

**FEMME FATALE:**
Morte e prazer nos media**FEMME FATALE:**
Death and pleasure in the mediaMartinho Alves da Costa Junior¹**Resumo**

A presença da *femme fatale* na cultural ocidental é uma trama complexa de imagens que ganha força no século XIX e que atravessa com intensidade o cinema chegando aos dias atuais em sua sobrevivência na televisão. Este artigo procura analisar algumas dessas aparições e suas implicações culturais em diversos *media*, onde horror, sedução, dor e prazer se convergem.

Palavras-chaves: *femme fatale*, arte, cultura, cinema, televisão

Abstract

The presence of the *femme fatale* in western culture is a complex plot of images that gain force in the nineteenth century, and travels with the film arriving in force nowadays in the television survival. This article analyzes some of these appearances and their implications in various cultural media, where horror, seduction, pain and pleasure converge.

Key-words: *femme fatale*, art, culture, film, television

¹ Doutorando em História da Arte pela UNICAMP, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Bolsista CNPq. Pesquisador de Centro de História da Arte e Arqueologia (CHAA) e do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia (CISC). E-mail: martinhoacjunior@gmail.com





A questão latente na qual este artigo se baliza se dá prioritariamente no final do século XIX e que em menor ao maior grau atinge os eletro-meios da comunicação: a articulação entre morte e prazer. Esta questão não nasce no bojo daquilo que hoje, *grosso modo*, chamamos de Decadentismo e Simbolismo (a saber, as três últimas décadas do século XIX), contudo neste período, ganha nova roupagem e dita novas diretrizes para a cultura, culminando em diversos usos e sobrevidas, sobretudo no cinema. O Romantismo revigora esta característica cultural, a “beleza meduséia” torna-se uma chave importante para a cultura deste período. O termo, emprestado de Mario Praz², faz menção exatamente ao belo no que tange seus aspectos que parecem contrariá-lo.

Praz inicia seu estudo com a Medusa que fora atribuída a Leonardo, mas não a obra em si, e sim a leitura que Shelley faz dela. Este fato é surpreendente, pois diz respeito ao espírito do tempo em que foi escrito: “é o tempestuoso encanto do terror: das serpentes lampeja uma cúprica fulgência acesa nesses seus inextricáveis rodeios [...]”³.

Esta leitura de um encantamento pelo horror é possível no ambiente de Shelley, que também é o de Lord Byron e John Keats. Para Praz,

A dor e o prazer se combinam numa única impressão nesses versos: dos mesmos motivos que deveriam gerar aversão – o vulto lívido do busto, o emaranhado das víboras, o rigor da morte, a luz sinistra, os animais asquerosos, o sardão e o morcego – brota um novo sentido de beleza traiçoeira e contaminada, um novo calafrio (PRAZ, 1996: 44).

Talvez tais elementos possam ser constados e vistos com maior clareza na obra de Eugène Delacroix, *A morte de Sardanapalo*, de 1827. A visão da derradeira ação do Rei da Assíria é tensionada na obra de Delacroix. A beleza na explosão dos horrores, da beleza do

² Refiro-me ao termo cunhado por Mario Praz em seu instigante livro *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Sobre o capítulo “A Beleza Meduséia”, no qual o autor exemplifica esta ideia do belo horrível, ligado a temas sombrios, morte etc. Cf. PRAZ (1996; 43-68).

³ A citação é tirada do estudo de Carol Jacobs sobre este poema de Percy Bysshe Shelley. Cf. JACOBS, 1985.





corpo moribundo é posta suntuosamente aos olhos do espectador. O Rei, ante ao fato irremediável da tomada do trono pelo seu irmão, prefere entregar-se à morte. No entanto, sua morte é conjunta, e ao seu redor são assassinadas as mulheres de seu harém, seus cavalos, servos com todas suas jóias e ornamentos. Ele por fim, se embebedará com um veneno. No quadro referido, Sardanapalo aparece como *voyeur* do massacre. Sua morte é convertida em um grande espetáculo.



Eugène Delacroix. *A morte de Sardanapalo*, 1827

Porém, em primeiríssimo plano, uma mulher contorcida pela dor do punhal que entra implacavelmente em seu peito. Podemos remarcar a sapatilha que perdura no chão apesar do pé contraído ornado com uma tornoeleira. Tudo é composto com extremo requinte, o braço e a mão entrecortados por vistosos braceletes e o rosto numa mescla de desejo e dor da agonia desta personagem são fortes características do primeiro plano do quadro. A pose em espiral corrobora para a elegância e sedução desta morte. A mão do carrasco que segura tal mulher parece a garra de uma rapina.

A vibração de cores que varia em sua maioria entre o dourado e o vermelho é cortada por penumbras poderosas que ressaltam ainda mais as figuras. Estes jogos de contrastes





também estão presentes em outras figuras: à esquerda um servo negro traz um cavalo branco, o próprio Rei com suas vestes brancas, faz uma poderosa oposição com o vermelho que jorra da cama. Jóias estão derramadas, assim como corpos ao pé ou em cima da cama. No fundo a esquerda, em uma baixela dourada, um outro servo traz o veneno em um recipiente em ouro – tudo é da ordem do luxo e da extravagância – que tirará a vida do Rei. O vermelho, que está presente em todo o quadro, sobretudo no lençol da cama, no tapete, nos detalhes dos escravos ou do cavalo, converte-se em um mar de sangue onde são misturadas a luxúria, o prazer, a dor e a morte.

Evidentemente poderíamos neste ponto, traçar uma espécie de linha temporal na qual veríamos estes aspectos borbulhar nas artes das décadas seguintes à grande tela de Delacroix, como, por exemplo, inúmeras obras de Gustave Moreau ou de Théodore Chassériau entre muito outros, contudo voltemos ao nosso foco principal, e comecemos por uma cultura de muita força e com muitas repercussões culturais.

Os contos e os romances de horror do século XIX, obscuros por um lado, mas completamente iluminados por outro (basta verificar como os grupos contemporâneos intitulados *góticos* resgatam os aspectos que seriam, por sua natureza, sombrios, ao mesmo tempo em que a presença dessas mesmas características torna-se à beira do maçante nas séries de TV e no cinema), dialogam efetivamente com estes aspectos. De Edgar Allan Poe a Auguste Villiers de l'Isle-Adam, passando por Théophile Gautier e Bram Stoker, alimentaram uma cultura impregnada dessas imagens cada vez mais poderosas. Em *A morte amorosa*, um conto de 1836, Théophile Gautier narra o amor de um recém padre por uma misteriosa e cativante mulher, Clarimonde. As junções entre as certezas religiosas do padre e a imagem de Clarimonde morta, despertam no padre um raro e indizível prazer desconhecido para ele até então, a passagem é um pouco longa, mas vale a pena:

Era mesmo Clarimonde, tal como eu a conhecera na igreja no dia da minha ordenação; sempre tão sedutora, e a morte parecia uma faceirice a mais. A palidez de suas faces, o rosa menos vivo de seus lábios, os longos cílios abaixados e recortando sua franja castanha contra a palidez davam-lhe uma expressão de castidade melancólica e sofrimento pensativo cuja força de sedução era inexprimível; seus longos cabelos soltos, em que ainda se viam





algumas florzinhas azuis, formavam um travesseiro para sua cabeça e protegiam com os cachos a nudez dos ombros; suas belas mãos, mais puras, mais diáfanas do que hóstias, estavam cruzadas em atitude de piedoso repouso e tácita oração, que corrigia o que poderiam ter tido de sedutoras de mais, mesmo na morte; e seus braços nus delicadamente roliços e polidos como o marfim, dos quais não haviam tirado suas pulseiras de pérolas (GAUTIER, 2004: 227).

O sacrilégio da descrição é inocente para o padre: “[...] suas belas mãos [...] estavam cruzadas em atitude de piedoso repouso [...]”. Ele o sente sem saber. Neste instante, ele está fisgado por Clarimonde, que se revelará uma espécie de vampira cortesã, que suga os homens até a última gota de sangue.

É deste tipo de desejo proibido que as imagens sado-erótico-sacrilégios de Félicien Rops estão imersas. As missas negras, as maiores blasfêmias e o prazer conjugado a estes valores fazem parte de boa parte da produção de Rops. Seu *Jantar de Ateus*, 1882, uma ilustração para *As diabólicas* de Jules Amédée Barbey d'Aurevilly, de 1874, possui uma força atrativa e é especialmente importante para nós. Neste jantar o prato principal é uma mulher de corpo suntuoso. A porta parece arrombada e no lado inferior direito temos apenas uma pequena indicação de que ela não estava sozinha: as pernas masculinas cobertas pelos canos das botas, o poderio da *femme fatale* mostra-se claramente nestas ilustrações. A envergadura desta mulher nos lembra a figura feminina no primeiro plano de *Sardanapalo* de Delacroix, porém, contorcendo-se de prazer. Uma dualidade que certamente merecia uma exploração mais aguda: de um lado as mulheres vítimas e de outro – mas não oposto – as mulheres destruidoras (de homem especialmente).





Félicien Rops. Um jantar de ateus, 1882



Respectivamente: Félicien Rops. Um jantar de ateus, 1882 (detalhe) e
Eugène Delacroix. A morte de Sardanapalo, 1827.

Certamente a figura da *femme fatale* tem um papel preponderante na cultura do fim do século. É irrelevante procurarmos uma possível nascença para as *femmes fatales*,





entretanto podemos, sem temer, indicar um excesso tão grande em diversas culturas de diversos tempos que não seria absurdo indicá-las mesmo como inerentes a nossa civilização. Isthar, Lilith, Dalila ou Salambô, seja como for de alguma forma, elas sempre estiverem entre nós: quer nas imagens de *La culla tragica* de Giuseppe Amisani, nas ilustrações de Félicien Rops ou nas Judith de Gustave Klimt. No emaranhado dessas imagens, três figuras são particularmente poderosas: *Elle* de Mossa, *Demonio, mundo y carne* de Blanes e *Salomé* de Gustave Moreau.

Em Gustave Moreau um mundo mágico e precioso, cruel e luxuoso são elementos que acompanham a dança quase erótica que Salomé proporcionou a Hérodes. O mistério que percorre esta obra de “pesadelos complicados, visões lânguidas e atrozes”⁴ mostra-nos uma mulher que inexoravelmente vence o sexo oposto, utilizando, sobretudo as artimanhas de seu corpo.

O mundo outro exibido por meio da paleta de Moreau revela uma criação onde os materiais preciosos parecem tilintar uns nos outros, a morbidez dos personagens e seu caráter andrógino, seduzem o olhar. Existe um número enorme de *Salomé*s realizadas por Gustave Moreau, são desenhos, aquarelas, estudos preparatórios e inúmeras telas, entre elas duas merecem destaque. Em *Salomé dançando diante de Herodes*, um grande tapete vermelho com rosas espalhadas caprichosamente no chão e uma Salomé com um passo quase de bailarina criam uma teatralidade tensa na composição.

Já em *A aparição* 1874-1876, o tapete vermelho da primeira imagem transmuta-se em um tapete-sangue, os tons vermelhos percorrem o quadro assim como em Salomé dançando, contudo agora se convertem em manchas do sangue da cabeça que a dançarina vislumbra, fatalmente uma visão de seu prêmio. As pequenas passagens do Evangelho ganham potência e tradução para esta época nos quadros de Moreau.

⁴ Citação retirada do romance de Huysmans, em seu livro *À rebours*. Retratando os excessos e exageros de um milionário excêntrico, Huysmans narra o ambiente do decadentismo; e nesta atmosfera Gustave Moreau aparece reinante, como uma personalidade da mais representatividade. Cf. HUYSMANS, Joris-Karl. *Às avessas*. Trad. Port. José Paulo Paes. São Paulo, Ed: Companhia das Letras, 1987.





Gustave Moreau. *Salomé dançando diante de Herodes*, 1874-1876. *A aparição*, 1874-1876, respectivamente.

No quadro de 1884-1885 do uruguaio Juan Manuel Blanes, *Demonio, mundo y carne*, parece sintetizado a ideia da mulher fatal, mulher-demônio. No ambiente em que a mulher se prostra é todo circundo pelos vícios, lascívia e luxúrias. O rosto semi-escondido pelos braços nos deixa ver a sensualidade do olhar e da boca que sorri maleficamente. Esta posição lembra muito imagens de Vênus, como a de Cabanel de 1863 e, sobretudo a de Gervex de 1896.

Não somos voyeurs, participamos efetivamente da cena, e os traços de quadril que podemos ver são elementos poderosos na constituição da sedução da tentação. Somos praticamente convidados a entrar na cama com lençóis já bagunçados pelos corpos: somos nós pela segunda vez ou um novo amante enfeitiçado? Ao lado do joelho, quase na totalidade da penumbra, vemos algumas moedas de ouro e uma grande nota. Todos os





objetos do quarto estão dispostos em um tapete de pele de animal, um felino selvagem certamente, é uma mulher pronta a dar o bote certo.



Juan Manuel Blanes. Demonio, mundo y carne, 1884-1885.





Elle, 1905 de Gustav-Adolf Mossa. Nesta obra temos uma mulher sentada como uma esfinge, seu olhar profundo e misterioso, mesmo perdido, reforça este caráter; como um olhar que enfeitiça. Seu grande corpo de mulher feita entra em oposição aos traços de seu rosto infantil. Jorge Coli, numa prodigiosa comparação com a *Liberdade* de Delacroix, salienta o

[...] chapéu, acessório satânico e elemento de equilíbrio simétrico, é composto por corvos e caveiras. [...] Criança monstruosa e gigantesca, inocente e cruel, fêmea desmedida para tão minúsculos machos que a atingem de modo irrisório: na perna, na coxa do personagem, estão impressas mãos de sangue, marcas deixadas pelos pigmeus destruídos que tentam atingi-la (COLI, 2010: 91).

A mulher devoradora de homens, a pilha de homens na qual ela se apóia mal a tocam, seus anéis são feitos de caveiras, provavelmente destes danados, condenados pela beleza de feiticeira de *Elle*. Seu colar é feito de armas e no lugar de seu sexo um gato negro repousa pronto a atacar algum movimento perto dele.



Gustav-Adolf Mossa. *Elle*, 1905.



Esta ideia de *femme fatale* liga-se prontamente com o cinema do início do século. Fato incrivelmente notório e ainda pouco aprofundado são as intermináveis citações, ou melhor, a utilização de um mundo do século XIX nestes filmes do início do século XX. Em nossa contemporaneidade filmes como *Tróia*, 2004 ou *Alexandre*, 2004, ainda são tributários àqueles vislumbres. Mas o curioso é notar que o cinema nutre-se exatamente na cultura que veio sendo chamada pejorativamente de *pompier*⁵ e não nas eternas pesquisas de materiais e intelectuais dos artistas da modernidade. Por exemplo, os famigerados filmes de Theda Bara (*A Fool There Was*, 1915 é o exemplo mais conhecido). Theda Bara, foi durante muito tempo considerada a imagem semelhança da mulher fatal. Seu próprio nome artístico era um anagrama para Death Arab, que combinava dois fatores completamente forte e em voga na época, o orientalismo e o caráter destruidor das mulheres.



Theda Bara, *A fool there was*, 1915 (promo)

Contudo a imagem permanece e vemos transposições interessantes mais próximos de nossa década, como nos Thrillers eróticos de Russ Meyer. Em 1965, um filme que está próximo a temática empregada por Quentin Tarantino, *Faster, Pussycat! Kill! Kill!*. Uma gangue de quatro mulheres subjuga o sexo masculino pelo seu poderio sexual/sedução e também pela força física. O fotograma no qual podemos ver o homem, objeto degradante

⁵ Praticamente toda arte do século XIX (Digamos de David à Manet) foi considerada durante muito tempo como uma arte sem valor. No Brasil, em específico, ainda vemos e colhemos migalhas da força com a qual o modernismo se apropriou da cultura e renegou tudo aquilo que não fosse ele.





na cadeira de rodas, tísico sem forças em sua pequenez e invalidez perto das robustas mulheres fortes, de corpos suntuosos. As calças pretas justíssimas e as blusas decotadas conferem poderes quase extraordinários para tais mulheres. Nos filmes de Russ Meyer a mulher fatal é sempre uma junção da força física e sexual. Num outro fotograma, a vampira aparece despretensiosamente. Depois de uma briga com um rapaz no final de um racha ela é golpeada e ao se levantar o sangue mostra-se tal qual o de uma vampira que acabara de saciar-se. No decorrer da cena impiedosamente ela o mata com golpes no estômago.

Fotogramas do filme *Faster! Pussycat! Kill! Kill!*, 1965

Já em *Supervixens*, de 1975, a mulher é uma máquina incansável e insaciável de sexo. Da mesma maneira que uma bruxa, a mulher (que se não é vítima é destruidora) precisa ser expurgada. Tudo está em ordem no que se refere aos homens em *Supervixens*, até que o brio masculino é desafiado pela mulher – a cena misteriosa na qual o policial se vê sexualmente comprometido após ver a imagem de uma grande vela na sala de uma linda





mulher. Ela inconformada com a impotência sexual do homem (do qual ela espera que seja tão incansável quanto ela) diante de seu “corpo de ninfa” a deixa transloucada, porém o policial a mata brutalmente. O prazer indescritível da morte da mulher é irônico e lacônico. Contudo, o que não se previa é que ela retornaria, e ainda com mais força. Quase uma natureza feminina má e forte que reaparece cada vez mais poderosa, muito próximo à mulher fatal criada por Lars Von Trier em *Anticristo*, 2009, onde as forças da natureza são postas em relação à maldade que se desabrocha no personagem feminino.



Fotogramas de *Supervixens*, 1975.

Todavia, a *femme fatale* está longe de ser a única imagem da ligação entre a morte e o prazer. Em *A selvagem*, um conto de 1892 de Bram Stoker a vontade do prazer da dor acaba em desgraça. Depois de matar o filhote de uma gata, Hutcheson, juntamente com um casal de amigos, visita um museu da tortura e lá se esforça para entrar na Virgem de Ferro:

O espaço aqui dentro é mísero para um cidadão adulto dos Estados Unidos se encafuar. A gente costuma fazer caixões de defunto mais espaçosos lá no território do Idaho. Agora, juiz, você vai começar a descer essa porta, devagar, em cima de mim. Quero sentir o mesmo prazer que os outros mequetrefes sentiam quando os espetos começavam a avançar para os olhos deles! (STOKER, 2005: 404).

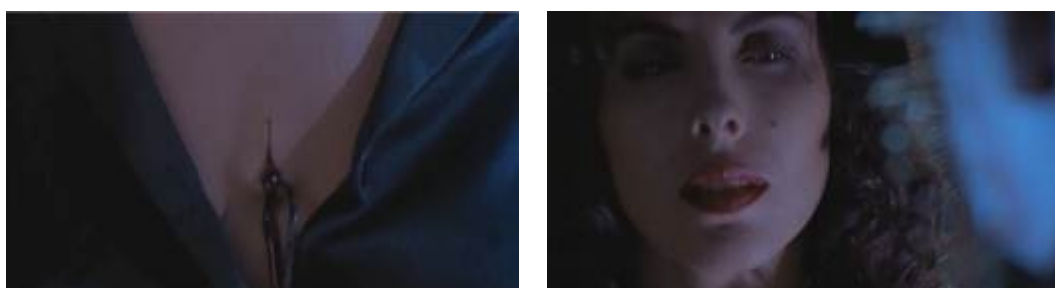
Entretanto, a brincadeira acaba com o ataque implacável da gata mãe, que fere o zelador que manjava a máquina e acabar por perfurar até a morte Hutcheson.





Ora, o prazer na dor explicitado por Bram Stoker aparece de maneira potencializada no grande clássico dos filmes de horror: *Hellraiser*, 1987, de Clive Barker. A passagem para as mídias atuais, de fato potencializam e atualizam diversos pontos cruciais de nossa cultura. Neste filme, baseado num romance do próprio Barker, uma misteriosa caixa é um portal para o inferno. Mas as criaturas que saem de lá são como artistas da dor e do sofrimento. Eles ensinam aos humanos como sentirem um prazer eterno no sofrimento. Em pequenos excertos do segundo filme da série *Hellraiser: Hellbound*, de 1988 e dirigido por Tony Randel e do quarto *Hellraiser: Bloodline*, de 1996 e dirigido por Kevin Yagher e Alan Smithee, é sistematizado o sofrimento e prazer, intimamente ligados.

A criação da figura misteriosa de Pinhead está coberta por dores, sofrimentos e prazeres. Na outra cena, Pinhead encarrega-se de lembrar a Angelique que sua essência também está na “beleza do sofrimento”. São cenobitas, seres que trafegam no espaço-tempo em busca de outras presas para seus divertimentos, vestidos como neo-góticos underground e cobertos de piercings que esmagam e contorce a pele. Bem situado da imagem de certo submundo próprio aos anos 1980⁶.



Fotograma de *Hellraiser IV: Bloodline*, 1996.

⁶ Basta lembrarmos-nos de filmes como *The Hunger*, 1983 de Tony Scott ou *Fright Night*, de 1985 de Tom Holland bem como sua sequência de 1988.





De maneira extremamente sutil, o prazer e a morte se relacionam no primeiro episódio da série *Dexter*, de 2006. Ao conversar com sua namorada, Rita, sobre o famigerado assassino do Caminhão de Gelo, Dexter o chama de artista. Os cortes de suas vítimas são precisos, todo o sangue do corpo é drenado, não há minimamente marcas ou pistas do assassino em uma execução antes de tudo “higiénica”. Entretanto, o próprio Dexter é um serial killer, altamente qualificado que também não deixa pistas. Ele se sente atraído pela técnica impecável do novo assassino.

Quando então vai falar com sua namorada sobre tal técnica do corte ele próprio fica com os sentidos alterados. Há uma espécie de troca entre o prazer sexual ao tocar Rita e as partes mutiladas dos corpos assassinados. É um espaço tênue, que nem mesmo Dexter consegue se expressar, há uma trama invisível que escapa do personagem, ele age instintivamente. E quando faz o movimento de corte na coxa de sua namorada, sua mão trafega diretamente para o sexo dela, a excitação é evidente. O próprio Dexter não consegue entender como que ele, quase estéril de sentimentos, pode ter ficado atraído sexualmente por sua namorada por caminhos tortuosos. A beleza daquelas mortes, a atração pela perfeição dos cortes nas vítimas e a ausência absoluta de sangue, encheram o herói com um misterioso prazer, despertando neles partes quase inalcançáveis.

Os personagens se multiplicam e logo não mais podemos domá-los. As misturas e apropriações são incontáveis. Nos anos 90 do século XX, vimos como esses personagens apareceram ao meio de um grande combate pela audiência, entre figuras femininas seminuas dançando ao som de axé com letras dúbias e danças provocativas. Tínhamos personagens que incorporavam um lado sombrio, atormentando o sexo masculino com crueldades e provações. Mais uma vez era o sexo feminino, como fatal, domando o homem pelos seus poderes de sedução incrustados feito pecado em seus corpos. Era o que acontecia, por exemplo, com o personagem de Suzana Alves, *A tiazinha*. Trajada apenas com lingerie curtas e decotadas, além de cinta-liga e outros elementos comumente demarcados como de sedução, realizava seu show como uma dama misteriosa *sans merci*.





Tiazinha no programa H de Luciano Huck nos anos 90.

Os homens em sua pequenez e fragilidade ficavam complacentes e felizes por sentarem em uma maca e esperar a dor de uma depilação feita pela personagem mascarada. A dor era compensada com a proximidade do corpo suntuoso. O chicote e a máscara preta lembravam aspectos sadomasoquistas, o que de fato acontecia com a dor empregada aos homens. Todo show era feito para ser consumido como imagem, tal qual Félicien Rops, desta vez pela luz da televisão, onde a prioridade da filmagem se dava alternadamente entre as partes mais sexuais da personagem (bocas provocativas, a linha do quadril e seios), a dor e por vezes o desespero atenuado e teatralizado das figuras masculinas.



**Referências:**

BAITELLO JR, Norval. *A era da iconofagia*. São Paulo, Ed: hacker, 2005.

COLI, Jorge. *O corpo da liberdade*. São Paulo, Ed: CosacNaify, 2010.

CLAY, Jean. *Le Romantisme*. Paris, Ed: Hachette, 1980.

DIJKSTRA, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Oxford, Ed: Oxford University Press, 1988.

FOCILLON, Henri. *La peinture au XIX siècle*. 1ed. Paris : Renouard, 1927.

GAUTIER, Théophile. "A morte amorosa". Trad port. Rosa Freire D'Aguiar. In

CALVINO, Italo (Org.). *Contos Fantásticos do século XIX*. São Paulo, Ed: Companhia das Letras, 2004.

HUYSMANS, Joris-Karl. Às avessas. Trad. Port. José Paulo Paes. São Paulo, Ed: Companhia das Letras, 1987.

JACOBS, Carol. "On looking at Shelle's Medusa". In *Yale French Studies*, n. 69, 1985. Pp. 163-179.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad port. Philadelpho Menezes. Campinas, Ed: Editora da Unicamp, 1996.

STOKER, Bram. "A selvagem". Trad. Port. Sonia Moreira. In MANGUEL, Alberto (Org.). *Contos de Horror do século XIX*. São Paulo, Ed: Companhia das Letras, 2005.

Texto recebido em 15 de novembro de 2010

Text received on November 15, 2010

Texto publicado em 31 de março de 2011

Text published on March 31, 2011

