

<https://doi.org/10.34629/rcdmt.vol.1.n.2.pp42-59>

**A “Liberdade” no *Film Noir*:
a *Femme Fatale* como símbolo da libertação feminina no cinema**

**“Freedom” in Film Noir:
*the Femme Fatale as a symbol of female liberation in cinema***

Abigail Fragoso

Centro de Estudos e de Investigação em Belas-Artes (CIEBA)

abigail.fragoso@edu.ulisboa.pt

Resumo

Reflexão sobre o *film noir* desenvolvido nos Estados Unidos da América no período dos anos quarenta e cinquenta do século XX, inserido num espaço temporal de guerra e pós-guerra. O artigo tem como foco principal a *femme fatale* e o modo como esta personagem típica se tornou, numa época de restrições e censura, num símbolo da liberdade feminina.

Palavras-chave: *Film Noir* – *Femme Fatale* – Cinema – Cinema norte-americano

Abstract

Reflection on the *film noir* cinematic genre developed in the United States of America, in the forties and fifties of the twentieth century, inserted in a space-time of war and post-war. The article focuses mainly on how the character of the *femme fatale* became a symbol of female freedom in a time of restrictions and censorship.

Keywords: *Film Noir* – *Femme Fatale* – Cinema – American cinema

Submissão: 8 de julho de 2024

Aceitação: 12 de novembro de 2024

A “Liberdade” no *Film Noir*: a *Femme Fatale* como símbolo da libertação feminina no cinema

O *Film Noir*

O *film noir* é um tipo de filme muito particular. Alguns fatores contribuíram para a opinião amplamente difundida de que os filmes *noir* estão entre as melhores obras cinematográficas de todos os tempos e concorreram para a maturidade do cinema como uma forma de arte. A época clássica do cinema *noir* está inserida no período de 1940 e 1950 (Jermyn 2001, 249-50), porém, não há um consenso geral sobre como definir estes filmes: “É sempre mais fácil reconhecer um *film noir* do que definir o conceito” (Naremore 2008, 9, tradução minha). Autores diferentes consideram o *film noir* como gênero, estilo ou movimento cinematográfico.

Para considerar-se o *film noir* como um gênero, devem procurar-se os elementos do filme que o constituem como tal, como acontece com o gênero do *Western* ou com os filmes de *gangsters*. Os gêneros, possuem certos elementos-padrão como a iconografia e algumas convenções e mitologias que estão presentes em quase todos os filmes deste gênero (Naremore 2008). Considero que no *film noir* a figura da *femme fatale* é um desses elementos, cruzando precisamente os três aspectos-padrão acima referidos. Porém, o próprio *film noir* pode aparecer em vários gêneros, como por exemplo num *Western* ou num filme de *gangsters*, criando uma espécie de gênero híbrido: um *Western noir* ou um *noir gangster movie*. Por esta razão, Paul Schrader prefere considerar o *film noir* como um estilo cinematográfico que se pode aplicar numa ampla variedade de filmes (1996, 53-64).

Para o *film noir* ser considerado um estilo, tem de compreender-se de que modo os realizadores usam os meios formais para desenvolver um vocabulário próprio (Vernet 1993, 1-31). Nesse sentido, os filmes *noir* podem ser descritos através da manipulação dos seus elementos formais, como a direção de fotografia, a cenografia e os adereços, os figurinos, o estilo de interpretação dos atores, as estratégias de composição, *mise-en-scène* e *design* de som, bem como a narrativa.

O *film noir* pode ser ainda considerado como um movimento cinematográfico, ou seja, a

erupção de uma determinada “moda” (ou modo de fazer) do cinema que dominou Hollywood por um curto período de tempo. Ao categorizar o cinema *noir* como um movimento, levantam-se questões relacionadas com o contexto económico, social e criativo por detrás da criação do cinema *noir* (Bould 2005, 24-33). Ou seja, para o *film noir* ser um movimento, algo pertencente ao contexto industrial do cinema de Hollywood foi alterado por algum motivo, permanecendo assim por um período de tempo, vindo depois a terminar quando esse contexto entretanto se alterou (Silver & Ursini 2018). Os defensores do *film noir* como movimento¹ afirmam que o último filme com estas características foi feito por volta de 1958, como consequência das grandes mudanças na forma como Hollywood produzia, financiava e lançava os seus filmes como um produto industrial para consumo de entretenimento.

Em última análise, determinar se o *film noir* é um género, estilo ou movimento gera algumas questões interessantes. E se o *film noir* for, efetivamente, uma combinação das três ideias/caracterizações acima descritas? E se o *film noir* tivesse sido um estilo que floresceu num tipo específico de filmes de crime e operasse de acordo com o movimento associado a esse filme? É difícil provar ou refutar muitas das questões pelas quais se tenta caracterizar um corpo tão vasto e diverso de filmes considerados como *noir*. Embora se procure uma definição singular, inclusiva ou abrangente que possa representar centenas de filmes é possível compreender que o *film noir* tem um conjunto de características únicas e convenções que permitem designá-lo como um género cinematográfico, e sendo assim, no decorrer deste artigo é assim que o *film noir* será considerado e referido.

Em relação às suas características e padrões (por vezes mesmo “clichés”), este género cinematográfico tem temáticas e narrativas que o cinema não tinha abordado anteriormente, traduzidas numa visão mais cínica e dura do mundo (Silver et al. 2012, 10). O *film noir* está associado aos sentimentos de desilusão e de vazio que se manifestaram na sociedade americana após a Segunda Guerra Mundial. Os anos do pós-guerra e a Guerra Fria que se sucederam foram caracterizados, em grande medida, por sentimentos de paranóia, pavor e insegurança. Tempos sombrios suscitavam temáticas sombrias e o *thriller* policial foi capaz de superar as convenções e explorar territórios nunca anteriormente explorados – existindo naquela época muita dificuldade em lidar com um cenário conturbado e de turbulência social, provocado pelo conflito de 1939-45.

¹ Também apelidados como o grupo da *movement school*.

O *film noir* sempre sugeriu uma forte ligação entre um certo género de filmes de crime americanos (como os filmes de *gangsters*) e a literatura americana *hardboiled*. Nino Frank observa que determinados filmes podem ser descritos de forma mais apropriada como um novo tipo de psicologia criminal com crueldade, brutalidade e misoginia (Frank 1946), indicando que “há conclusões irónicas a serem retiradas da dinâmica da morte violenta e dos mistérios sombrios, bem como da mudança para uma ordem social “fantástica” (Frank 1946, 8-9). É importante indicar que na época em que estes filmes foram desenvolvidos, nas décadas de 1940 e 1950, o termo *film noir* ainda não existia e as obras eram simplesmente referidas como filmes de crime de série B (Ebert 2003, 79).² A denominação *film noir* surgiu posteriormente, por parte do público e da crítica, ao redescobrir estes filmes em cinemas e cineclubes e compreender o subtexto das suas narrativas, pistas visuais e outros significados ocultos.

A crítica francesa foi a primeira atenta a este novo tipo de filmes de crime norte-americanos e o termo *film noir* (francês para ‘filme negro’ [literal] ou ‘filme sombrio’ [significado mais próximo]) foi utilizado para descrever estes filmes saturados de escuridão e de pessimismo. O termo foi aplicado pela primeira vez pelo crítico francês Nino Frank em 1946, ano em que os filmes de Hollywood deixaram de estar interditos (devido a restrições da Segunda Guerra Mundial) e os críticos franceses puderam, finalmente, assistir a centenas de filmes num curto período de tempo. Alguns críticos como Nino Frank e Jean-Pierre Chartier, decidiram que deveria haver um novo termo para descrever estes filmes. *The Maltese Falcon* (John Huston, 1941), *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944), *Murder My Sweet* (Edward Dmytryk, 1944), *Laura* (Otto Preminger, 1944) ou *The Woman in the Window* (Fritz Lang, 1944), entre outros, exigiam uma nova definição (Chartier 1946, 67-70). A expressão *film noir* surgiu também por existirem semelhanças com a série *noir* – publicação francesa da década de 1940 com detetives americanos *hardboiled*³ em filmes de suspense.

O *film noir* pode definir-se, assim, como uma mistura de cinismo europeu e angústia americana do pós-guerra; o fatalismo, o peso do passado e a fuga ao destino são temas e conceitos de filmes cujas narrativas terminam sempre como uma lição em que o destino é sempre fatal e não existe fuga possível ao crime e aos erros do passado. Estas histórias de crime

² Filmes de menor orçamento do que as grandes produções de Hollywood (filmes de série A).

³ *Hardboiled* era um termo atribuído às histórias sobre detetives, normalmente caracterizados como cínicos e “durões”.

e *gangsters* são preenchidas por um estilo visual dramático, uma sensibilidade urbana moderna e um poderoso senso de ambiguidade moral.

O enredo dos filmes *noir* costuma incluir alguns aspetos comuns, tais como investigações de homicídios, assaltos e, frequentemente, personagens de homens ou mulheres inocentes que são acusados de crimes – usualmente de modo erróneo. O crime é o elemento mais importante do *film noir* e o fio condutor de toda a narrativa, apesar das diversas temáticas possíveis: a história de uma investigação de um detetive, um assalto, crimes combinados, ou um inocente culpado de algo que não cometeu. A narrativa é complexa e contém *flashbacks* e *flashforwards*; a voz *off*, ou narração, é um elemento importante, uma vez que acaba por ligar toda a história.

Estilística e visualmente, os ângulos de câmara utilizados são criativos e incomuns, tendo como objetivo acentuar a atmosfera e aumentar a sensação de desconforto dos espetadores; as cenas eram geralmente filmadas em décors naturais e as noturnas são realmente filmadas à noite (com luz natural); o contraste entre luz e escuridão é, por vezes, usado na direção de fotografia para refletir a diferença entre a personagem do vilão e a do protagonista; por fim, a paisagem mais recorrente do *film noir* é a do espaço opressivo das grandes cidades (filmadas em condições de penumbra e obscurecidas para criar uma atmosfera *temperamental*), com particular destaque para os bares pouco iluminados ou clubes noturnos.

O género contém uma série de personagens icónicas que marcaram a história do cinema. As principais são o anti-herói masculino que normalmente se mostra como homem petulante (muito associado à narrativa literária do *hardboiled*)⁴ (Lyons 2000) e a *femme fatale*,⁵ que é representada como uma mulher complexa, bela e sedutora, cujos encantos enredam os seus amantes, muitas vezes, levando-os a cair em armadilhas comprometedoras e, por vezes, mortais. Esta mulher tem a capacidade de encantar, seduzir e ‘hipnotizar’ as suas vítimas, tendo um grande poder sobre os homens – normalmente sobre o protagonista anti-herói. Outras personagens recorrentes no *film noir* incluem o alcoólico (caso comum nos detetives) e o agente da lei corrupto e imune aos poderes da *femme fatale*. Em algumas histórias poderá surgir ainda uma segunda personagem feminina com características opostas à personagem da *femme fatale* – ou seja, honesta, virtuosa e, por vezes, ingénua. Críticos como Raymond Borde e Étienne

⁴ Exemplos desta personagem são os detetives cínicos, golpistas, mentirosos sem rumo, *gangsters* insensíveis ou vítimas das circunstâncias (inocentes envolvidos num crime).

⁵ Atrizes como Barbara Stanwyck, Ava Gardner, Joan Bennett e Rita Hayworth ajudaram também a definir o cânone das sedutoras e mortais *femme fatales*. Um dos exemplos mais recentes e mais representativos desta condição da *femme fatale* foi protagonizado pela atriz Kathleen Turner no filme *Body Heat* (1981, Lawrence Kasdan).

Chaumeton defendem que o *film noir* clássico teve o seu fim quando este género se tornou autoconsciente, ou seja, quando as convenções de género se tornaram bastante manipuladas. Os dois teóricos indicam como último filme desta fase o *Touch of Evil* (1958, Orson Welles),⁶ argumentando que o *film noir* só funcionava num clima de censura e uma vez que a censura fora eliminada ou, pelo menos, limitada nos anos subsequentes, o *film noir* já tinha servido o seu propósito.

No entanto, continuam a surgir tentativas de revitalização deste género cinematográfico, nomeadamente, com o *neo-noir*, onde o tom e as perspetivas se mantêm sombrias, derrotistas e pessimistas e onde a narrativa normalmente sugere mais do que aquilo que efetivamente apresenta. Tal como no *film noir* clássico, o final da história é discreto e a infelicidade e a insatisfação das personagens continuam a ser uma constante, sendo comum existir também uma grande tensão sexual entre o herói e a protagonista feminina, repetindo-se a ousadia das anteriores histórias do *film noir*. A conclusão destes filmes pode ou não unir todas as pontas soltas, sendo o mistério e a ambiguidade moral os principais focos das histórias apresentadas (Mayer e McDonnell 2007, 6).

A *Femme Fatale* e a libertação feminina no cinema

Na arte existem, usualmente, duas personagens femininas arquetípicas: a prostituta e a Madonna. O *film noir* representa ambos os paradigmas femininos como, respetivamente, “mulher-aranha” – sombria, sexual e ativa – e virgem maternal. O *film noir* sendo um género que aparenta estar voltado para um ponto de vista masculino – e por vezes machista – pode ser, afinal, um género e movimento cinematográfico feminista.

Para uma apresentação significativa do papel da mulher no *film noir* é necessário inventariar o modo como uma família tradicional era vista e quais os valores que representava no mundo do cinema nas décadas de 1940 e 1950 nos Estados Unidos da América. 1) A instituição da família revelava valores e crenças sociais significativas, funcionando como uma base ideológica da sociedade com a sua personificação dos valores tradicionais. 2) A família era um quadro ideológico para a reprodução, pois o casamento era a única instituição que legitimava a reprodução (na verdade, o casamento, simultaneamente, legitimava e ocultava a sexualidade. 3) Só os casais podiam desfrutar do erótico, mas raramente eram apresentados

⁶ No qual o capitão da polícia Hank Quinn (interpretado por Orson Welles) é explicitamente violento e corrupto.

como parceiros sexuais ou erotizados. 4) Por fim, com a criação segue-se a educação dos filhos, cuja responsabilidade recaía tradicionalmente sobre as mulheres (Hordnes 1998).

Esta representação da instituição familiar contribui, do ponto de vista feminista, para legitimar a opressão exercida sobre as mulheres. A imagem de família onde o homem é o chefe e o governante é também um modelo legitimador de uma sociedade hierárquica e autoritária: aqui a família pode ser vista como uma metáfora da sociedade a uma escala maior. Assim, a representação da instituição familiar nos filmes contribuía para legitimar diferentes valores sociais: a instituição familiar como veículo de unidade social, o papel governante do homem, o papel doméstico da mulher e a total dependência dos filhos, entre outros (Hordnes 1998).

No *film noir* as relações familiares não representam a norma daquela época, pois estes filmes baseiam-se na ausência da família. As relações familiares são muitas vezes representadas como destruídas, plenas de ódio mútuo ou genericamente pervertidas e estes filmes retratam frequentemente o que podia levar à perda dos valores instituídos e da satisfação familiar. Os casamentos no *film noir* são frequentemente aborrecidos, estéreis ou não sexuais e, devido a esta vida familiar distorcida, tanto homens como mulheres procuram satisfação fora do casamento. Esta satisfação não é apenas sexual, mas também uma tentativa de tranquilização e de autodescoberta numa sociedade confusa e ameaçadora – uma fuga à rotina frustrante de uma existência alienada. A violação dos preceitos do casamento e dos valores familiares tradicionais resultava, frequentemente, na destruição dos que os violavam. A família representa, assim, uma antítese da mulher fatal, que é vista como uma alternativa à vida familiar tradicional. O *film noir* mostra, pois, o que acontece se alguém decidir ficar de fora dos valores tradicionais do sistema patriarcal.

Esta “nova” representação da mulher [Fig.1] no cinema, a libertação sexual (embora de forma limitada, devido às restrições do Código Hays), é visível no discurso, sedução e manipulação por parte das personagens femininas. É importante referir que anteriormente ao Código Hays, durante as décadas de 1920 e início de 1930, havia filmes (popularmente conhecidos como “pre-code pictures”)⁷ em que a representação da mulher era mais livre e sem restrições relativamente ao guarda-roupa – a figura feminina podia aparecer em *lingerie* e (ainda que fosse raro) despida. A sexualidade e a libertação sexual da mulher também não eram

⁷ Algumas das características dos filmes pré-código foram a crítica social, ideais progressistas, crítica aos sistemas religiosos e empoderamento feminino (Heckmann 2020).

temas tabu ou motivo de grande censura. Na época pré-código todos estes aspetos eram representados com mais liberdade, porém, após o Código ter sido implementado as mulheres acabaram por ser “silenciadas” – com a exceção mais notória da personagem da *femme fatale*, que permitiu desenvolver e dar uma nova importância ao papel da mulher durante o período da censura. A figura feminina – em particular a *femme fatale* – estava agora em igualdade com a figura masculina, deixando de ser apenas um “acessório” ou peão para o protagonista / figura masculina.⁸



Fig. 1. Fotografia *Thou Shalt Not* (1940), de A.L. “Whitey” Schafer⁹ [obra em domínio público] (Schafer 1945).

Embora mantenha algumas das características “cliché” da prostituta na arte, a *femme fatale* é mais do que uma figura manipuladora ou sedutora. É uma personagem complexa e rara das mulheres no cinema desta época, em que as representações mais interessantes e multifacetadas eram deixadas para as figuras masculinas. A *femme fatale* tanto pode ser a vítima, a “donzela em apuros”, como a salvadora e heroína. Numa só narrativa, ela pode ser um enigma (difícil de decifrar) e pode dominar o “herói”,¹⁰ ser a vilã; tanto pode estar numa situação em que precise de ser salva, como, de seguida, ser ela a acudir ao protagonista. Podia ainda estar sequiosa de dinheiro e conceber esquemas ardilosos ou auxiliar na sua concretização

⁸ As *femmes fatales* eram frequentemente representadas com armas ou cigarros na mão, representação fálica do domínio sobre o sexo masculino.

⁹ Numa só imagem vemos muitos dos fatores proibidos pelo Código Hays: a derrota da lei, o interior da coxa de uma mulher, narcóticos, bebida, um seio exposto, uma arma, entre outras infrações.

¹⁰ No caso dos filmes *noir*, o protagonista anti-herói.

e depois arrepender-se (ou não) e voltar a manipular o protagonista/herói. A própria *femme fatale* é um labirinto de caracterizações e uma representação rica e inovadora da mulher.

A forte e sombria *femme fatale* do *film noir* tornou-se na personagem feminina principal destes filmes. Estas mulheres são dotadas de poderes sexuais, mas também de ambições. Na maioria das vezes, anseiam ou procuram a independência económica e a liberdade nas relações com os homens. Estas mulheres, donas da sua própria sexualidade, representam um perigo para os homens. Devido à sua ambição e independência, a *femme fatale* é uma ameaça para o sistema patriarcal. Por causa disto ela confere aos homens um sentimento de maior alienação. A mulher fatal é promíscua, extrovertida, inteligente e narcisista, ou seja, o oposto da esposa e mãe, aborrecida mas estável. Só a “virgem” é capaz de uma devoção total ao homem, algo que a mulher sexual, a *femme fatale*, nunca será capaz. Grossman (2009) defende que embora a sexualidade seja um componente crucial da *femme fatale*, não é, de facto, o seu principal aspeto; a busca implacável dos seus próprios desejos e libertação são o que a tornam uma personagem simultaneamente atraente e vil. O fascínio perene das críticas feministas por esta personagem parece depender tanto da sua capacidade para manipular e controlar a narrativa (ainda que, por vezes, limitada) como da centralidade expressiva da sua imagem.

Um dos melhores exemplos desta figura pode ser encontrado em *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1945), na personagem de Phyllis Dietrichson,¹¹ interpretada por Barbara Stanwyck, que desenvolveu uma das *femme fatales* mais icónicas do *film noir*, neste que foi o filme mais influente do género durante o período da guerra. Logo no primeiro plano, ela parece ser bastante atraente e acessível, revelando um pouco do seu corpo a Walter Neff (protagonizado por Fred MacMurray), a quem mais tarde oferece, num gesto de luxúria, o seu tornozelo onde se destaca uma pulseira que agarra o olhar (Silver & Ursini 2012b, 24).¹² Phyllis explora as artimanhas femininas para criar uma teia de intriga, com Walter no centro dessa trama. Dietrichson é uma *femme fatale* clássica, uma mulher com intuítos próprios (“*rotten to the heart*” – “podre até ao íntimo”) e uma esposa infeliz que quer a liberdade a qualquer custo. Dietrichson é calculista, imaginativa e determinada, e embora o seu plano seja executado perfeitamente, o final é de arquetípica condenação (Hutchings 2013, 119).

Os trabalhos feministas sobre o *film noir* e o género, como os de Christine Gledhill e Janey Place, tipificam esta tendência. Gledhill argumenta que o *film noir* apresenta “certas

¹¹ O nome é uma homenagem à sedutora atriz alemã Marlene Dietrich.

¹² *Honey of an anklet*, no original inglês.

inflexões muito formalizadas de enredo, personagem e estilo visual”, que “oferecem um mundo de ação definido em termos masculinos; os locais, as situações, a iconografia, a violência, são convenções que conotam a esfera masculina.” (Gledhill 1998, 28, tradução minha). Gledhill refere ainda que as mulheres neste mundo tendem a dividir-se em duas categorias: as que trabalham na margem do submundo e são definidas pelo ambiente criminoso e masculino do *thriller* – frequentadoras e cantoras de bar, amantes de luxo, *femmes fatales* implacáveis (que se casam e matam homens ricos pelo seu dinheiro); e as que existem nas margens externas desse mundo, como as esposas, as namoradas sofredoras e as noivas vítimas de crimes masculinos, todas elas por vezes objeto da proteção do “herói” e muitas vezes pontos vulneráveis na sua masculinidade.

O principal crime de que a mulher “libertada” é culpada é o facto de se recusar a ser definida, recusa essa que pode ser perversamente vista como um ataque à própria existência dos homens. O *film noir* dificilmente pode ser considerado como um tipo de cinema ‘progressista’, mas é um dos poucos géneros cinematográficos – e em particular nas décadas de 1940 e 1950 – um dos poucos períodos da história do cinema em que as mulheres são ativas e não símbolos passivos ou submissos. Aquelas mulheres eram inteligentes e poderosas, embora destrutivas, originando “poder, não fraqueza, da sua sexualidade.” (Place 1998, 47, tradução minha).

A caracterização feminina no *thriller* de crime *noir* durante a década de 1940 é muito diversa, e essas personagens assumem papéis e atuam de uma forma que não é apenas redutível à sua sexualidade. A falta de interesse crítico em relação a estas personagens na década de 1940 deveu-se ao facto de que a *femme fatale* lançou uma sombra imaginativa ao longo deste período, ocultando e obscurecendo papéis femininos que não se enquadravam na polaridade “vício” ou “virtude” da sexualidade.¹³ O *film noir* é uma categoria construída discursivamente

¹³ O trabalho de Janey Place (1998) sobre os tipos de personagens femininas no *film noir* também evoca uma divisão entre “os dois pólos dos arquétipos femininos” Ou seja, uma polaridade entre “a mulher malévola [...] e a sua irmã (ou alter ego), a virgem [...], a redentora” (Place 1998, 47, tradução minha). Neste caso, a sexualidade é tanto o terreno do engenho feminino como o da ameaça feminina: “[...] o *film noir* é uma fantasia masculina como a maior parte da nossa arte.” (Hanson 2018, tradução minha). Nestes filmes a mulher é definida pela sua sexualidade: “[...] a mulher malévola acede à sexualidade, que está vedada à virgem [...] as mulheres são definidas por contraposição com os homens; o papel central da sexualidade nesta definição é a chave para compreender a posição da mulher na nossa cultura” (Place 1998, 47, tradução minha). Estas abordagens são baseadas numa definição do *film noir* associado ao género masculino, contemplando uma esfera masculina de ação e controlo, onde o género feminino é definido em termos de um desejo transgressivo. Embora a figura da *femme fatale* tenha sido importante no início dos debates feministas sobre a política de representação de

dentro dos debates de gênero, levando à “consequente incerteza sobre os contornos dos grandes cânones do *film noir*” (Neale 2000, 150). O *film noir* revelou a maneira como a *femme fatale* se posicionou como paradigma das mudanças socioculturais do papel das mulheres na Segunda Guerra Mundial e no pós-guerra.

Outras perspectivas teóricas contemporâneas mostram que a *femme fatale* do *film noir* foi apenas uma manifestação de uma caracterização feminina mais ‘forte’ durante a década de 1940. Com efeito, em outubro de 1946, o editorial da revista *Picturegoer* comentava que as “mulheres impiedosas” existiam numa variedade de gêneros cinematográficos, incluindo filmes de fantasia, épicos, *Westerns* e “*women’s pictures*”.¹⁴ Steve Neale refere uma série de rótulos para a caracterização feminina “mais forte” na década de 1940 e dá exemplos de feminilidade “sólida” em “filmes psicológicos de mulheres”, como *The Dark Mirror* (Robert Siodmak, 1946),¹⁵ comédias e *Westerns*, como *Ball of Fire* (Howard Hawks, 1941) e *The Ox-Bow Incident* (William Wellman, 1943), ou ainda, *thrillers* góticos, como *Ivy* (Sam Wood, 1947),¹⁶ concluindo que “as *femmes fatales* não se restringiam de forma alguma ao *film noir*” (Neale 2000, 163).

Hollywood e interpretação na crítica feminista, a história das mulheres do *film noir* não é redutível a esta polaridade do “vício-virtude”.

¹⁴ Filmes dirigidos para um público feminino, onde por norma a mulher é a personagem principal da narrativa.

¹⁵ Em *The Dark Mirror* uma mulher que é suspeita de assassinar o seu namorado, tem uma irmã gémea idêntica, dificultado a resolução do caso. Quando as gémeas apresentam um álibi para a noite do homicídio, é chamado um psiquiatra para ajudar o detetive a resolver a situação. Olivia de Havilland interpreta as duas irmãs, Terry e Ruth. Terry é representada como quase viril, assertiva, com humor inteligente (num filme onde a inteligência feminina é sinónimo de perturbação mental). As suas respostas ao teste de Rorschach revelam-na como pouco feminina, alguém que odeia os homens, que os vê como ameaçadores ou violentos. Ruth é apresentada como uma mulher “ideal” e “perfeita”, o oposto da sua irmã. O foco de *The Dark Mirror* centra-se na experiência de duas mulheres, nas suas lutas diárias na sociedade e na rivalidade entre irmãs. O acesso a esta experiência, no entanto, é repetidamente bloqueado por intérpretes masculinos que analisam o comportamento e carácter das irmãs. Estas análises são mediadas por diversas ciências, todas inadequadas: o raciocínio (a investigação policial); a ciência forense e a psiquiatria. Esta última consegue, aparentemente, ser a que mais se aproxima de “desvendar” e resolver o mistério, mas é prejudicada ao longo do filme – pelo padrão que permite uma compreensão alternativa do comportamento das irmãs para além do âmbito da ortodoxia médica ou social, e pelo obscurecimento da perspicácia profissional do médico cujo apego emocional a uma das irmãs leva-o a fazer julgamentos questionáveis.

¹⁶ Joan Fontaine interpreta Ivy, uma mulher “monstruosa” com uma astúcia assustadora – a sua personalidade, por vezes, doce e ardilosa provoca uma tortura emocional interminável a três homens (e até consegue conquistar o afeto de algumas mulheres). A narrativa inicia-se com Ivy, em Inglaterra durante a viragem do século XIX, onde com dificuldade, está a tentar livrar-se de um marido que esgotou toda a sua fortuna e de um amante ciumento que Ivy teme que possa criar um escândalo e arruinar o seu plano para se comprometer com um solteiro (o terceiro homem) de enorme riqueza e posição social. O filme *Ivy* é considerado como um melodrama *gaslight* (definido como uma forma de manipular alguém para questionar a sua própria perceção da realidade), que tipicamente apresentam mulheres em perigo ou até mesmo *um homme fatale*. Este filme foi a primeira versão com uma *femme fatale* num *film noir gaslight*.

Após o *film noir* clássico, em particular durante as décadas de 1960 e 1970, a personagem da *femme fatale* pareceu entrar em decadência. Porém, a partir da segunda metade da década de 1980, estas personagens regressam à sua intensidade clássica – dedicadas a atuar para o olhar masculino – “*male gaze*”¹⁷– e profundamente enraizadas num sistema hierárquico de valores. Enquanto o ímpeto da contracultura por detrás de filmes como *Klute* (Alan J. Pakula, 1971) e *Chinatown* (Roman Polanski, 1974) critica a riqueza e poder patriarcal e, portanto, prejudica a procura do sucesso patriarcal da *femme fatale*, os filmes *noir* neoconservadores¹⁸ reinvestem no desejo desse estilo de vida. No entanto, a *femme fatale* neoconservadora de tempos mais recentes, continua a interagir com a consciência da crítica sobre a identidade (pela sua independência ou pelo seu valor e papel como elemento da sociedade), bem como com a política de género contemporânea. Filmes como *Body Heat* (Lawrence Kasdan, 1981),¹⁹ *Fatal Attraction* (Adrian Lyne, 1987), *Basic Instinct* (Paul Verhoeven, 1992),²⁰ *Disclosure* (Barry Levinson, 1994) ou o mais recente *Gone Girl* (David Fincher, 2014),²¹ exploram questões

¹⁷ Na teoria feminista, o olhar masculino ou o “*male gaze*” é o ato de representar as mulheres e o mundo, nas artes visuais e na literatura, a partir de uma perspectiva masculina heterossexual que apresenta e representa as mulheres como objetos sexuais para o prazer do espetador masculino. Nas apresentações visuais e estéticas do cinema narrativo, o olhar masculino tem três perspectivas: 1) do homem atrás da câmara; 2) das personagens masculinas dentro das representações cinematográficas do filme; e 3) o do espetador que vê a imagem (Walters 1995, 57).

¹⁸ O neoconservadorismo é uma corrente da filosofia política que surgiu nos EUA a partir da rejeição do liberalismo social, pacifismo, relativismo moral, democracia social e da contracultura dos anos 1960 (Hartman 2015).

¹⁹ *Body Heat* (1981), de Lawrence Kasdan, é uma peça essencial do *neo-noir* da década de 1980. A ação do filme decorre durante uma onda de calor na Flórida, e segue a história de Ned (William Hurt), um advogado desprezível, que conhece uma deslumbrante mulher casada, Matty (Kathleen Turner). Tal como o típico *film noir* clássico, o que começa como um caso amoroso, transforma-se numa conspiração para assassinar o marido rico – através do poder de sedução irresistível da *femme fatale* da história, que consegue induzir o seu amante a cometer o crime para que ela, no final, consiga alcançar a sua tão desejada libertação e independência. Este é um filme *neo-noir* que podia facilmente ser um *film noir* clássico feito na década de 1940 ou 1950, pois segue todos os clichés e características do género (uma *femme fatale* que atrai um homem imoral para o seu destino fatal). O filme surpreendeu o público à época pelas suas cenas de sexo – algo que foi sempre implícito nos filmes *noir* clássicos – e embora tenha sido bastante controverso, foi lentamente aceite como um clássico e um grande exemplo de *film noir* contemporâneo.

²⁰ A personagem Catherine Trammel, interpretada por Sharon Stone, é um caso interessante, por ser uma *femme fatale* atípica, pois já é rica e independente, com uma carreira de sucesso como escritora de *thrillers* policiais. Não precisa, assim, de independência financeira ou uma “libertação” em particular e, no entanto, ela ainda é decididamente mortal. Neste caso, os seus motivos estão inteiramente relacionados com o prazer sexual.

²¹ A história de *Gone Girl* (2014) inicia-se com um casal que vive uma crise conjugal. A personagem feminina principal desta narrativa, Amy Dunne, não é retratada como uma esposa obediente, mas sim como uma mulher que passa de uma esposa doce para uma mulher impiedosa que guarda rancor do próprio marido e decide arruinar a vida dele. Com características semelhantes às de uma mulher fatal, Amy Dunne “prende” (psicologicamente) o marido e devasta-o totalmente, deixando-o indefeso. Amy Dunne é descrita como uma mulher excepcional – ela é a inspiração da série de livros infantis intitulada *Amazing Amy* criada pelos seus pais, cuja personagem principal é tão inteligente e superior como a própria Amy. Amy está consciente do sexismo ofensivo existente nos filmes e nos anúncios publicitários, opondo-se frequentemente a tal representação. Porém, é frequentemente criticada pelo

problemáticas (como o assédio, a exploração sexual e a violação) com o objetivo de ilustrar o seu uso como um cenário, uma implantação conspiratória da condição de vítima como um jogo de poder. Essas narrativas implicam que, para o bem ou para o mal, o poder feminino surge a partir de atalhos institucionais inconscientemente construídos numa cultura opressora: reivindicar a vitimização (e objetificação extrema) e exigir vingança.

Reflexões finais

O *film noir*, que significa literalmente “filme negro”, deve esta denominação não só aos seus aspetos visuais mas também aos temas explorados: sentimentos “negros” carregados de angústia, trauma e paranóia experienciados pelas personagens. Curiosamente, o contraste de luz e sombra (uma possível metáfora ou alegoria do período mais sombrio da época e ao estado de espírito das personagens e dos Estados Unidos em geral) foi sobretudo uma escolha económica. Os filmes *noir* eram, geralmente, filmes de série B, ou seja, filmes considerados de “qualidade inferior” e de menor orçamento / categoria. No entanto, esta falta de orçamento permitiu que realizadores e diretores de fotografia, muitos deles imigrantes europeus que já tinham experimentado técnicas diferentes das utilizadas em Hollywood (em movimentos artísticos como o Expressionismo Alemão, o Realismo Poético Francês e o Neorealismo Italiano), fossem mais engenhosos e tivessem mais liberdade para experimentar e desenvolver novas técnicas e artifícios, permitindo que esta condicionante económica se tornasse, sem dúvida, numa significativa mais-valia artística.

Muitos dos argumentistas e realizadores destes filmes tiveram de ultrapassar os limites impostos pela censura para poderem criticar a violência entre homens e mulheres existente na sociedade em geral, bem como a corrupção e o racismo²² (“escondendo” na narrativa destes

marido, Nick, quando parece superiorizar-se a ele. Nick vê Amy como alguém que pensa e analisa demais, e em vez de reconhecer a inteligência e pensamento crítico dela, minimiza e inferioriza Amy. A atitude de Nick em relação a Amy pode representar uma visão patriarcal sobre o estereótipo de género, em que as mulheres são vistas como emocionais, enquanto os homens estão associados à lógica (Resti 2016). Por isso, Amy opta por permanecer quieta e obediente para impedir que Nick a critique, mas a ideia de independência e inteligência das mulheres está profundamente implantada na sua mente e Amy acredita que uma mulher deve ser capaz de se defender e ser ousada sempre que discorda das expectativas e comportamentos errados do marido. Assim, não surpreende quando ela finalmente rejeita a posição que a coloca em inferioridade. Tal como a mulher fatal que não se curva ao patriarcado, Amy consegue vingar-se do marido incriminando-o pelo seu desaparecimento e possível homicídio e, assim, finalmente, obter o controlo e “libertar-se”. Porém, durante a narrativa é possível perceber que Amy é afinal uma psicopata assassina que mata a sangue-frio um ex-amante e falseia o seu próprio desaparecimento (colocando-se num papel de vítima que nunca foi).

²² Que começou a ser assinalado e de certo modo criticado no cinema com mais frequência no final da década de 1950, quando as regras do Código de Produção começaram a ser menos aplicadas.

filmes subtextos e mensagens implícitas que permitiram uma reflexão sobre questões filosóficas e sociais sobre a condição humana e sobre o que poderá ser, de facto, a liberdade – neste caso, moral).

A figura e personagem da *femme fatale* é muito importante no *film noir* (em especial na época clássica deste género de filmes – anos quarenta e cinquenta do século XX), como marco importante na representação de uma mulher livre e da emancipação feminina no cinema. Estes filmes mostram um tipo diferente de mulher: mais poderosa, complexa, sedutora, por vezes “frágil”, sempre perigosa e manipuladora nas suas ações e comportamentos, mas livre nas suas decisões e vontades. Esta personagem foi um reflexo de uma sociedade a viver uma época de guerra (e de pós-guerra) – época de angústia e de medos, mas, ao mesmo tempo, de reflexão sobre o papel da mulher nesta “nova” sociedade e no futuro.

O poder e a força sexual das mulheres são expressos visualmente nestes filmes, tanto pela iconografia, como pelo estilo visual. É a mulher que domina e controla a câmara, tanto pela sua própria força como pela atração dos heróis masculinos por ela, que ficam estáticos dentro da própria imagem. O código de vestuário também é importante, pois a aparência da mulher define a sua transformação moral. Em *Mildred Pierce* (1945), por exemplo, a *femme fatale* veste-se com roupas mais masculinas durante o filme, de acordo com o seu próprio desenvolvimento. Estas mulheres também usam, por exemplo, os cigarros e as armas como símbolos fálicos, algo que pode ser considerado como uma extensão dos poderes masculinos. A “mulher-aranha” utiliza também os seus poderes sexuais para alcançar os seus objetivos; o mero facto de possuir tais objetivos é algo inédito para uma mulher. A *femme fatale* é uma mulher perigosa e livre que se torna num perigo e ameaça para a sexualidade masculina e o sistema patriarcal. A única forma de a conseguir controlar é destruí-la, algo que acontece na maioria dos filmes *noir* – mas mesmo que ela seja destruída, a sua força vital e mortal é sempre recordada e revitalizada.

BIBLIOGRAFIA

Cantor, Paul A. 2006. “Film Noir and the Frankfurt School: America as Wasteland in Edgar Ulmer's Detour.” In *The Philosophy of Film Noir*, editado por Mark T. Conard e Robert Porfirio: 139-161. Lexington: University Press of Kentucky.

Chartier, Jean-Pierre. 1946. “Les américains aussi font des films 'noirs'”. *Revue du cinéma*, 2: 67-70.

- Cohon, Rachel. 2004. "Hume's Moral Philosophy." *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Acedido a 1 de julho de 2024. Disponível em <https://plato.stanford.edu/entries/hume-moral/>.
- Conard, Mark T. 2006. *The Philosophy of Film Noir*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Dwyer, Philip. 1989. "Freedom and Rule-Following in Wittgenstein and Sartre." *Philosophy and Phenomenological Research* 50, no. 1: 49-68.
- Ebert, Roger. 2003. *The Great Movies*. New York: Broadway Books.
- Frank, Nino. 1946. "Un nouveau genre 'policier': L'aventure criminelle." *L'écran français*, no. 61: 8-9.
- Gledhill, Christine. 1998. "Women in Film Noir." In *Women in Film Noir*, editado por Ann Kaplan: 20-34. London: BFI.
- Grossman, Julie. 2009. *Rethinking the femme fatale: Ready for her close-up*. London: Palgrave Macmillan.
- Hanson, Helen. 2018. "Femmes Fatales and Film Noir's 'Zeitgeist' in the 1940s." *Almost Fear Entertainment*, s/p. Acedido a 14 de junho de 2024. Disponível em <https://www.atmostfear-entertainment.com/opinions/cinephilia/femmes-fatales-film-noir-zeitgeist/>.
- Hartman, Andrew. 2015. "The Neoconservative Counterrevolution". *Jacobin*, s/p. Acedido a 20 de junho de 2024. Disponível em <https://www.jacobinmag.com/2015/04/neoconservatives-kristol-podhoretz-hartman-culture-war>.
- Heckmann, Chris. 2020. "What is Pre-Code Hollywood? The Most Risqué Pre-Code Movies Explained." *Studio Binder*, s/p. Acedido a 24 de junho de 2024. Disponível em <https://www.studiobinder.com/blog/pre-code-hollywood-movies/>.
- Holt, Jason. 2006. "A Darker Shade: Realism in Neo-Noir." In *The Philosophy of Film Noir*, editado por Mark T. Conard e Robert Porfirio: 23-40. Lexington: University Press of Kentucky.

- Hordnes, Lise. 1998. "Does Film Noir Mirror the Culture of Contemporary America?" *American History – From Revolution to Reconstruction and Beyond*. Acedido a 29 de junho de 2024. Disponível em https://www.let.rug.nl/welling/usa/public_html/essays/general/does-film-noir-mirror-the-culture/.
- Hutchings, Peter. 2013. "Noir and Horror." In *A Companion to Film Noir*, editado por Andrew Spicer & Helen Hanson: 111-124. Chichester: Blackwell Publishing Ltd.
- Jarvie, Ian. 2006. "Knowledge, Morality and Tragedy in The Killers and Out of the Past." In *The Philosophy of Film Noir*, editado por Mark T. Conard e Robert Porfirio: 163-186. Lexington: University Press of Kentucky.
- Jermyn, Deborah. 2001. "Film Noir." In *Critical Dictionary of Film and Television Theory*, editado por Roberta E. Pearson e Philip Simpson: 249-250. London: Routledge.
- Lyons, Arthur. 2000. *Death on The Cheap: The Lost B Movies of Film Noir*. Cambridge: Da Capo Press.
- Mayer, Geoff e Brian McDonnell. 2007. *Encyclopedia of Film Noir*. Westport, CA, London: Greenwood Press.
- Mulvey, Laura. 1999. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." In *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, editado por Leo Braudy e Marshall Cohen: 803-816. New York: Oxford University Press.
- Naremore, James. 2008. *More Than Night: Film Noir in Its Contexts*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Neale, Steve. 2000. *Genre and Hollywood: Film Noir*. Abingdon: Routledge.
- Place, Janey. 1998. "Women in Film Noir." In *Women in Film Noir*, editado por Ann Kaplan: 47-68. London: BFI.
- Resti, Sandra. 2016. "From Enchantress to Murderess: The Portrayal of Amy Dunne as 'Femme Fatale' in Gillian Flynn's *Gone Girl*." *Allusion* 5, no. 2 (Agosto): 134-140.

- Sanders, Steven M. 2006. "Film Noir and the Meaning of Life." In *The Philosophy of Film Noir*, editado por Mark T. Conard e Robert Porfirio: 91-106. Lexington: University Press of Kentucky.
- Schafer, Whitey. 1945. "Thou Shalt Not, 1940" In *Yank, the Army Weekly*, volume 4, issue 3 (6 July 1945), editado por Joe McCarthy: 13. Califórnia: Headquarters Detachment, Special Service, War Department.
- Schrader, Paul. 2004. "Notes on Film Noir (1972)." In *Film Noir Reader 2*, editado por Alain Silver e James Ursini: 53-64. New York: Limelight.
- Schrader, Paul. 1996. "Notes on Film Noir." In *Film Noir Reader*, editado por Alain Silver e James Ursini: 53-63. New York: Limelight Editions.
- Silver, Alain, James Ursini e Paul Duncan. 2012. *Film Noir*. Lisboa: Tashen.
- Silver, Alain e James Ursini. 2012b. *Film Noir*. Colónia: Tashen.
- Vernet, Marc. 1993. "Film Noir on the Edge of Doom." In *Shades of Noir*, editado por Joan Copjec: 1-32. London: Verso Books.
- Walters, Suzanna Danuta. 1995. "Visual Pressures: On Gender and Looking." In *Material Girls: Making Sense of Feminist Cultural Theory*, editado por Suzanna Walters Danuta: 50-66. Berkeley: University of California Press.

FILMOGRAFIA

- Ball of Fire*. Howard Hawks, real. RKO Radio Pictures, 1941.
- Basic Instinct*. Paul Verhoeven, real. TriStar Pictures, 1992.
- Body Heat*. Lawrence Kasdan, real. Warner Bros., 1981.
- Chinatown*. Roman Polanski, real. Paramount Pictures, 1974.
- Disclosure*. Barry Levinson, real. Warner Bros., 1994.
- Double Indemnity*. Billy Wilder, real. Paramount Pictures, 1944.
- Fatal Attraction*. Adrian Lyne, real. Paramount Pictures, 1987.

Gone Girl. David Fincher, real. 20th Century Fox, 2014.

Ivy. Sam Wood, real. Universal Pictures, 1947.

Klute. Alan J. Pakula, real. Warner Bros., 1971.

Laura. Otto Preminger, real. 20th Century Fox, 1944.

Mildred Pierce. Michael Curtiz, real. Warner Bros., 1945.

Murder My Sweet. Edward Dmytryk, real. RKO Radio Pictures, 1944.

Out of the Past. Jacques Tourneur, real. RKO Pictures, 1947.

The Dark Mirror. Robert Siodmak, real. Universal Pictures, 1946.

The Maltese Falcon. John Huston, real. Warner Bros., 1941.

The Ox-Bow Incident. William Wellman, real. 20th Century Fox, 1943.

The Woman in the Window. Fritz Lang, real. RKO Pictures, 1944.

Touch of Evil. Orson Welles, real. Universal-International, 1958.