uma questão na representatividade feminina no cinema: a hiperssexualização.

Na década de 60, com o avanço da segunda onda feminista e o enfraquecimento do código Hays, um movimento com o objetivo de aumentar a igualdade de gênero começou a se fortalecer nos Estados Unidos. Resistir à opressão da sexualidade feminina era um dos objetivos principais desse movimento, então alguns filmes produzidos nessa época foram feitos por mulheres e tinham como foco essa temática. Um destaque dessa época é

Wanda (1970), um filme independente, dirigido, produzido e estrelado por Barbara Loden. O filme conta a história de uma mulher recém-divorciada, suas dificuldades na busca por uma vida melhor e suas crises existenciais, abordando essa temática de uma maneira que era praticamente uma raridade na época.

No entanto, durante décadas e mais décadas o público precisou assistir os mesmos estereótipos sendo reproduzidos incontáveis vezes, em suas mais variadas versões, mas sempre os mesmos. Na década de 80, popularizou-se a gíria “*chick flicks*”, que foi utilizada para denominar, muitas vezes de forma pejorativa, o gênero dos filmes, em sua maioria que tratavam-se de romance e relacionamento e que tinham como público-alvo a audiência feminina. Esses filmes foram essenciais para perpetuar uma imagem ingênua às mulheres, uma versão reciclada do estereótipo da princesa.

As representações da mulher em filmes e em mídias imagéticas de uma maneira geral são artifícios que as mídias utilizam para seguirem reforçando um papel fictício e manipulado do que a mulher deve ser dentro da sociedade.

Essa dinâmica de estereotipação feminina só começa a sofrer mudanças reais apenas no final da década de 80. Com a terceira onda feminista, a qual teve início como uma resposta às supostas falhas da segunda onda, mudanças nos estereótipos e retratos da mídia em suas tentativas de definir as mulheres passaram a ser vista como necessárias o que deu início a uma onda de filmes com personagens femininas fortes e características reais, que atacavam os padrões convencionais da sociedade e serviram para reescrever os papéis tradicionais de gênero.

Uma pesquisa¹ da *The New York Academy*, publicada em 2012 mostra que quando existem mais mulheres trabalhando atrás das câmeras o número de personagens mulheres cresce 10,6% quando uma mulher dirige o filme, e 8,7% quando a roteirista é mulher. Mostrando, dessa maneira, que quando a mulher é representada de sua própria ótica, sua contribuição como agente ativa em cena e possível produtora de significado, é diferente.

No entanto, Alison Bechdel, uma cartunista norte-americana, em 1985, criou o quadrinho “*Dykes to Watch Out For*”, em uma tira chamada “A Regra”, onde uma das personagens surge com um questionamento sobre a presença e participação de mulheres no cinema. O quadrinho causou tal comoção no público, que acabou por se tornar um projeto, que atualmente conta com a participação pública para classificação dos filmes entre aprovados/reprovados no teste. Até então cerca de 9 mil filmes já fazem parte da “*Bechdel List*”. Para o filme entrar ou não para a lista, ele precisa passar por 3 requisitos, que são:

- 1) O filme precisa ter duas mulheres com nomes, e que tenham falas;
- 2) Essas mulheres precisam conversar entre si;
- 3) Essa conversa não pode ser sobre um homem.

¹ Pesquisa disponível em: <https://www.nyfa.edu/film-school-blog/gender-inequality-in-film/>

Figura 1 – Tirinha de Alison Bechdel



Posfácio, 2020.

Muitos filmes não entram nessa lista, o que mostra ainda uma disparidade muito grande da mulher como protagonista no cinema em relação ao homem. E dentro deste questionamento sobre o papel ficcional dessas mulheres em cena, mesmo quando os filmes passam no teste, existem ainda alguns limites sobre até que ponto homens e mulheres são representados de maneira igualitária nessas obras; Um exemplo é que em 2008, em um artigo² publicado em seu blog pessoal, o diretor Charles Stross analisou os filmes estadunidenses de maior bilheteria através do teste de Bechdel, e percebeu que se estendêssemos o terceiro tópico para “conversas sobre homens, filhos e casamento”, mais da metade dos filmes quem de início pareciam passar no teste, na verdade falharam. Ou seja: a representação feminina não conseguiu fugir do estereótipo.

A década atual é caracterizada por ansiedades de segurança em grande escala, uma cultura socialmente conservadora de recuo do liberalismo e uma forte reacção anti-feminista. Os nossos meios de comunicação populares, longe de serem os bastiões dos valores liberais³ que os conservadores dizem que são, são na verdade baluartes da cultura popular, amplificando, reforçando e refletindo os valores normativos da nossa cultura de volta para nós no grande ecrã. O que eles estão mostrando nesta década é realmente bastante perturbador se você

² Disponível em: <http://www.antipope.org/charlie/blog-static/2008/07/bechdels-law.html>

³ Nesse contexto, os valores liberais referem-se ao liberalismo social.

concordar com a crença ideológica feminista central de que as mulheres também são pessoas reais, não apenas fábricas de bebês e objetos sexuais. (STROSS, 2008, p.1)

A tirinha de Bechdel foi inspirada em um ensaio de Virginia Wolf, de 1929, “*A Room of One’s Own*”, onde ela cita que até mesmo quando não interagem com um homem, a representação feminina tem fundamentação muito rasa. Dentro desse tópico, o teste de Bechdel ainda falha em questão de profundidade de análise. As mulheres em cena não devem ser analisadas apenas em número, mas sim em profundidade de suas histórias, e relevância dentro da trama. O teste, ainda por ser apenas quantitativo, falha em poder passar filmes com discursos sexistas e misóginos, uma vez que não leva em consideração o discurso do filme como um todo.

2.2 A glamourização das atrizes e o star system

A indústria do entretenimento tem um papel extremamente importante na economia norte-americana, uma vez que ela representa a segunda maior fonte de renda do país, perdendo apenas para o setor de tecnologia aeroespacial. Essa hegemonia se fortaleceu em meados dos anos 20, enquanto Hollywood se estabelecia como a capital da indústria cinematográfica norte-americana e, de certa forma, do mundo. Com as significativas mudanças que o final do século XIX e início do século XX representaram em todos os âmbitos da sociedade, os hábitos de consumo batalhavam espaço com as normas e tradições.

A reflexão sobre as mudanças econômicas e culturais que ocorreram nos EUA abre-nos a possibilidade de pensar sobre uma verdadeira revolução moral, que influenciou, entre outras coisas, a configuração de novos comportamentos e valores. Essas mudanças vieram acompanhadas de transformações nos lares norte-americanos, na ocupação e na configuração do espaço público e privado, especialmente para as mulheres. Por um lado, suas relações com a esfera pública eram marcadas por exclusão e separação, onde o espaço privado e da família eram identificados com o domínio de uma feminilidade idealizada, definida pela domesticidade, pela maternidade, pureza e tutela da moralidade. Nesse sentido, o cinema hollywoodiano contribuiu para configurar o expressivo e tenso quadro de mudanças vivenciadas pela população das cidades; ele oferecia às mulheres e a outros grupos marginalizados como imigrantes, os operários e as classes mais baixas, um espaço de mediação e de negociação de valores, discursos e comportamentos que não dizia respeito simplesmente ao espaço físico mas implicava, fundamentalmente, o espaço espectral que se formava sobre a tela e as dinâmicas transações entre eles.

Richard Dyer (1998) é um acadêmico inglês que baseou seus estudos no exame histórico, ideológico e estético das estrelas de cinema, considerando o jeito que os teóricos

entendem a figura da celebridade dentro e fora das telas. Segundo ele, a constante e substancial exposição das estrelas de cinema na mídia, criava uma multiplicidade de significados e afetos, envolvendo a combinação de características contraditórias, como aquelas consideradas extraordinárias – beleza, glamour, força, habilidade e sucesso – e ascomuns – casamento, família, problemas pessoais. Se por um lado, as imagens das estrelas estabelecem o glamouroso e o inatingível, por outro, fora das telas, a publicização de suas vidas privadas, veiculadas nas revistas, facilitava o processo de identificação com o público. A Era de Ouro de Hollywood dialoga diretamente com a fragilidade emocional e financeira da nação, momento exato em que o cinema passa a ser visto como um espaço de entretenimento dentro da sociedade, isto é, uma via de escape para os problemas que estavam sendo enfrentados; nessa época, o star system encontrou um terreno fértil para prosperar. O intitulado “*star system*” nada mais é do que o sistema que cria, promove e explora estrelas de Hollywood a partir de contratos entre os estúdios e os atores e atrizes durante as décadas de 1920 até 1960. Esse sistema transformava a figura da celebridade em um espectro, uma divindade, através da glamourização e da folclorificação da sua imagem, envolvendo uma enorme estrutura de produção, circulação e recepção destas imagens. A pessoa, um jovem promissor, passava por um processo de mercantilização para integralmente criar uma nova pessoa, com base em um novo nome, uma biografia ficcional e uma imagem cuidada que, após campanhas de promoção eficazes, os tornavam ídolos. No sistema uma estrela era cuidadosa e friamente trabalhada, levantada e construída muitas vezes do nada. Eram contratados gênios da maquiagem, cabeleireiros, estilistas e até mesmo cirurgiões. Também havia treinadores para tudo: para o jeito de falar, o jeito de andar, o jeito de sentar, o jeito de dançar; tudo era meticulosamente calculado até nos detalhes mais banais. E esse sistema prosperava quando se estabelecia a ambiguidade entre o inatingível e o extremamente próximo.

As revistas, chamadas de fan magazines, funcionavam como um elo entre a fã e a celebridade, eram o canal que ligava a cidadezinha do interior a Hollywood. O conjunto de personagens criados pelo *star system* reforçava e compartilhava valores e comportamentos, considerando que, ainda de acordo com Dyer, as histórias das celebridades nos ajudam a dar sentido para as nossas próprias identidades, não apenas nos dizendo como devemos parecer, sentir, pensar ou agir, mas através de um processo social de negociação.

Então, o cinema criou o papel da estrela. Dyer (1998) argumenta que o estrelato não é algo inerente às pessoas, mas é construído pela mídia e pela sociedade. As estrelas são fabricadas por meio de vários mecanismos, como publicidade, gerenciamento de imagem e recepção do público, além de examinar os aspectos visuais e simbólicos das estrelas, concentrando-se em como suas imagens são criadas e perpetuadas por meio de fotografias, fotos de filmes e outras mídias visuais. Ele discute como essas imagens moldam nossas percepções das estrelas.

Os atores e, principalmente, atrizes assumiram uma função na vida das pessoas na

qual eles não apenas interpretavam um personagem. Quando as câmeras eram desligadas, a fronteira entre a ficção e a realidade era diluída. O público passava a contar com que os atores e atrizes apresentassem as características idealizadas e semelhantes às dos personagens e a espelhar-se em seus comportamentos e valores. Os atores e atrizes agora eram produtos modelados e preparados pelo *star system*. Assim, tanto a vida pública das estrelas quanto a privada tornaram-se modelos publicitários. Não só uma imagem é vendida, mas também tudo que vem vinculado à ela: visual e comportamental.

Greta Garbo foi uma das maiores estrelas da chamada “era de ouro” de Hollywood. A atriz nascida na Suécia e naturalizada norte-americana, foi uma das figuras mais emblemáticas do *star system*, além de uma das atrizes mais fotografadas do mundo. Greta recebeu três indicações ao Oscar e estampava as páginas das revistas nas décadas de 20 e 30. O figurino da atriz ditava a moda e ensinava a leitora a ser glamorosa; a linha entre Greta e suas personagens era cada vez mais tênue quando a narrativa que era constantemente promovida anulava a distância existente entre ambas.

No entanto, apesar de ser uma das celebridades mais famosas de sua época, Greta Garbo odiava os holofotes; ela mal dava entrevistas, não dava autógrafos e nem respondia as cartas dos admiradores, além de evitar quase todas as funções publicitárias que sua posição requeria, o que a rendeu o apelido de “A Esfinge Sueca”. A atriz foi emblemática em seus papéis e ao se recusar a fazer parte do show publicitário que o *star system* promovia; a frase lendária imortalizada como sendo “o basta” de Garbo para a vida do estrelato “*I want to be alone*” foi dita por sua personagem no filme Grande Hotel (1932) e logo depois a estrela desapareceu das telas do cinema.

2.3 O arquétipo *femme fatale* no cinema

A figura da *femme fatale* tem uma origem muito anterior à história do cinema. O arquétipo da mulher fatal está presente no imaginário popular há mais de 3.000 anos; desde os tempos bíblicos, passando por lendas e relatos mitológicos, depois por meio da literatura. O homem sempre exerceu o poder de criar arquétipos de feminilidade conforme seus desejos e de seus temores mais secretos, perpetuando papéis femininos que historicamente se encaixam em uma dualidade frequente da cultura ocidental: os modelos a serem seguidos (a mulher recatada, do lar, a mãe, a esposa, a moça inocente) e as figuras a condenar (a prostituta, a bruxa, a mulher fatal).

Apontadas como “criaturas” que ameaçam a virilidade masculina, desde o Antigo Testamento Bíblico as mulheres fatais são apresentadas como figuras perigosas, sedutoras e capazes de levar qualquer homem à perdição. Jezebel, Dalila, Salomé e até mesmo Eva são alguns exemplos de mulheres em tramas bíblicas que promoveram o declínio de

homens usando a sua astúcia. Ainda temos Circe e Medeia na mitologia grega e Carman na mitologia celta e o que todas essas mulheres compartilham é que são todas dominadoras, manipuladoras, inescrupulosas, sedutoras e cruéis.

Eva é o estereótipo da *femme fatale*: tenta Adão a participar num ato divinamente proibido a fim de obter conhecimento ilícito atraindo-o, assim, para a morte e, com ele, o resto da humanidade - Pecado primordial, enquanto Circe é possivelmente uma das *femmes fatales* mais simbólicas da mitologia grega. Ela é uma feiticeira. Casou-se com o rei dos sármatas e depois de tê-lo envenenado e assassinado, substitui-o no trono. Era muito cruel com os seus súditos e depois de ser banida do reino, isolou-se na ilha de Eana, onde vivia rodeada de animais os quais que, na realidade, eram as suas vítimas. Circe transformava os homens em animais e era associada ao falcão, pois, tal como eles, ela rodeava as suas vítimas para depois os enfeitiçar.

Com o advento do cinema, o arquétipo da *femme fatale* encontrou um novo âmbito para se estabelecer, embora não tenha começado em Hollywood. Enquanto a moral puritana ainda tomava conta dos estúdios estadunidenses, as primeiras personagens fatais surgiram na Europa: em 1910, o cinema dinamarquês introduziu a figura das *vamps* cuja “sedução é perversa e sua frieza deslumbra e escraviza o espectador”, simultaneamente ao cinema italiano que apresentava a diva latina, herdeira do mito mediterrâneo da prostituta odalisca, dominadora e lasciva.

Só depois do grande sucesso no cinema nórdico que a *femme fatale* chegou em Hollywood, claramente influenciada pelo contexto histórico do durante a guerra e consequente pós-guerra, no qual a revolução de costumes mudou as relações de gênero e identidade. A representação da *femme fatale* transgressiva coincidiu com a força de trabalho feminina durante a guerra e a independência social e económica que as mulheres alcançaram, sendo que a *femme fatale* reflete profundamente as mudanças nos papéis das mulheres desse período. Para a sociedade americana, a guerra trouxe mudanças que ameaçavam a integridade dos valores e padrões convencionais familiares, tema que também tem grande significância no *film noir*. A nova mulher americana é acusada de uma distorção de valores, práticas familiares irregulares, promiscuidade, falta de respeito pelo homem e, principalmente, por uma rejeição dos papéis tradicionais femininos. Tudo isto se reflete no *film noir* através da figura da *femme fatale*.

O arquétipo da mulher fatal chegou a Hollywood encontrando um ambiente propício para se desenvolver e triunfar graças sobretudo a um fenômeno que crescia cada vez mais: o culto ao star system. A adoração das estrelas facilitou e até incentivou que diferentes arquétipos que estereotipam a figura feminina prosperassem.

Ao longo da história do cinema, diversos arquétipos femininos foram estabelecidos no centro do sistema de produção ficcional. Alguns ganham projeção ampla, mas depois desaparecem. Outros surgem com variações dramáticas, mas estrutura narrativa similar. É o caso da *femme fatale* que acompanha o cinema há décadas sofrendo mudanças e

pequenos ajustes, mas que sempre esteve presente em diversas narrativas. Esta nova imagem da mulher no film noir é marcada pela ascensão de uma sexualidade sem remorso. Ela é uma mulher calculista, manipuladora, cruel, e usa a sua atração e poder sexual para conseguir atingir os seus objetivos, que se relacionam com a sua ganância e luxúria. É um tipo de mulher mais forte e subversiva, procurando liberdade, dinheiro e o prazer. É decidida e sabe o que quer, não se importando com o que tem de fazer para consegui-lo. A *femme fatale* consegue enfeitiçar os homens com a sua sexualidade, para depois os manipular e controlar.

Esta sua atitude também está ligada à ruptura da família, característica do film noir, uma vez que as normas e relações familiares tradicionais são destruídas, em grande parte pela *femme fatale*, que se recusa a aceitar as restrições socioculturais às quais se deve submeter. A *femme fatale* não sucumbe ao papel de esposa e mãe que a sociedade lhe atribui. Muitas vezes ela recorre ao assassinato como uma forma de se libertar da relação que se tornou insuportável com um homem, usualmente o marido, que a vê como propriedade sua e a trata como um objeto. Por outro lado, a sua ambição e ganância também podem ser vistas como uma forma de se libertar das restrições existentes, uma vez que vê o dinheiro como um meio para atingir a independência do sistema patriarcal.

São inúmeras as mulheres icônicas que representaram ou representam o arquétipo da *femme fatale*, no entanto, aqui estão reunidas algumas que marcaram suas épocas:

Figura 2 – Theda Bara



Cleópatra, 1917

No início do cinema, nos tempos do cinema mudo, Theda Bara era uma das atrizes mais populares do mundo. Com um visual característico e particular ela era apresentada ao público com um ar misterioso e “exótico”. Os jornais diziam que ela havia nascido no Egito, e era filha de uma atriz francesa com um escultor italiano. Diziam também que ela cresceu no deserto do Saara, brincando diante da Esfinge, e que posteriormente ela mudou-se para a França onde estudou teatro. A atriz era chamada de “A Serpente do Nilo” e Theda Bara era um anagrama das palavras *Arab Death* (morte árabe, em inglês). Toda biografia fantasiosa foi criada pelos publicitários da Fox para promover a carreira de sua contratada, coisa que era muito comum à época do *star system*: as produtoras fabricavam quase que um personagem para vender ao público como se fosse real.

Theda Bara sintetiza o exotismo ligado à imagem de *femme fatale*. A sua aparência irradiava a mesma combinação de ameaça e fascínio que caracterizou as *femmes fatales* da história e da literatura francesa no final do século. Apresentavam-na em escassos trajes, muitas vezes ao lado, ou em cima, dos ossos da sua mais recente “vítima”. Foi considerada a primeira *vamp* do mundo, um apelido que se tornaria parte da linguagem dentro de uma década. Embora ela não possuísse poderes sobrenaturais, a sua capacidade de atrair os homens para cooperarem com a sua própria vontade de destruição, foi igualmente letal.

A atriz foi uma das primeiras a assumir as funções de mulheres fatais literárias e históricas como: Carmen, Camille, Salomé, Madame Du Barry e Cleópatra. Temos, no entanto, o filme de estreia *A Fool There Was* (1915) que ela descreveu, nas suas próprias palavras, “uma casa mortuária de esperanças mortas de homens e ambições murchas. Este meu vampiro possui, apenas, uma qualidade - coragem”. Cabelos negros, pele pálida e olhos pintados sombriamente, Bara é um retrato da crueldade, visto pela primeira vez. Cada cena sublinha o seu status como mulher fatal.

Figura 3 – Greta Garbo



Inspiration, 1931.

Greta Garbo era uma atriz sueca que chegou aos Estados Unidos na década de 1920, especificamente para interpretar o papel de *vamp*. No entanto, Garbo foi capaz de elevar esse arquétipo ao nível de uma deusa. Nos seus filmes, ela era a sacerdotisa do amor. Hollywood capitalizou a sua sensualidade e produziu um outro estereótipo: a *femme fatale* como uma deusa, uma entidade irresistível para os homens. Em *Terra de Todos* (1926), Garbo aparece caracterizada uma deusa do amor em que, com apenas o seu olhar e forma de agir, seduz os homens e os leva a lutar pelo seu amor e atenção enquanto que, para ela, não passa de mera diversão e fonte de adrenalina.

A imagem de Greta Garbo foi construída como uma figura exótica e sofisticada,

uma mulher conquistadora e hipnotizante. Em apenas um ano, já era a maior estrela do estúdio que tinha as maiores estrelas do cinema. Mais do que pela sua beleza, Garbo era conhecida como uma grande atriz, mas ela possuía exigências que incluíam proibir a entrada de pessoas no set a falar com ela, a recusa de dar autógrafos e ela se mantinha o mais longe dos holofotes, dentro do possível. Ela tinha um sotaque forte que aumentava sua personalidade. A sua atitude alimentou o apelido de “Esfinge Sueca” e a sua imagem de uma mulher misteriosa.

Figura 4 – Marlene Dietrich



O Expresso de Shanghai, 1932

Nascida na Alemanha, em 1901, Marlene Dietrich começou a atuar aos 20 anos, foi levada à Hollywood, se naturalizou estadunidense e assinou com o estúdio ‘Paramount’ que prometeu torná-la uma grande estrela, e assim aconteceu: Dietrich é uma das grandes estrelas da “Era de Ouro” de Hollywood. O anjo azul (1930) foi seu primeiro grande sucesso e pelo qual se tornou mundialmente conhecida. Lola, sua personagem, era uma cantora de cabaré que foi a responsável por levar a vida de um professor à ruína.

Marlene Dietrich também é conhecida por ser revolucionária: foi a primeira mulher a usar um *smoking* nos cinemas, roupas que eram exclusivamente masculinas, protagonizou o primeiro beijo entre duas mulheres da história do cinema norte-americano e era abertamente opositora ao regime nazista em meio à Segunda Guerra Mundial, abdicando, inclusive, da

sua cidadania alemã.

Figura 5 – Bette Davis



Jezebel, 1938.

Bette Davis é potencialmente a maior atriz americana de todos os tempos; os livros estão repletos de suas façanhas cinematográficas (ela apareceu em mais de 100) e outras realizações profissionais. Ela foi a primeira atriz a alcançar dez indicações ao Oscar e ganhou o prêmio de Melhor Atriz duas vezes. Em 1999, o American Film Institute a classificou como a segunda maior estrela feminina de todos os tempos (ela ficou atrás apenas de Katharine Hepburn). Ela também foi a primeira mulher a receber o prêmio Lifetime Achievement da mesma organização.

Davis ficou conhecida por sua intensidade e perfeccionismo e ao longo do tempo colecionou diversas marcas registradas como o cigarro e sua sinceridade brutal, o que aproximava a atriz cada vez mais do arquétipo *femme fatale*. Ela encenou constantemente *femme fatales* durante a sua carreira e é possivelmente a estrela do noir mais reconhecível de todas.

2.3.1 A narrativa fílmica

O termo *noir* (do francês: negro), surgiu com os críticos franceses e foi designado aos filmes policiais norte-americanos da década de 1940, e que foram exibidos no Pós-2ª Guerra na França. Isto é, não nasceu como gênero, foi posteriormente considerado como tal. Não há, na verdade, consenso sobre o que pode ser considerado como Cinema *noir* : pode ser um gênero, um estilo, uma atmosfera, ou uma aparência.

A base do film noir é “o mundo é um lugar perigoso”. O mundo *noir* é especialmente perigoso para o protagonista que se deixa enganar pela *femme fatale*. Normalmente, ele é um homem comum que é sexualmente seduzido e aliciado. Fica obcecado com a mulher fatal e ela, fria e sem sentimentos, controla-o e manipula-o em direção ao crime. A partir daí o protagonista vê a sua vida desmoronar-se, é condenado e, por vezes, fica mesmo psicologicamente desestabilizado. Além disso, outros elementos são fundamentais para definir o estilo noir, como a ambiguidade moral das personagens, o anti herói, a mulher manipuladora e fatal, o tema da violência, a complexidade contraditória das situações, a atmosfera de pesadelo e o crime.

O crime é o tema principal, ou seja, é a força que conduz à desordem, fruto de um individualismo psíquico e da dificuldade em participar do corpo social. Isto é, mediante as angústias do pós-guerra, forma-se um ambiente claustrofóbico e fatalista, cuja transgressão do indivíduo só não chega a assumir a totalidade de sua personalidade devido à natureza ambígua que permeia toda a narrativa. A conjectura apresentava um cenário político fragilizado, remanescente da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e diretamente ligado à Segunda Guerra Mundial (1939-1945), além de uma bagunça financeira gerada pela quebra da bolsa de Nova York, em 1929, o que ocasionou a Grande Depressão, período marcado pelos altos índices de desemprego, pela diminuição da produção industrial e pela escassez de alimentos. O sentimento de descrença e insatisfação, como consequência, se amplificou na população e respingou nas produções artísticas.

O clima de cinismo, dado pelos anti-heróis, desenvolveu-se na aura de descontentamento do Pós-Guerra. Em relação às influências que o cinema noir recebeu, no que diz respeito à própria arte cinematográfica, a mais notória foi a do expressionismo alemão dos anos 1920. Existem diversos pontos em comum entre esses dois estilos de filmes: tanto no noir como no expressionismo, a atmosfera de pessimismo faz-se presente. Segundo a pesquisadora Cláudia Valladão de Mattos:

O expressionismo, tendência artística afirmada com particular vigor na Alemanha nas primeiras décadas do século XX, visava não mais reproduzir a impressão causada pelo mundo exterior no artista, mas expressar as emoções íntimas do próprio artista no contato com as coisas da natureza. Diziam os expressionistas que era preciso ir ao fundo das coisas, libertar a “expressão mais expressiva” dos fatos e dos objetos por meio da abstração, da deformação, da estilização e do simbolismo. (MATTOS, 2001, p. 29)

A visualidade em preto e branco, com contrastes de luz e sombra bem definidos,

presentes no noir, também tem sua influência no cinema expressionista. Assim como nos filmes expressionistas, os filmes *noir* também são em preto e branco, mesmo que na década de 1940 já existissem filmes coloridos. O jogo de luz e sombras ajudam a dar o tom característico do noir.

A femme fatale aparece como uma figura sedutora e artilosa. Ela usa o seu corpo como uma arma destrutiva, aproveitando-se do protagonista e levando-o à destruição moral, ao sofrimento e à punição. “Estas mulheres não podem suportar perder, e os homens que caem em seu abraço devorador e aniquilador devem ser dignos de pena.” (Hirsch, 1981:155).

O modo como a femme fatale exerce controle sobre os homens mostra uma inversão de gêneros, frequente no film noir. A relação estabelecida molda-se nos padrões de domínio/submissão. Existe um domínio pela sua parte e uma submissão por parte do protagonista. A femme fatale é uma “devoradora de homens” e esta inversão de gêneros é notada, também nas características masculinas que a femme fatale apresenta muitas vezes e o acesso a elementos considerados masculinos, tais como as armas, cigarros e bebidas..

A femme fatale surge para contrariar a ideologia sexual convencional, e o *film noir* foca grande parte do sentimento de ansiedade nos excessos da sexualidade feminina. Há uma visão negativa da sexualidade feminina que se relaciona diretamente com o novo lugar da mulher na sociedade americana; a representação de gênero da figura da femme fatale coincide com as mudanças nos papéis de gênero na sociedade no período de guerra e pós-guerra dos EUA.

A contradição entre o perigo da *femme fatale* e o fascínio por ela são reflexos da própria identidade masculina. A respeito disso, Foster Hirsch escreve:

A incoerência que marca os objetivos e motivações da femme fatale surge dos desejos conflitantes que o herói projeta sobre ela. Nessas narrativas, a mulher sexuada se torna um dos principais veículos para a autodefinição do herói (HIRSCH, 1981.p .63)

A *femme fatale*, refletindo as ansiedades masculinas, também revela a própria sexualidade do homem, que deve ser reprimida e controlada de forma a não o destruir. Embora, por vezes, o herói seja destruído porque não consegue resistir à mulher e controlaro seu desejo sexual, os filmes tentam restaurar a ordem através da exposição e depois da destruição dessa mulher. O *film noir* destaca, então, a sexualização das relações para depois as poder reprimir. No final, a mulher que desafia o sistema e as normas patriarcais é punida, castigada; sua tentativa de independência tem que ser extinguida para que a ordem patriarcal permaneça estável.

Tanto os heróis masculinos como as femme fatales são castigados, por transgredirem as regras morais. A retribuição moral dos filmes deve ser “o crime não compensa”, devido às restrições do *Production Code*. No entanto, o arquétipo da femme fatale ganhou cada

vez mais popularidade e as mulheres fortes, poderosas e sexuais ficavam na lembrança do espectador. O que retemos da *femme fatale* é a sua força, o seu perigo e, acima de tudo, a sua sexualidade, e a maneira como desafia a autoridade patriarcal, e não o seu final trágico, punidor e, a cima de tudo, misógino.

A misoginia pode ser facilmente destacada no cinema *noir*. Pode ser considerada até mesmo uma característica desses filmes, já que o tratamento recebido às mulheres é sempre o mesmo: punida e responsabilizada pelo infortúnio do protagonista.

Slavoj Žižek (2009), o filósofo e crítico cultural esloveno, abordou o tema das “femme fatales” no cinema *noir* e neo-*noir* em várias de suas obras. O autor é conhecido por sua abordagem lacaniana e marxista da cultura popular e do cinema, e suas interpretações muitas vezes se concentram em aspectos psicanalíticos e políticos dos filmes. Žižek (2009) estabelece uma fronteira para diferenciar a punição da *femme fatale* do *noir* clássico em oposição a do *neo-noir*.

O *neo-noir* é um subgênero do *film noir* que se utiliza de grande parte dos elementos da filmografia *noir* mas com o acréscimo de temas, conteúdos, estilos, elementos visuais ou meios ausentes nos primeiros filmes *noir*, e por ser mais recente apresenta uma visão um pouco mais moderna sobre a sociedade e, principalmente, sobre as mulheres. Enquanto no *noir* clássico a *femme fatale* é punida explicitamente, sendo destruída por ameaçar o poder masculino, o *neo-noir* dos anos 1980 e 1990 permite de modo explícito que ela chegue ao triunfo, enquanto é o homem quem é reduzido a quase nada, podendo até morrer. Entretanto, o autor defende que, no *noir* clássico, ainda que ocorra a destruição ou domesticação da *femme fatale*, a sua imagem sobrevive à destruição física, como um elemento que efetivamente domina a cena.

2.3.2 A vilania na narrativa fílmica

No real sentido da palavra, “vilão” significa residente de uma vila. Durante a Idade Média e o feudalismo, esse termo era usado para referir-se à não-nobres, camponeses que serviam ao senhor feudal, mas que possuíam um pouco mais de privilégios do que um simples servo. Os vilões não necessariamente residiam na propriedade do senhor feudal e tinham menos deveres, também não precisavam fixar-se às terras; eram homens livres que poderiam, inclusive, mudar para outro feudo. Não se sabe ao certo quando o termo ganhou esse tom pejorativo, mas os vilões não eram bem vistos pelo restante da população feudal, afinal eles se distanciavam dos outros servos, tendo inclusive a possibilidade de ascender socialmente enquanto não eram eles que realmente faziam o trabalho pesado. Essa classe de agricultores também foi demonizada pela nova burguesia aristocrática entre as metades dos séculos XVI e XVII. Portanto, o uso do termo passou a estar atrelado à

maldade, gerado por uma competição política e socioeconômica. O termo “vilão” deixou de ter uso dentro da hierarquia social, e passou a ser atrelado a valores morais. Por exemplo, o vilão é a representação de uma baixa posição social, e conseqüentemente, sua moral também seria baixa.

“Vilão” também virou sinônimo de de plebeu e talvez por conta da etimologia parecida com a palavra “vil” ganhou o significado atual.

O personagem do vilão se tornou tão popular porque o vilão acaba sendo, por muitas vezes, um personagem que exerce fascínio e que está muito mais próximo da dualidade humana do que o herói. Na verdade, é impossível falarmos do herói, sem falarmos de seu antagonista, afinal, como o bem vai existir sem a existência do mal?

O personagem do vilão caracteriza-se por sua oposição à virtude. A caracterização do mal nas artes são diversas e variadas, porém o vilão é geralmente a personificação do mal puro, tudo aquilo que é imoral e antiético, uma figura completamente sem escrúpulos e opressora, com uma ambição movida por interesses próprios. Sem a maldade do vilão, a bondade do herói não se torna possível. Seu ethos ajuda a entender sua conduta: sua falta de limites em função da razão das paixões e o vício são frutos apenas da má

Normalmente, a índole do indivíduo, da maldade pela maldade, não há fatores externos. O personagem é marcado em uma instância psicológica pela perversidade, pela paranoia e pela obsessão. De uma maneira simplista e generalizada, o vilão é facilmente identificável como sendo simplesmente uma pessoa má. Porém, de acordo a dramaturga Renata Pallottini, em “Dramaturgia: a construção da personagem” (1989):

Não existe nunca, nem na vida nem no teatro, o criminoso puro, o puro vilão; criar um vilão total, um monstro total é erro de mau dramaturgo (a não ser que seja opção de estilo, opção de criação de personagem explícito, mas essa é outra questão). A existência de vários vetores no ser humano, a complicação psicológica, a complexidade da alma do homem são as justificativas e a explicação do conflito interno. Ele é a concretização dessa complexidade. Sua expressão, em atos ou palavras, é a objetivação da colisão interna, ou seja, a atualização (para usar a terminologia aristotélica) de uma de suas potências (PALLOTTINI, 1989, p. 80).

Desta forma, todos os vilões são seres comuns, porém, potencialmente maus e perigosos. No construto de vilania, para as personagens femininas, são inseridas noções comportamentais que abarcam afetividade e sexualidades que não encontramos nos personagens masculinos. As mulheres quando são retratadas no cinema como psicopatas, geralmente são extremamente manipuladoras que usam a sexualidade como arma e quase sempre são obcecadas por um homem.

Como dito anteriormente, alguns ideais pré-estabelecidos do cinema clássico começaram a sofrer mudanças no pós-guerra. Inclusive a imagem da mulher. Ela passou a ser cada vez mais representada como uma figura mais esperta e ambiciosa que pode ir atrás de seus objetivos sem se importar necessariamente com o preço a pagar; a mulher não era

só sentimental, mas também denota inteligência e fantasias que até então eram qualidades reservadas apenas para os homens. E deste estilo, o mais famoso estereótipo de todos talvez seja o da *femme Fatale*.

2.3.3 Os elementos não-verbais na figurativização das vilãs

No início do século XX, a moda e o cinema encontram-se em diferentes momentos históricos. Se, por um lado, a moda era um pedestal de classe alta, como foi em toda a sua existência, o cinema, por outro, era novo e experimental. E é no decorrer do século que ambas as áreas se vão unindo de múltiplas formas. Se a moda num patamar geral é um instrumento de expressão de identidade, a moda no cinema não seria diferente: o figurino no audiovisual exerce um grande poder no convencimento da narrativa. É através da vestimenta e da caracterização que podemos observar vários aspectos das personagens que muitas vezes não precisam ser ditos em voz alta para serem identificados; a partir do vestuário somos capazes de detectar a posição social e econômica de um personagem, assim como aspectos da sua personalidade e, principalmente, identificar o espaço e o tempo em que a história se desenvolve.

Assim, o figurino performa vivências, experiências e escolhas narrativas. As roupas na obra devem construir sentidos sobre a moda e sobre a própria história que está sendo contada. Nesse sentido, a proposta da figurativização dos personagens é convencer o público a partir da articulação de elementos não-verbais que compõem a narrativa central.

A dimensão simbólica que atinge o guarda-roupa, atinge outros aspectos estéticos da obra, como cenários, maquiagem, iluminação e outras escolhas de produção, como forma de criar atmosferas específicas de acordo com a intenção de cada cena. Em um momento de tensão, por exemplo, é comum identificarmos o medo e o suspense pela trilha sonora, assim como, em uma cena de luta, encontramos significados nos planos e nas sequências de montagem da obra.

A força e o domínio da *femme fatale* são evidenciados pelo enorme poder visual que possui. A mulher fatal ostenta uma soberania visual que faz com que, mesmo estando em plano de fundo, atraia o foco do espectador para si.

A vampira, ou “*vamp*” como ficou popularizado, foi a primeira mulher perigosa do cinema. Uma criatura que, ao invés de se alimentar de sangue, se alimentava de homens. O romance *Drácula* (1897), de Bram Stoker, inspirou o pintor Philip Burne-Jones a produzir sua pintura mais famosa do mesmo ano *The Vampire* que mostra uma mulher debruçada na beirada de uma cama, observando um homem jazendo vitimizado de sua mordida.

Figura 6 – *The Vampire* de Philip Burne Jones (1887)



The Vampire de Philip Burne Jones (1887)

Rudyard Kipling, primo do pintor, escreveu o poema também intitulado *The Vampire* para o catálogo da exposição, que por sua vez inspirou uma peça de teatro, um romance e, finalmente, em 1915, o filme *A Fool There Was* (1915), estrelado por Theda Bara, a primeira mulher fatal do cinema.

Figura 7 – Theda Bara em *The Vampire* (1919)



The Vampire (1919)

A personagem da *vamp* permitiu que os profissionais responsáveis pela caracterização se arriscassem com designs cada vez mais ousados e maquiagens cada vez mais fortes, característica diretamente herdada do expressionismo alemão. Os olhos fortemente delineados de Bara são a principal característica do seu visual, além do vestuário exótico e característico resgatado da literatura.

Além da vampira, a atriz ficou conhecida por interpretar papéis de outras *femme fatale* históricas como Cleópatra, na adaptação para o cinema mudo em 1917, e Salomé também no cinema mudo em 1918. A antiguidade serviu de pretexto para uma direção de arte extravagante e para a exibição de figurinos exuberantes, muito inspirados no orientalismo do estilista Paul Poiret.

Figura 8 – Theda Bara em Cleópatra (1917).



Cleópatra, 1917.

Na Hollywood pré-código (antes do Código Hays, de 1928 – 1934), as atrizes dominavam as bilheterias e as personagens femininas eram complexas e exploravam sua sexualidade. Viviam vidas na tela que mulheres reais só começaram a experimentar na década de 1960. Essa combinação de sensualidade, independência e diversão as tornava tão fascinantes quanto modernas; e os filmes, mais ousados e livres que os feitos décadasdepois.

Greta Garbo interpretou Diana em *A Woman of Affairs* (1928), o filme que deu início à parceria entre a atriz e o figurinista americano Gilbert Adrian, que a partir de então foi o responsável por realçar a aura de mistério, androginia e sedução fatal de Garbo. Essa era a principal diferença entre Greta Garbo e as outras *femme fatales* da época: ela não precisava ficar presa à estética que lhes é característica. Talvez o ar de mistério que a própria atriz

acabou englobando na sua vida pessoal, por ser uma pessoa reservada e que odiava tudo que envolvesse os holofotes, ajudasse suas personagens a serem tão convincentes. Para este filme, o estilista a vestiu com um sobretudo masculino, blusa, calça e chapéu, estilo que a atriz fez fora das telas, o que a fez ser considerada revolucionária na questão da liberdade na moda feminina.

Figura 9 – Greta Garbo em *A woman of affairs* (1928).



A woman of affairs, 1928.

Em *Mata Hari* (1931), Garbo interpreta a exótica dançarina que utilizava dos seus atributos físicos, sua beleza e seu poder de sedução e persuasão se relacionar com homens poderosos:: militares, empresários e políticos, e receber e repassar informações. Como a maioria das femme fatales da história, a dançarina recebeu sua punição: foi julgada e condenada à pena de morte como espiã. A caracterização da personagem é um dos principais atributos que compõem a sua magnitude: o figurino extravagante e a quantidade exorbitante de acessórios são adições perfeitas que assistem à fatalidade da personagem.

Figura 10 – Greta Garbo em Mata Hari (1931)



Mata Hari, 1931.

Já depois que o Código entrou em vigor, diversas restrições foram implementadas, não só referentes à narrativas apresentadas nos filmes, como também em relação às vestimentas das atrizes e atores. Como o mundo enfrentava os impactos da Segunda Guerra Mundial e as casas de alta-costura europeias estavam fechadas, Hollywood passou a ser a principal referência em estilo: o estilo dos anos 1940 era conservador, com saias lápis que batiam logo abaixo dos joelhos e bainhas de cinco centímetros, que permitiam o reaproveitamento das roupas. Além disso, desde julho de 1934, o Código Hays havia imposto a proibição de cenas sexuais, que apresentassem nudez e adultério, roupas que denunciassem indevidamente os órgãos genitais femininos ou masculinos, cenas de tirar a roupa que não fossem essenciais para a trama, bem como qualquer tipo de exibição corporal, incluindo o umbigo. O Código influenciou significativamente o figurino, dando lugar à sugestões e sutilezas, o território propício ao fetichismo.

Em Gilda (1946) Rita Hayworth interpreta uma das principais personagens que

ajudaram a marcar e a consolidar o arquétipo da *femme fatale*. Entre os vinte e nove looks que compuseram o figurino da mulher fatal Gilda, destaca-se o vestido tomara que caia preto de cetim que ela usou na icônica cena em que retira as longas luvas de cetim, fazendo alusão a um striptease.

Figura 11 – Rita Hayworth em Gilda (1946)



Gilda, 1946.

O contraste entre claro e escuro é a base estética da fotografia noir clássica, um jogo de luz e sombra que, transferido para o guarda-roupa, é indicativo da duplicidade que permeia o arquétipo da *femme fatale*. O preto e o branco são as duas cores proeminentes no cinema noir e simbolizam, na cultura ocidental, coisas completamente opostas: enquanto o preto está associado com o pessimismo e à morte, o branco simboliza a pureza. Porém, quando utilizado na caracterização da *femme fatale*, o branco é como um mecanismo de simbolismo inverso proposital: a contradição está evidente – ao mesmo tempo em que a *femme fatale* é uma mulher devoradora de homens, perigosa, castradora e que certamente vai levar o protagonista à ruína, ela pode aparecer vestida de branco, remetendo à inocência.

Figura 12 – Lana Turner em *The Postman Always Rings Twice* (1946)



The Postman Always Rings Twice, 1946.

Para além do figurino, são comuns alguns outros elementos visuais característicos do arquétipo, como os cigarros. Comuns nos filmes *noir*, os cigarros surgem nos lábios das *femme fatale* apontando momentos de tensão ou evocando o erotismo a partir de seu potencial fálico, em uma época em que fumar era considerado elegante e a propaganda em torno do fumo e do cigarro era muito forte. Os cigarros eram considerados um elemento assinatura de Bette Davis, comum à inúmeras de suas personagens.

2.4 Teorias feministas críticas

A ideia de gênero está atrelada a um conjunto de construções sociais que estão estabelecidos no imaginário das sociedades desde seus primórdios; há uma concepção de diferença entre homens e mulheres que se baseia diretamente no determinismo biológico. O eixo central da reflexão da filósofa, ativista política e feminista e teórica social francesa Simone de Beauvoir (1949) parte de uma pergunta: o que é uma mulher? Que é respondida

da seguinte forma: não se nasce mulher, torna-se mulher. A partir daí se constrói o que pode ser chamado de feminismo existencialista que dialoga com o existencialismo sartriano: faz-se consciente da situação da mulher.

A mulher? É muito simples, dizem os amadores de fórmulas simples: é uma matriz, um ovário; é uma fêmea, e esta palavra basta para defini-la. Na boca do homem o epíteto “fêmea” soa como um insulto; no entanto, ele não se envergonha de sua animalidade, sente-se, ao contrário, orgulhoso se dele dizem: “É um macho!” O termo “fêmea” é pejorativo, não porque enraíze a mulher na Natureza, mas porque a confina no seu sexo (BEAUVOIR, 1949, p.25).

“O Segundo Sexo”, escrito por Simone de Beauvoir e publicado em 1949, é uma obra que analisa a condição das mulheres na sociedade e a construção social do gênero. Beauvoir argumenta que a categoria “mulher” é construída socialmente e não é uma característica inerente das mulheres. Ela aborda como as mulheres são definidas e limitadas por normas e expectativas sociais que moldam suas vidas desde o nascimento.

Beauvoir (1949) também explora como as mulheres foram historicamente oprimidas em várias esferas da vida, incluindo a educação, a sexualidade, a maternidade e a vida profissional. Ela argumenta que essa opressão é o resultado de estruturas sociais e culturais que perpetuam a desigualdade de gênero.

Os estudos de gênero surgem em oposição à hierarquia de gênero, com a finalidade de modificar o sistema em que o sexo, que segundo a filósofa americana Judith Butler (1990) é nos atribuído no momento do nascimento impondo nos indivíduos um conglomerado de expectativas e estereótipos, é utilizado para conceder privilégios ou legitimar a opressão. São levados em conta os processos socioculturais que ao longo da história construíram os conceitos de feminino e masculino. O pensamento de Butler (1990) sugere a desconstrução das teorias que pensam as categorias de gênero de modo binário e ainda entende a ideia de gênero como um ato performativo. Em outras palavras, a autora argumenta que o gênero não é uma característica fixa ou uma identidade inerente, mas sim uma série de atos repetitivos e socialmente construídos. Butler questiona a ideia de uma identidade de gênero estável e argumenta que a identidade de gênero é construída por meio de performances repetidas e normativas. A autora critica o binário de gênero tradicional (masculino/feminino) e argumenta que essa divisão não é natural, mas sim uma construção social que marginaliza pessoas cujas identidades de gênero não se encaixam nesse sistema binário.

Apesar de concentrarem seus estudos em décadas diferentes, tanto Simone de Beauvoir (1949) quanto Judith Butler (1990) criticam a ideia de que o gênero é uma construção social e não algo inerente ou biologicamente determinado. Ambas argumentam que o gênero é moldado pelas normas e expectativas sociais e rejeitam a ideia de que as diferenças de gênero são explicadas pela biologia. Ambas autoras criticam o binário de gênero tradicional (masculino/feminino) como uma construção social que limita a diversidade de identidades de gênero e sexualidade, ambas entendem que essa divisão é simplista e

excludente.

Simone de Beauvoir e Judith Butler são duas pensadoras feministas influentes que compartilham algumas ideias fundamentais sobre a construção social do gênero e a crítica ao binário de gênero. Suas obras são complementares e contribuíram significativamente para os estudos de gênero e a teoria feminista.

2.4.1 A crítica cinematográfica feminista de Laura Mulvey.

O artigo “Visual Pleasure and Narrative Cinema” publicado na revista *Screen* em 1975 é considerado um marco para os estudos feministas do cinema e um dos mais importantes textos da área. Nele, Mulvey (1975) se apoia na psicanálise para fazer a crítica do cinema narrativo clássico produzido especificamente para o olhar masculino, com foco em especial nas obras hollywoodianas que são entendidas pela autora como produtos da predominância do olhar masculino e apresentam a imagem da mulher como um objeto passivo do olhar. A autora busca na teoria psicanalista os fundamentos para explicar como a sociedade patriarcal ajuda a estruturar a forma do cinema.

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de “para ser olhada” (MULVEY, 1983, p. 444).

Mulvey (1983) denuncia o caráter fetichista e ilusório da relação olhar/imagem e propõe a ruptura deste tipo de relação a partir da construção de outras possibilidades de olhar e de outras linguagens do desejo.

Enquanto curiosidade é um desejo compulsivo de ver e saber, de investigar algo secreto, fetichismo é sustentado por uma recusa de ver, por uma recusa em aceitar a diferença que o corpo feminino representa para o masculino” (MULVEY, 1996, p. 62)

O que a teórica reflete e problematiza, ao longo de todo o *Prazer Visual*, é a questão do olhar no cinema. Para ela, o cinema cria o olhar passivo referindo-se à mulher, e o olhar ativo atribuído ao homem. Para Mulvey (2008, p. 435) “o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma do cinema”. A mulher representa, neste tipo de cinema considerado por ela patriarcal, um papel exibicionista, para ser olhada e nunca para produzir significado. Mulvey (2008) introduz o conceito de “narcisismo escópico” para descrever o prazer que os homens obtêm ao olhar para mulheres na tela. Esse prazer é derivado da identificação do

homem com o protagonista masculino e da objetificação da mulher como objeto de desejo. A autora também observa que “a figura masculina não pode suportar o peso da objetivação sexual, pois o homem hesita em olhar para o seu semelhante exibicionista” (MULVEY, 2003, p. 445).

Ainda sobre o olhar no cinema clássico, a autora ressalta que existem três tipos: o olhar da câmera, sem a intervenção da montagem (um olhar anterior ao produto final do cinema); o olhar dos/das espectadores/as, que vêem o produto final; o olhar dos atores entre si dentro da ilusão projetada. As convenções da narrativa clássica, ao enfatizar o terceiro olhar e rejeitar os dois primeiros reiteram a montagem invisível e seu objetivo na identificação, já que direcionam a atenção para o enredo, para as ações das personagens (construídas a partir de uma visão dicotômica das relações de gênero, que transita entre a linguagem cinematográfica e o imaginário de quem os assiste).

Na coletânea *Fetishism and Curiosity*, publicada em 1996, a autora desenvolve mais a fundo essa teoria de fetichismo e busca dar mais profundidade a este argumento a partir do mito de Pandora. O olhar de Pandora sobre a caixa seria o oposto do olhar masculino sobre a imagem da mulher fetichizada do cinema. A caixa representa o espaço proibido do universo feminino e a sexualidade feminina, enquanto o olhar de Pandora sobre a caixa seria o oposto do olhar masculino. A leitura feminista que a autora faz do mito provoca uma reassignificação deste, que inicialmente visava a mulher como a origem dos males do mundo.

Assim, Laura Mulvey (1996) não apenas apresenta uma reflexão crítica ao cinema que beneficia o olhar masculino, como também apresenta alternativas para a construção de um contra cinema que prioriza a relação de equidade entre os gêneros. Refletindo teoricamente e produzindo artisticamente, a autora vai além de uma crítica contra o cinema, mas também produz filmes que incorporam este pensamento feminista contra a dominação patriarcal, tanto problematizado por ela. Embora, em *Prazer Visual*, Mulvey não aborde diretamente o filme *noir*, essas produções estão inseridas nas narrativas clássicas do cinema hollywoodiano. O tipo de olhar ao qual Mulvey se refere durante seu artigo pode ser pensado para refletir a construção das personagens femininas dentro dessa gama de filmes e as relações de poder à que as mulheres estão submetidas, uma vez que a imagem feminina, tipificada, é amplamente sexualizada nessas produções.

2.4.2 A crítica cinematográfica feminista de Ann Kaplan.

Assim como Laura Mulvey (1996), a autora americana Elizabeth Ann Kaplan (2002) foca sua crítica na narrativa clássica do cinema hollywoodiano e suas representações de gênero, além de também se basear na psicanálise. Em entrevista à jornalista Denise Lopes, Kaplan explica:

A psicanálise é crucial para se entender as diferenças sexuais e as resistências da cultura patriarcal em relação à liberação da mulher e a sua participação total e igual na sociedade, em todos os níveis. Pergunto como colocar o filme no divã (eu gosto desta formulação) e argumento precisamente de que o modo pelo qual a mulher é imaginada nos dramas convencionais de Hollywood emerge do inconsciente patriarcal masculino. São medos e fantasias do homem sobre a mulher que achamos nos filmes, não perspectivas e inquietações femininas. (KAPLAN, 2002, p. 211-212)

A autora ajudou a fornecer uma nova perspectiva para a avaliação do cinema clássico narrativo das décadas de 1940 e 1950, abordando o olhar masculino no audiovisual hollywoodiano e questões como o fetichismo, a dominação masculina e o controle do discurso e da sexualidade feminina. O cinema hollywoodiano é citado por ela como um canal que reforça o sistema patriarcal, sendo a existência da mulher sempre dependente do homem. Kaplan (1983) defende que há uma hierarquia nos filmes comerciais que faz com que o discurso do homem sempre seja mais valorizado do que o discurso da mulher.

No livro “A mulher e o cinema: Os dois lados da câmera”, publicado em 1983, a autora analisa o papel da mulher nas obras cinematográficas e conclui que a mulher que se apresenta como uma ameaça ao homem deve ser punida, sofrendo consequências negativas dentro da narrativa, assim se constitui uma ferramenta de reforço ao controle do comportamento feminino; se a atitude da mulher não for passiva, seu destino não será agradável. O papel da mulher no audiovisual é o de prazer do olhar masculino, não o de confronto.

Em resumo, a autora concentrou-se em analisar as estruturas narrativas e as representações femininas nos filmes, argumentando que a maioria das obras de Hollywood retratam as mulheres como passivas, submissas ou como simples objetos de desejo masculino. Kaplan (1983) ainda enfatiza a importância de questionar e desafiar essas representações, destacando a necessidade de narrativas que ofereçam complexidade e autenticidade às personagens femininas.

Kaplan (1983) defendeu a utilização do feminismo como uma lente crítica para analisar filmes. Ela argumentou que uma abordagem feminista ao cinema permite uma compreensão mais profunda das dinâmicas de poder de gênero presentes nas narrativas cinematográficas e encorajou a crítica de cinema a explorar como as representações cinematográficas impactam a percepção pública das questões de gênero e sexualidade.

Kaplan (1983) argumentou que muitos filmes clássicos do cânone cinematográfico têm sido analisados sob uma perspectiva masculina, e isso influenciou a forma como as personagens femininas e suas histórias são interpretadas. Ela encorajou os estudiosos a revisitar esses filmes com um olhar crítico feminista, destacando elementos que talvez tenham sido negligenciados anteriormente, como a resistência das personagens femininas aos papéis tradicionais. A teoria da autora também abordou questões relacionadas ao

corpo e à sexualidade no cinema. Ela explorou como o corpo feminino é frequentemente objetificado e explorado para o prazer visual masculino em muitos filmes. Ela argumentou que a representação do corpo feminino no cinema pode ser usada como uma forma de controle e opressão, mas também pode ser subvertida para desafiar as normas de gênero e a objetificação.

Kaplan (1983) também defendeu a análise intertextual e a contextualização cultural ao examinar filmes. Ela argumentou que os filmes são produtos de sua época e cultura, e a crítica de cinema feminista deve considerar esses contextos ao avaliar a representação de gênero. Ela examinou como as mudanças sociais, políticas e culturais influenciam as representações de gênero no cinema. A autora defendeu a importância de analisar filmes dentro de seus contextos culturais e históricos específicos. Ela considerava essencial compreender como as representações de gênero eram moldadas por eventos e movimentos sociais, políticos e culturais contemporâneos. Além de ter explorado a intertextualidade, ou seja, a relação entre filmes e outras formas de cultura, como literatura, arte e mídia. Ela argumentou que as influências culturais e artísticas de uma determinada época podem afetar as representações de gênero em filmes. Kaplan (1983) também considerou o contexto político ao analisar filmes. Ela explorou como os movimentos sociais, como o feminismo e os direitos civis, influenciaram a representação de personagens femininas e masculinas nas telas. Ela examinou como a luta por igualdade de gênero afetou as narrativas cinematográficas.

2.4.3 Conjecturando as teorias

Kaplan (1983) e Mulvey (1996) questionam a narrativa tradicional do cinema, que muitas vezes segue um padrão heteronormativo e patriarcal. Pensando nesses modos de exibir e criar personagens, sobretudo as femininas, essas pensadoras e críticas de cinema usam a representação da mulher nos filmes como objetos de seus estudos. Ambas analisam e problematizam os estereótipos femininos que são mostrados no cinema, bem como a visão patriarcal dominante que impera sobre essas representações. A psicanálise, para elas, se torna uma fonte apropriada para discutir essas construções de gêneros, e ambas utilizaram de conceitos psicanalíticos para defender suas teses.

Outro ponto em comum entre as duas pensadoras é trazer o foco da discussão e crítica especificamente para os filmes hollywoodianos de narrativa clássica e a representação que essas produções davam aos gêneros sexuais. Devido ao grande poder e predominância comercial desses filmes, com grandes estúdios, em detrimento de outros, menos populares, essas narrativas abrangiam um público maior e acabavam por se tornar modelos de vida e padrões comportamentais, influenciando uma massa de espectadores. Tanto Ann Kaplan (1983) quanto Laura Mulvey (1996), defendem o uso do feminismo como uma lente crítica

para analisar filmes, entendendo que uma perspectiva feminista é essencial para entender as dinâmicas de poder de gênero presentes nas narrativas cinematográficas. Ambas teóricas compartilham a preocupação com a representação de estereótipos de gênero no cinema e enfatizam a necessidade de questionar e desafiar as representações tradicionais e objetificantes das mulheres no cinema, além de encorajarem a revisitação crítica de filmes do cânone cinematográfico sob a perspectiva feminista. Elas argumentaram que muitos filmes clássicos foram analisados predominantemente a partir de uma perspectiva masculina e que é importante explorar as implicações de gênero nas narrativas desses filmes, porém ambas ressaltam a importância de considerar o contexto cultural e histórico ao analisar filmes. Tanto Kaplan (1983) quanto Mulvey (1996) examinaram como as mudanças sociais, políticas e culturais influenciam as representações de gênero no cinema.

A principal divergência entre as duas teóricas está nas teorias centrais que desenvolveram. Laura Mulvey é mais conhecida pela teoria do “Olhar Masculino” e pela análise das dinâmicas de poder na representação visual das mulheres, enquanto Ann Kaplan focou mais em estruturas narrativas, intertextualidade e análise cultural. Mulvey (1996) colocou uma ênfase significativa na sexualidade e na objetificação das mulheres no cinema, enquanto Kaplan (1983) abordou questões de corpo e sexualidade, mas também explorou uma variedade mais ampla de tópicos, incluindo a análise narrativa e cultural. Enquanto Kaplan (1983) frequentemente se concentra na representação das personagens femininas nas narrativas cinematográficas, Mulvey (1996) examina mais amplamente as dinâmicas de poder e o papel do espectador.

3 METODOLOGIA

Este trabalho baseia-se em uma construção metodológica compreendida a partir de alguns pressupostos da Análise Fílmica, a fim de oferecer abordagem crítica e aprofundada dos objetos aqui a serem analisados. A Análise Fílmica é, na presente pesquisa, feita como exercício pedagógico, analisando elementos diegéticos da obra de maneira subjetiva, visando situar a obra fílmica dentro do contexto histórico no qual foi produzido. A análise tem como enfoque principal a narrativa das obras, mas também leva em consideração elementos visuais como figurino, caracterização das personagens, cenário e enquadramento.

Principalmente partindo do embasamento nas teorias de E. Ann Kaplan (1995) e Laura Muvley (1996), mas também utilizando considerações de Simone de Beauvoir (1949), Judith Butler (1990) e recorrendo às teorias de Slavoj Žižek (2009) acerca da *femme fatale*, a fim de obter resultados e respostas acerca da problematização apresentada neste trabalho, será apresentada a análise qualitativa/descritiva dos filmes *A Dama de Xangai* (1947), *Instinto Selvagem* (1992) e *Malévola* (2014).

A análise é conduzida partindo-se de filmes de diferentes décadas que apresentam vilãs femininas que se encaixam no arquétipo da *femme fatale*, a fim de obter resultados acerca dessas representações, bem como a análise das narrativas e, a partir disso, responder o problema de pesquisa.

4 ANÁLISE FÍLMICA À LUZ DA TEORIA FEMINISTA

4.1 A dama de Xangai (1947)

Figura 13 – Adama de Xangai (1947)



Poster de A dama de Shanghai, 1947.

A Dama de Xangai (The Lady from Shanghai) — Estados Unidos, 1947

Direção: Orson Welles

Roteiro: Orson Welles, Sherwood King

Elenco: Rita Hayworth, Orson Welles, Everett Sloane, Glenn Anders, Ted de Corsia, Erskine Sanford, Gus Schilling

Duração: 87 minutos

“Algumas pessoas conseguem sentir o cheiro do perigo. Eu não.” diz o protagonista na primeira cena do filme que é narrado em primeira pessoa. *A Dama de Xangai* (1947) é um longa-metragem dirigido e protagonizado por Orson Welles, que traz como protagonista

um marinheiro irlandês desempregado em Nova York, Michael O'Hara, contratado para trabalhar no iate do marido da bela e críptica Elsa Bannister, interpretada por Rita Hayworth.

Nos primeiros planos somos apresentados à cidade enquanto escutamos a voz de Michael narrando os acontecimentos; durante uma caminhada noturna, o protagonista cruza com Elsa Bannister que estava passeando em uma carruagem e, instantaneamente, se apaixona pela mulher. Ele a observa e quando a carruagem finalmente para, ele a oferece um cigarro. No entanto, Elsa não aceita, afirmando não fumar. Eles se olham em silêncio

por alguns segundos até que ela finalmente aceita o cigarro e o guarda em sua bolsa. “E daquele momento em diante não usei muito a minha cabeça, a não ser para pensar nela”

Em sequência, ouvimos Elsa gritando por “socorro”. O protagonista corre em direção aos gritos e trava uma luta com os três homens que estavam atacando a mulher. Ele garante que ela chegue em segurança ao seu local de destino, como um verdadeiro herói e, para demonstrar a sua gratidão, Elsa propõe que Michael vá trabalhar no iate do seu marido durante uma viagem que o casal irá fazer.

O marinheiro fica decepcionado ao descobrir que a mulher já era casada “Se enganaram o marido, imagino que possam me enganar também”. Mesmo após recusar a proposta inicialmente, o marujo é convencido depois que, no dia seguinte, o próprio marido de Elsa, Arthur Bannister, um criminalista renomado, vai a seu encontro para convidá-lo pessoalmente. Inicialmente, Arthur não foi capaz de convencê-lo, mas Michael vai deixá-lo no iate porque ele estava bêbado, além de ter uma deficiência que atrapalha sua mobilidade. Lá ele encontra Elsa novamente e então é convencido, por ela, a juntar-se à equipe tripulante.

Logo no início, somos informados que Michael matou um homem em sua época de combatente na guerra da Espanha e o assunto tornou-se recorrente ao longo da trama, trazendo a dúvida em relação ao caráter do personagem. Além disso, somos informados que ele é um sujeito corajoso, durão e o próprio Arthur refere-se a ele como um “herói”.

Na viagem também está George Grisby, sócio de Arthur, que mostra muito interesse pelo fato de Michael já ter cometido um assassinato e mais tarde chega até a oferecer dinheiro para que ele o ajude a simular a própria morte, algo que deixa Michael confuso, mas não o suficiente para recusar a proposta. Por diversas vezes, Michael pensa em se demitir, mas é convencido a ficar – a ficar por Elsa.

Durante toda a trama é reforçado como Elsa é uma mulher indefesa e que precisa de alguém para protegê-la, e esse alguém é Michael. Grisby o abordou com o plano de simular sua própria morte, o que permitiria que ele coletasse o dinheiro do seguro e fugisse com Elsa. Michael, inicialmente relutante, aceita participar do plano após ser coagido por Grisby, que alega que Elsa está em perigo. Ele planejava fugir com ela, entretanto ele acaba se envolvendo em uma teia de mentiras, levando-o a ser preso, acusado de ter assassinado Grisby. O plano dele envolvia uma encenação de assassinato, mas a situação sai de controle quando Grisby é morto de verdade. Michael é falsamente acusado do assassinato e precisa fugir da polícia enquanto tenta desvendar o mistério por trás do assassinato de Grisby e

das verdadeiras intenções de Elsa.

Michael eventualmente descobre que Elsa e Arthur conspiraram para matar Grisby e, depois, enquadrá-lo pelo assassinato. É através da narração que somos informados pelo próprio protagonista sobre os detalhes da armadilha em que caiu, em virtude de sua paixão por Elsa. O Sr. Bannister assume a sua defesa, porém as cenas após a prisão enfatizam o caráter corrupto do advogado, que não quer ganhar a causa, sua verdadeira intenção é ver seu cliente indo para a câmara de gás.

Na sequência em que O'Hara foge do tribunal e Elsa corre em seu encalço, são utilizados variados elementos que intensificam o suspense, como uma melodia instrumental crescente que combina com a tensão mental e o desespero do protagonista. Michael é retirado de dentro do teatro pelos capangas de Elsa, que o deixam em um parque de diversões abandonado, local em que acontecerá o desfecho da trama. A sequência na Casa dos Espelhos continua, até os dias de hoje, sendo uma das mais emblemáticas do cinema hollywoodiano; o uso dos espelhos desorienta os personagens e o espectador. Coincidentemente ou não, as imagens falsas e duplicadas replicam a falsidade das personagens.

E, finalmente, a *femme fatale* mostra sua verdadeira índole: egoísta e manipuladora, cuja única paixão é o dinheiro. Ela e o marido matam um ao outro, enquanto o Michael presencia tudo. O'Hara acaba sendo inocentado devido a uma carta que o Sr. Bannister deixa endereçada ao promotor do caso de Grisby, já prevendo as intenções de sua esposa. No entanto, o final não tem um clima de triunfo, muito pelo contrário: como é comum ao film noir, o ar de tragédia permanece. Apesar de ter conseguido se livrar das acusações, Michael O'hara termina o filme como derrotado.

Apesar de ter sido um fracasso na época em que foi lançado, "*A Dama de Xangai*" se consagrou como um dos melhores representantes do film noir, pois traz em sua diegese os elementos característicos desse tipo de ficção. Entre os temas desenvolvidos destacam-se o passado sombrio e a desigualdade social, apresentando discussões que revelam o apego ao dinheiro e a superficialidade das relações que se sustentam a partir da condição financeira dos envolvidos. O filme expressa a falsidade das pessoas e como suas relações podem ser baseadas no dinheiro, no romance e na traição.

Por ser um clássico film noir, o filme oferece a oportunidade para explorar as teorias feministas no contexto de um thriller psicológico que gira em torno de uma das *femme fatales* mais clássicas do cinema; Elsa Bannister apresenta todos os principais atributos que caracterizam uma *femme fatale*. Ela é mestre na manipulação dos homens ao seu redor, incluindo o protagonista Michael O'Hara. Ela se utiliza da beleza e dos seus atributos físicos para controlar as situações e conseguir o que deseja, além de apresentar a ambiguidade moral intrínseca às essas personagens, ou seja, ela não é exatamente boa ao mesmo tempo em que não é exatamente má à percepção do público e dos outros personagens da trama.

Elsa Bannister é uma personagem que subverte as expectativas tradicionais de

feminilidade. Ela não se encaixa nos padrões de mulher submissa e passiva, comumente retratada nos filmes da época. Em vez disso, ela é ativa e sua busca por poder e manipulação podem ser interpretadas como uma resposta à sociedade misógina e de pilares patriarcais em que está inserida.

Elsa Bannister se encaixa em algumas das convenções frequentemente encontradas em filmes noir em termos de representação de gênero e sexualidade. A ambiguidade e a sedução associadas à personagem de Elsa Bannister podem ser analisadas à luz das teorias de Mulvey (1996) sobre o “olhar masculino” e da ênfase de Kaplan (1983) na construção de identidade na mídia cinematográfica. Elsa Bannister é uma representação complexa de uma *femme fatale* que desafia as expectativas tradicionais de personagens femininas no cinema, tornando-a uma figura memorável na história do cinema *noir*.

Logo na primeira cena do filme Elsa é fotografada sob uma luz brilhante em contraste com a escuridão da noite, enquanto Michael a observa através das sombras. Tal disposição de luzes reflete o efeito que a beleza da personagem feminina exerce sobre o marinheiro. Nota-se o espectro dessa mulher refletido na janela de vidro da carruagem, recurso frequentemente utilizado cujo intuito é revelar a duplicidade de Elsa. Ou seja, desde o momento inicial do filme é evidenciado que, apesar de aparentar uma inocência inicial – quando é salva por Michael dos bandidos, como uma donzela em perigo –, Elsa exerce poder sobre o protagonista. As estratégias de sedução da personagem de Elsa constituem, dentro da narrativa, uma forma de resistência à dominação masculina, mas uma resistência que é construída pela lógica dos homens, “A resistência, quase que por definição, quando vista do ponto de vista masculino, exige que a mulher torne-se maléfica.” (KAPLAN, 1995, p. 104).

Esse tipo de narrativa, como já citado anteriormente constitui uma ferramenta de reforço ao controle comportamental feminino deferido ao patriarcado, onde a atitude não-passiva de uma mulher reserva a ela um destino não agradável; seu papel deve ser o de deleite ao olhar do homem, e nunca o de confronto. Portanto, a mulher socialmente aceita é a que resigna a sua sensualidade ao ambiente doméstico, exclusivamente ao marido, mantendo-se passiva e submissa, e as tramas reforçam o destino que a mulher fora dessa lógica da sociedade patriarcal traçará: sua destruição.

Mulvey (2008, p. 447) propõe que o *film noir* apresenta uma solução para a ansiedade de castração, porque a mulher é investigada, desmistificada, até ser desvalorizada. Para tal, os filmes noir apresentam constantemente finais em que a *femme fatale* é punida ou passa por um processo de redenção. O custo da sua “independência” é a degradação moral, já que devido ao sistema machista em que está encerrada, ela tem que ser punida por sua resistência aos códigos estabelecidos para as mulheres.

A narrativa, então, segue um modelo que é, primeiro, um reflexo (inconsciente) dos medos e fantasias masculinos acerca da mulher e, depois, dá um aviso aos homens contra o perigo que representam mulheres belas e sensuais, se porventura cederem ao seu desejo por elas. (KAPLAN, 1995, p. 104)

Analisada sob a perspectiva feminista, Elsa Bannister é uma personagem complexa que desafia as expectativas de gênero. Ela não é simplesmente uma vilã ou uma sedutora; ela é uma mulher em busca do seu próprio poder. São levantadas questões sobre poder, manipulação, independência e as complexidades das relações de gênero na sociedade da época.

4.2 Instinto Selvagem (1992)

Figura 14 – Instinto Selvagem (1992)



Poster de Instinto Selvagem, 1992.

Instinto Selvagem (Basic Instinct) — Estados Unidos, 1992

Direção: Paul Verhoeven

Roteiro: Joe Eszterhas

Elenco: Michael Douglas, Sharon Stone, George Dzundza, Jeanne Tripplehorn;

Duração: 128 minutos

Instinto Selvagem (1992) é o que pode ser considerado um *neo-noir*. O filme se trata de um thriller erótico que envolve todas as principais características do noir: a atmosfera de mistério, a narrativa complexa, a moral ambígua e, obviamente, a *femme fatale*. O filme começa com a morte de um cantor de rock, Johnny Boz, durante um encontro sexual. Ele é encontrado morto em sua cama com as mãos amarradas e a investigação é liderada pelo detetive Nick Curran.

Logo de início, as investigações giram em torno de Catherine Tramell, uma escritora de mistério que estava envolvida romanticamente com Boz. Catherine é uma mulher atraente e intelectualmente sofisticada, o que a torna ainda mais intrigante. Eles se encontram pela primeira vez na casa de praia da escritora, Nick e seu parceiro fazem perguntas básicas, as quais ela responde com uma sinceridade exagerada.

“Vocês namoravam há quanto tempo?” O detetive pergunta.

“Não namorávamos.” Catherine responde. “Estávamos transando. Um ano e meio.” E logo em seguida, Nick pergunta: “Você está triste com a morte dele?” ao que

Catherine responde com: “Sim, eu gostava de transar com ele”.

Durante toda a narrativa, sempre que é questionada – ou até mesmo quando não é diretamente questionada –, Catherine conta sobre sua vida sexual sem demonstrar nenhum tipo de timidez, tratando do assunto como algo do cotidiano. Mesmo no meio de homens, ela não se intimida nem um pouco. Essa abertura da sexualidade da personagem deixa os homens desconcertados, e Catherine, assim, é apresentada como fatal.

Logo na cena seguinte, somos apresentados à psiquiatra Beth Garner, uma mulher com quem Nick manteve um relacionamento anteriormente, e que não poderia contrastar mais com Catherine. Aqui percebemos que a questão da representação de gênero no filme se estende para além da protagonista, pois o feminino na narrativa se manifesta através da personagem de Beth também. A mulher é convidada para participar das investigações policiais e tem características que entram em conflito direto com as de Catherine.

Beth tem um senso de moral que a faz imediatamente julgar Catherine como maléfica. Ela não concorda com o comportamento da outra ou com a abertura da sexualidade, que identifica como ferramenta de domínio.

O passado de Nick foi marcado por problemas com drogas e alcoolismo, e ele é designado a encontrar os indícios para a acusação formal de Catherine. Os investigadores estão certos de que ela é culpada – o assassinato se assemelha a um livro que Catherine escreveu anos atrás, detalhando assassinatos semelhantes; a principal suspeita é que a escritora está escrevendo sua história através dos assassinatos.

Catherine senta na sala de interrogatório. O cabelo está preso em um coque e o vestido é branco e de corte simples. A sala, de tijolos brancos e iluminação sombria, foi construída para intimidar os suspeitos, mas não parece exercer efeito nela. Catherine

parece estar à vontade, com os braços abertos e apoiados na cadeira, e as pernas cruzadas. Inclusive, a sua figura parece contrastar com o resto do ambiente.

Ela está diante de um grupo de investigadores, todos homens, que lhe fazem perguntas sobre suas relações com a vítima, sobre o que ela fez no dia do crime, e ela responde todas com muita calma. As perguntas são incisivas, contudo, ela não parece nem um pouco afetada. No auge, quando Catherine declara abertamente que praticava sexo com a vítima estando ambos sob efeitos de drogas, ela descruza as pernas para cruzá-las novamente. Faz isso com lentidão e a câmera revela, para os investigadores e para o público, que Catherine não usa peças íntimas. Na visão da genitália feminina, os homens se perdem e ela sai livremente da delegacia.

Esta é a cena mais emblemática de *“Instinto Selvagem”* (1992) e uma das cenas mais emblemáticas do cinema neo-noir em geral. Catherine Tramell é uma personagem multifacetada que, quando analisada sob uma perspectiva feminista oferece reflexões sobre poder, sexualidade, independência e complexidades das representações femininas no cinema contemporâneo. Ela é uma personagem ambígua que desafia normas de gênero e coloca questões sobre a objetificação das mulheres. No filme, ela é uma mulher que assume sua bissexualidade, tem reconhecimento profissional e independência financeira, formou-se em uma universidade prestigiada e não se intimida diante da presença masculina, por isso é retratada como uma figura intimidadora e manipuladora ao olhar masculino.

Conforme entra em contato com a escritora, desencadeia-se uma atração que culmina em encontros sexuais, afetando o comportamento de Nick, seu comprometimento com a investigação e o relacionamento com a psiquiatra Beth. A narrativa deixa bem claro que a fatalidade de Catherine não se restringiria às roupas que ela veste ou às formas como ela é mostrada ao espectador – sua fatalidade se expandiria ao capturar outros personagens e seguir por caminhos perversos, invocando a ruína não somente para os que caem em seus encantos.

Ele começa a acreditar que Catherine está tentando seduzi-lo para manipulá-lo. Enquanto a investigação continua, mais pessoas próximas a Catherine são brutalmente assassinadas. Mas Catherine é uma mestra em jogos psicológicos, e ela brinca com a mente de Nick, fazendo-o questionar sua sanidade e seus próprios instintos. Ela o manipula emocional e sexualmente, deixando-o em um estado de constante paranoia. Quando Nick finalmente acredita ter provas suficientes para prender Catherine, ele a leva para a delegacia, mas, antes de prendê-la, ela revela que sabe detalhes íntimos sobre a vida de Nick, sugerindo que ele matou seu antigo parceiro e amante de forma semelhante, o que choca o detetive e o faz começar a questionar sua própria inocência.

Nick tenta encontrar evidências para provar sua inocência enquanto tenta resolver o mistério dos assassinatos. No desenrolar da película, a investigação do crime toma rumos inesperados quando Nick começa a oscilar suas suspeitas entre as duas mulheres, que ele descobre possuírem conexões passadas. Catherine o incentiva a acreditar que Beth nutria

uma obsessão por ela – um misto de desejo sexual e vontade de querer assemelhar-se, tornar-se Catherine.

Enquanto Catherine é ousada e provocante, Beth é reservada e profissional. Enquanto Catherine usa da sua sexualidade como uma forma de manipular os homens, Beth revela sentimentos de amor e está até à beira da subjugação. Esse elemento é enfatizado em uma cena específica onde Beth e Nick se encontram em seu apartamento. Ele age de forma violenta, forçando-a a se sentar no sofá e a fazer sexo. Beth fica visivelmente abalada e expressa repulsa pelo comportamento dele, mas na cena seguinte ela volta para Nick e tenta ajudar sem tocar no assunto da agressão sexual. Principalmente sob essa perspectiva, podemos perceber que Beth é constantemente silenciada. Não só as suas suspeitas são ignoradas, mas a violência sexual também é esquecida, porque ela o ama.

No fim, acreditando que Beth é a verdadeira culpada pelo crime, Nick atira nela e a mata. Todos os investigadores, por causa das pistas encontradas, são levados a crer que, de fato, era Beth a culpada. Finalizado o acaso, nos minutos finais do filme, Nick e Catherine fazem sexo e ao terminarem, o homem insinua que o destino deles é ficarem juntos, terem filhos e viverem felizes para sempre. Catherine parece discordar da ideia. Em seguida, ela parece querer alcançar algo que está no chão, mas desiste. Por fim, a câmera desce e mostra que debaixo da cama está um furador de gelo, o que leva o espectador a crer que Catherine era a culpada e responsável por organizar todo o cenário que incriminou Beth.

Catherine é uma das representações mais claras de *femme fatale* no cinema de sua época, ela apresenta retrato de uma mulher extremamente sexual e sedutora. Sua sexualidade é uma de suas armas mais poderosas, e ela usa isso para manipular os homens ao seu redor, além de ser uma personagem que possui independência e autonomia significativas. Ela é uma escritora de sucesso e financeiramente independente, o que a coloca em uma posição de poder em relação a outros personagens, incluindo o protagonista, Nick. Catherine é habilidosa na arte da manipulação. Ela brinca com a mente de Nick e outros personagens, deixando-os em um estado de constante paranoia e dúvida. Essa manipulação é uma demonstração de seu poder e controle sobre as situações.

A personagem de Catherine ainda desafia as normas tradicionais de gênero. Ela não se encaixa no estereótipo de mulher passiva e submissa. Sua independência, sua busca por prazer e sua atitude desafiadora desafiam as expectativas de gênero, além dela também poder ser vista como uma representação da liberdade sexual feminina e da quebra de tabus sexuais. Ela desafia as convenções da sociedade conservadora ao expressar sua sexualidade e bissexualidade.

Catherine já inicia sua trajetória como uma criminosa em potencial, tendo como vítima um homem com quem ela manteve relações sexuais, isto é, alguém que teria se deixado envolver pela fatalidade de sua sensualidade e foi consumido pela perversidade da personagem.

[...] o cinema constrói o modo pelo qual ela [a mulher] deve ser olhada, dentro do próprio espetáculo. Jogando com a tensão existente entre o filme enquanto controle da dimensão do tempo (montagem, narrativa), e o filme enquanto controle das dimensões do espaço (mudanças em distância, montagem), os códigos cinematográficos criam um olhar, um mundo e um objeto, de tal forma a produzir uma ilusão talhada à medida do desejo (MULVEY, 2003, p.452).

Na cena descrita do interrogatório, a escritora revela detalhes sobre sua vida sexual com a vítima, se aproximando da ideia do fatal vinculado à ruína do homem. E sempre que é questionada, dentro e fora da sala de interrogatório, Catherine conta de sua vida íntima sem se intimidar. Na cena descrita do interrogatório, apesar de se encontrar em um ambiente desconfortável, ela demonstra estar à vontade, sem se deixar intimidar pelo julgamento do grupo de homens.

Outro elemento fundamental é o corpo, que destroi a vulnerabilidade das mulheres, tornando-as uma ameaça. Ao cruzar as pernas e expor os órgãos genitais, Catherine deixa todos os homens presentes inquietos. Ela usa seu corpo para manipular os investigadores, que imediatamente perdem a concentração. Eles perdem o foco e não conseguem trabalhar, assim Catherine vence. No entanto, a sua manipulação estende-se para além da sala de investigação, atingindo o seu foco principal, Nick, o chefe da investigação. Ela o seduz, o fazendo retornar aos antigos vícios e afastando-o das obrigações como detetive; Catherine leva Nick à ruína, o torna um assassino e deixa a possibilidade de que, futuramente, ele terá o mesmo destino do amante anterior. E Beth, que representa seu contraposto moral, é quem acaba sendo punida com a morte.

Para Zizek (2018, p. 130), a *femme fatale* clássica dos anos 1940 funciona como a “transgressão inerente” do universo patriarcal e masculino. Ela é uma fantasia que não só ameaça de forma falsa o domínio masculino como também pode ser compreendida como “‘fantasia fundamental’ contra a qual a identidade simbólica masculina se define e na qual se apoia.” Fazendo uso da formulação de Judith Butler, o autor afirma: a *femme fatale* é a “ligação passional” fundamental e negada do sujeito masculino moderno, uma formação fantasmática que é necessária, mas que não pode ser abertamente assumida, de modo que só pode ser evocada com a condição de, no nível da narrativa explícita (representando a esfera sociossimbólica pública), ser castigada e a ordem da dominação masculina ser reafirmada (ZIZEK, 2018, p. 130). O que o *neo noir* traz, nesse cinema pós Código Hays, seria a *femme fatale* capaz de triunfar no nível da narrativa explícita, muitas vezes derrotando o protagonista ou reduzindo-no à incapacidade de sobreviver por conta própria, o que podemos observar bem em *Instinto Selvagem* (1992).

A princípio, a nova *femme fatale* parece subversiva, porque, para Zizek, ela seria capaz de romper com a transgressão inerente através de “atos radicais”. A radicalidade de Catherine se dá através da sua personalidade manipuladora, extremamente sexual, que destrói os homens com quem se relaciona, figurativamente e literalmente – levando eles à morte. Oferecer aos homens exatamente o que eles desejam seria então o modo mais

eficaz dessa nova femme fatale de sabotar o domínio masculino.

4.3 Malévola (2014)

Figura 15 – Malévola (2014)



Poster de Malévola, 2014.

Malévola (Maleficent) — Estados Unidos, 2014

Direção: Robert Stromberg

Roteiro: Linda Woolverton

Elenco: Angelina Jolie, Sharlto Copley, Elle Fanning, Sam Riley, Imelda Staunton, Juno Temple, Lesley Manville.

Duração: 97 minutos

Malévola (2014), dirigido por Robert Stromberg, é uma releitura do clássico conto de fadas “A Bela Adormecida”. Na versão original, a temida bruxa que não é convidada para o batizado da pequena princesa Aurora, roga uma maldição na bebê: quando a bela princesa completasse 16 anos, teria seu dedo espetado em uma roca e cairia em sono profundo por toda a eternidade, só podendo ser salva com um beijo de amor verdadeiro.

No entanto, dessa vez a história é contada sob uma perspectiva diferente, trazendo a vilã como protagonista; Malévola era uma jovem fada com grandes chifres e longas asas negras que vivia no reino dos Moors, habitado por criaturas mágicas. Ela vivia em harmonia com a natureza e todas as criaturas da floresta. Até que um dia, um exército de humanos ameaça a harmonia da região. No entanto, a pequena Malévola faz um amigo humano, Stefan e ao mesmo tempo em que Malévola cresce para se tornar a protetora mais feroz do reino Moors, também cresce sua amizade e carinho por Stefan.

Porém, Stefan se torna um homem ambicioso, movido pela ganância e egoísmo. Elesonha em se tornar um rei e a oportunidade surge para ele quando o atual rei do reino vizinho do reino Moors morre e deixa uma missão para aquele que quiser ser seu sucessor; ele precisa trair Malévola da forma mais cruel e vil: matá-la para conseguir a coroa, mas sem coragem de fazê-lo, ele corta suas asas e as entrega aos soldados do rei como uma prova de que a tinha matado. Ao acordar pela manhã, violada e sem suas asas, a protagonista, que até então era uma menina doce, conhece a raiva, o rancor e a sede de vingança – todos esses sentimentos foram derivados de um único, que é o amor.

Tempos depois, Malévola fica sabendo sobre o batizado da filha de Stefan, a princesa Aurora, e movida pela raiva e pelo sentimento iminente de vingança ela parte para machucar Stefan onde dói mais; ela invade o evento e roga sobre a menina a maldição do conto de fadas original: quando Aurora completasse 16 anos, furaria o dedo em uma roca e entraria em sono profundo, só podendo ser salva pelo beijo de amor verdadeiro. Ela impõe essa condição pois, para ela, o amor verdadeiro não existe e ela é a prova disso: ela foi traída e violada pelo homem que amava.

Para ter certeza que a maldição não ocorrerá, Stefan ordena confiscar todas as rocas de fiar do reino e as queima, e ainda, por precaução, manda Aurora para um lugar afastado junto com três pequenas fadas para cuidarem dela. Mas Malévola fica por perto da menina durante todo o seu crescimento. À medida que a história se desenrola, a relação entre Malévola e Aurora se torna complexa. Malévola inicialmente vê Aurora como uma extensão de seu ódio por Stefan, mas ao passar mais tempo com a garota, ela desenvolve um amor maternal por ela e tenta a proteger mesmo que de maneira distante e um pouco estranha. Isso representa uma jornada de cura e redenção, onde Malévola é capaz de superar seu passado traumático e aprender a amar novamente.

Até que o fatídico dia do aniversário de 16 anos de Aurora chega e, mesmo com

todos os cuidados e precauções, o seu destino já estava escrito: ela fura o dedo em uma roca e cai em um sono profundo.

Desesperada, Malévola e seu fiel escudeiro, o corvo, vão em busca de um príncipe que Aurora tinha se encantado anteriormente para que ele pudesse lhe dar o beijo de amor verdadeiro e salvar a princesa da maldição, mas quando ele a beija, Aurora continua adormecida, como se nada tivesse acontecido. Em um ato de desespero, e talvez de desesperança, Malévola, com lágrimas nos olhos dá um beijo na testa de Aurora, pensando que a tinha perdido para sempre. Ela já havia se arrependido de ter rogado a maldição na princesa há muito tempo na trama, mas ali, ela percebe como o feitiço acabou se voltando contra o feiticeiro. No entanto, Aurora acorda; não com o beijo do príncipe, mas com o beijo na testa de Malévola. E essa é a metáfora do amor verdadeiro: o amor verdadeiro não precisa ser o amor romântico e a princesa não precisa ser salva por um príncipe.

Mesmo sendo um conto de fadas, Malévola (2014) mostra a trajetória da vilã, ao contrário de apenas apresentá-la. Malévola não é uma simples bruxa de contos de fadas, o que vemos é uma personagem com muitas camadas, que recorreu à vingança como uma reação após ser traída e violentada.

A origem da personagem bruxa nos contos de fada é uma mistura de mitologia, história e literatura. A cultura ocidental, influenciada por um discurso misógino e uma tradição anti-feminina, por muito tempo conservou em seu imaginário que a bruxaria maléfica se encontrava intimamente conectada à natureza feminina. O discurso antifeminino popularizado entre os séculos XV e XVII não foi uma novidade, mas o resultado de uma imagem de feminilidade construída por uma visão negativa e herdeira de tradições antigas que foram amplificadas pelos primeiros textos doutrinários do cristianismo, especialmente pelas constantes indagações acerca da introdução do Mal do mundo. A mulher foi definida como uma criatura essencialmente negativa, fonte de tentação e infortúnio dos homens.

O folclore da bruxaria e “magia negra” já estava presente no imaginário popular europeu há muitos séculos, mas as mudanças sociais, religiosas e políticas do Renascimento e Reforma Protestante, deram margem para a histeria da bruxaria. A igreja desempenhou um papel importante na promoção da crença na bruxaria e, conseqüentemente, na figura feminina como uma ameaça à fé cristã. O Papa Inocêncio VIII emitiu uma bula papal em 1484 autorizando a Inquisição a caça às bruxas. Contudo, a associação entre o feminino e o Mal não desapareceu com o fim das perseguições da Idade Média e a bruxa tornou-se uma personagem recorrente em histórias e contos de fadas.

A personagem Malévola é uma criação da Disney e aparece pela primeira vez no filme “A Bela Adormecida”, lançado em 1959. Ela foi baseada no conto de fadas homônimo de Charles Perrault e nos elementos do conto dos Irmãos Grimm. Na versão original, Malévola é uma bruxa poderosa que exhibe traços de pura maldade e crueldade. Só na sua primeira reinterpretação, na *live-action* de 2014, Malévola é retratada de uma maneira mais complexa, com uma história de fundo que explora suas motivações e sua relação com a

princesa Aurora de maneira mais profunda e sob uma perspectiva feminista. Além disso, o filme explora temas de poder, maternidade, relações interpessoais e a complexidade das personagens femininas.

Desde a versão animada de *A Bela Adormecida* (1959), a personagem da Malévola é caracterizada de uma forma diferente de como eram caracterizadas as bruxas nos contos de fada. Os desenhistas quiseram que ela agregasse as características de uma *femme fatale*: vaidosa, elegante e sinistra, com uma capa preta inspirada nas asas de um morcego – remetendo às vamps. Na *live-action* não é diferente, interpretada por Angelina Jolie, Malévola é uma figura feminina esbelta que troca de figurino algumas vezes durante a trama, mas a base é sempre a mesma: uma roupa preta, com a capa que remete às asas de um morcego e chifres retorcidos que elevam sua cabeça. Esse figurino enfatiza sua presença majestosa e sinistra. Malévola possui a pele pálida, maçãs do rosto muito marcadas e angulares, olhos sempre delineados e realçados com uma maquiagem escura e um forte batom vermelho, tudo encaixando para a criação de um visual dramático.

Apesar de ser um pouco diferente das outras personagens aqui analisadas, Malévola possui características de *femme fatale* que vão além da sua caracterização e seu traje escuro e dramático, como sua postura ereta e dominante, sempre frequentemente ocupando o centro do quadro, evidenciando seu controle e poder.

Outra das características-chave da *femme fatale* que Malévola apresenta é ambiguidade moral. Malévola se encaixa nesse perfil, pois suas ações são complexas e nem sempre podem ser categorizadas como boas ou más, e mesmo que sejam más ela tem sua motivação por trás, o que nos faz refletir quem é o verdadeiro vilão dessa história. Malévola oscila entre ser uma figura, de fato, malévola e uma figura protetora, desafiando as expectativas do público. A história de Malévola inclui elementos de vingança e traição, temas comuns em narrativas do *film noir*. Sua transformação de uma figura benevolente para uma mulher vingativa adiciona complexidade à sua personagem.

Embora não seja explicitamente sexual quanto a grande maioria das *femmes fatales* clássicas do cinema noir, a sensualidade de Malévola é sugerida por sua presença, elegância e, talvez, pela escolha de Angelina Jolie para interpretá-la. No entanto, o filme não a objetifica no sentido tradicional. Em vez disso, ele a apresenta como um personagem multifacetado, cuja trajetória é mais complexa do que a típica vilã. Uma das características mais marcantes do filme é a desconstrução do estereótipo de vilã. Tradicionalmente, Malévola é retratada como uma bruxa malvada, mas o filme revela as razões por trás de suas ações. Isso demonstra que as personagens femininas podem ser mais complexas do que os estereótipos as retratam. O filme se afasta do típico “prazer voyeurístico” introduzido por Laura Mulvey (1979) associado à objetificação feminina, pois a jornada de Malévola é mais sobre sua busca por redenção e justiça do que sobre sua sexualidade. Mulvey discute como o cinema muitas vezes usa ângulos de câmera, edição e enquadramento que destacam o corpo feminino de maneira voyeurística, e como o prazer visual é frequentemente baseado

na contemplação do corpo feminino como um objeto de desejo, o que não vemos em *Malévola* (2014), o enquadramento das cenas é pensado para retratar a personagem como uma figura dominante e soberana, sempre no centro da tela, passando a idéia que ela tem o controle sobre sua narrativa.

Sua representação no filme contribui para a construção de sua identidade como uma anti-heroína. A personagem da *Malévola* também desafia os estereótipos de gênero e papel tradicionais, pois *Malévola* é uma personagem poderosa e independente que não se submete às normas de gênero tradicionais. Sua força e habilidades mágicas desafiam as expectativas de fragilidade feminina. Ela é uma figura forte que reivindica seu espaço no mundo e uma protetora para o reino de Moors. Sua interseccionalidade inclui sua origem como fada e sua transformação em vilã.

O filme também explora as complexidades da maternidade, destacando o relacionamento entre *Malévola* e Aurora. A relação materna que se desenvolve entre as duas personagens é um dos pontos centrais da história, quebrando a ideia de que contos de fadas precisam focar sua narrativa na relação entre a princesa e o príncipe.

No início do filme, *Malévola* é traída por Stefan, o homem que ela amava e confiava. Cego pela ganância e ânsia por poder, Stefan a droga e corta suas asas. Isso pode ser visto como uma representação metafórica para o abuso. Uma das cenas mais significativas do filme é quando *Malévola* acorda e percebe que foi violentada e traída pela pessoa em que ela mais confiava. Essa cena também é a virada de chave, porque é a partir daí que a fada benevolente do reino de Moors vira a vilã cruel e impiedosa; após ser traída, *Malévola* passa por uma transformação. Ela se torna amargurada e vingativa, amaldiçoando a filha de Stefan, Aurora, como um ato de vingança. Essa mudança de personalidade e seu desejo de prejudicar Aurora podem ser interpretados como uma manifestação das consequências do abuso, que muitas vezes afeta profundamente a psicologia das vítimas. Porém, à medida que a história vai se desenvolvendo, a relação entre *Malévola* e Aurora também se desenvolve. Em vez de ver a menina como uma extensão de seu ódio por Stefan, *Malévola* passa a ter um amor maternal por ela. *Malévola* é frequentemente vista como uma vilã devido a suas ações iniciais, no entanto, a narrativa questiona esse estigma e sugere que as pessoas podem mudar, crescer e buscar a redenção após experiências traumáticas ou momentos de comportamento prejudicial.

Para além de *Malévola*, Aurora também passa por uma jornada de autodescoberta ao longo do filme. Ela não é apenas uma donzela em perigo, mas uma personagem que busca entender seu próprio poder e identidade.

O filme desafia os papéis de gênero tradicionais ao mostrar homens e mulheres ocupando posições de poder e tomando decisões significativas. Ele sugere que as pessoas não devem ser limitadas por expectativas baseadas em seu gênero, além de mostrar que personagens femininas também podem ser complexas e multifacetadas.

O final é completamente alternativo ao conto de fadas tradicional, desafiando a ideia

de que o amor romântico é a única forma de resolução em histórias de princesas. Em suma, “Malévola” oferece uma abordagem feminista interessante ao revisitar o conto de fadas da Bela Adormecida. Ele subverte estereótipos de gênero, promove personagens femininas complexas e destaca a importância da autonomia e do empoderamento feminino. O filme contribui para a representação mais inclusiva e progressista das mulheres no cinema.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho é, sobretudo, responder o problema de pesquisa a partir da análise fílmica das obras audiovisuais citadas anteriormente. Nosso propósito é investigar como foi construída a imagem da vilã mulher e como o olhar masculino e a sociedade pautada em fundamentos patriarcais contribuíram para o estabelecimento de ideais e padrões que posicionam a mulher no cinema em um lugar-comum.

Sendo o cinema um meio de a sociedade pensar a respeito de si mesma e do mundo e tendo em vista que Hollywood foi e é, até hoje, um meio de propagação de ideais e culturas em massa, muito do que é apresentado por essa indústria acaba por ser absorvido como modelo para a grande massa consumidora dos filmes.

Na reflexão acerca de personagens e seus relacionamentos, se observou como diferentes posicionamentos podem se manifestar. O tipo de narrativa presente no *film noir* e *neo-noir*, atrelada à forma que a figura da *femme fatale* é construída constitui uma ferramenta de reforço ao controle comportamental feminino deferido ao patriarcado, onde a atitude não-passiva de uma mulher é subentendida como vilania e, dentro da narrativa, reserva a ela um destino não agradável, como podemos observar através da análise do filme *A Dama de Xangai* (1947).

Em *Instinto Selvagem* (1992), ocorre uma reprodução de discursos já existentes na sociedade, e que situam Catherine como uma mulher que descentraliza, e que, por isso, não é compreensível. Ao ser exposta como obsessiva e perversa, ela se torna centro da abjeção que, por meio de sua existência, expande o círculo abjeto e traz para a ruína os outros personagens que cruzam seu caminho. Catherine é mais do que uma suspeita de um crime, ela é uma mulher que, por sua independência, sexualidade e intelecto, desconcerta as forças centralizadoras, que buscam encerrá-la numa posição hegemônica. Nesse processo, ela é limitada ao propósito de alavancar os vícios do protagonista masculino que, na medida em que se deixa dominar pelos impulsos sexuais gerados na lascívia da mulher, é afetado pela negatividade dela e perpassa o processo de corrupção. E na rivalidade com a outra personagem feminina se assinala que, neste cenário, não haveria salvação para a mulher, seja ela nobre ou profana.

Em contraposto às duas primeiras obras analisadas, *Malévola* (2014) oferece uma abordagem única e subversiva às narrativas das vilãs, apresentando uma personagem feminina complexa e reimaginando as relações e o poder feminino, além de subverter vários temas e convenções dos contos de fadas tradicionais, questionando a representação das mulheres como indefesas e dependentes dos homens para sua salvação.

Atualmente, a figura feminina continua relacionada à um ideal de sensualidade e beleza, no entanto, na contramão disto, vem surgindo novas abordagens e a presença da mulher na indústria cinematográfica também vêm aumentando. Já há um número

considerável de mulheres à frente de grandes produções: diretoras, produtoras, roteiristas. É evidente que isto não garante uma inversão na produção do olhar, tampouco uma equidade do ver, mas já abre caminhos mais amplos para pensar em novos papéis a serem instaurados dentro das representações cinematográficas.

REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, S. **O segundo Sexo: Fatos e Mitos**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1980.
- BUTLER, Judith. **Gender trouble: feminism and the subversion of identity**. London: Routledge, Chapman & Hall, 1990.
- BUTLER, Judith. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”**. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). O corpo educado: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2001. p.151-172.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2010.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 16.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- BRITTON, Andrew. **The Lady From Shanghai**. In Cameron, I. (Ed), The Movie Book of Film noir. London: Studio Vista, 1992.
- DE CARLI, Ana Mery Sehbe. **Corpo fatal e fatal-fálico. O corpo no cinema: variações do feminino**. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2009.
- DYER, Richard. **Stars**. Londres: British Film Institute. 1998.
- GOODMAN, Donna (2019). **The untold side of second wave feminism: a multinational, politically diverse movement**. Liberation School. 21 de março de 2019.
- HIRSCH, Foster. **The Dark Side of the Screen: Film noir**. New York: Da Capo Press, 1981.
- HJARVARD, S. **Midiatização: teorizando a mídia como agente de mudança social e cultural**. MATRIZES, [S. l.], v. 5, n. 2, p. 53-91, 2012. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v5i2p53-91.
- Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizas/article/view/38327>. Acesso em: 22 jun. 2023.
- KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera/ E. Ann Kaplan; tradução de Helen Marcia Potter Pessoa**. - Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- KAPLAN, E. Ann. **Women and Film**. London: Taylor & Francis, 2002.
- KELLNER, Douglas. **Cultura da mídia: estudos culturais – identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru, SP: EDUSC, 2001.
- LOPES, Denise. **A mulher no cinema segundo Ann Kaplan**. In: Revista Contracampo, Rio de Janeiro, no 07: 2002, (p. 209 – 216). Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/viewFile/17331/10969>. Acesso em: 05 de maio de 2023.
- MAHAR, Karen Ward. **Women Filmmakers in Early Hollywood**. Johns Hopkins University Press, 2008. Project MUSE.
- MULVEY, Laura. **“Visual Pleasure and Narrative Cinema.”** Film Theory and Criticism: Introductory Readings. New York: Oxford UP, 1999.
- MULVEY, Laura. **“Prazer visual e cinema narrativo.”** In XAVIER, Ismail (org). A experiência

do cinema. Rio de Janeiro: Edições Graal. Embrafilme, 1983.

MULVEY, Laura. **Fetishism and Curiosity**. Londres: British Film Institute, 1996.

MULVEY, Laura. **Prazer visual e cinema narrativo**. In: XAVIER, Ismail (org.). A experiência do cinema. 3 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

RODRÍGUEZ SANCHEZ, M. . **Desvestindo a fatalidade**: a evolução da imagem da femme fatale no cinema por meio do figurino. dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, [S. l.], n. 35, p. 30–54, 2022. DOI: 10.26563/dobras.i35.1549. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1549>. Acesso em: 30 mar. 2023.

SPINI, Ana; BARROS, Carla. **Star System, sexualidade e subjetivações femininas no cinema de Hollywood (1931 – 1934)**. In: Revista Artcultura, Uberlândia, no 30: jan – jun, 2015, p. 11 – 30 Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/34758/18403> . Acesso em: 25 jun. 2023.

Zizec, S. **Alfred Hitchcock ou haverá uma maneira certa de fazer o remake de um filme?** In Lacrimae rerum: ensaios sobre cinema moderno (I. Tavares & R. Gozzi, Trads., pp. 79-98). São Paulo: Boitempo, 2009.