



Artigo – Temáticas Livres

A *femme fatale* em *Ela e outras mulheres* (2006) de Rubem Fonseca e em *O lobo atrás da porta* (2013) de Fernando Coimbra

La *femme fatale* en *Ela e outras mulheres* (2006) de Rubem Fonseca y en *O lobo atrás da porta* (2013) de Fernando Coimbra

The *femme fatale* in *Ela e outras mulheres* (2006) by Rubem Fonseca and in *O lobo atrás da porta* (2013) by Fernando Coimbra

André Francisco¹Universidade de Lisboa, Portugal
<https://orcid.org/0000-0002-4188-6384>

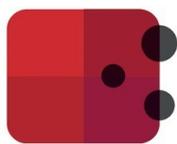
Resumo: Partindo da figura da *femme fatale*, o presente trabalho pretende analisar o modo como o conto *Belinha* de Rubem Fonseca, e o filme *O lobo atrás da porta* (2013), realizado por Fernando Coimbra, inspiram-se nesta personagem essencial do *film noir*. Para tal, o artigo divide-se em três momentos: no primeiro, será feita uma breve análise da *femme fatale* enquanto tropo do *film noir* americano dos anos 1940 e 1950 e como esta evoluiu no contexto do *neo-noir*; no segundo, após contextualizar sucintamente a obra de Rubem Fonseca no contexto da literatura brasileira, em particular da literatura policial, olhar-se-á para como o autor evoca a figura da *femme fatale* no conto *Belinha*; por último, será feita a análise do filme *O lobo atrás da porta*, atendendo à centralidade da figura da mulher fatal e como o filme se inspira nas convenções do cinema *noir*. Ao olhar para o papel da *femme fatale* nestas duas histórias, procurar-se-á compreender como se relacionam com a figura do *film noir* clássico, mas igualmente como a figura tem evoluído, quer no cinema, quer na literatura, mantendo-se relevante na contemporaneidade.

Palavras-chave: *Femme fatale*; *Film noir*; *O lobo atrás da porta*; *Belinha*; Violência.

Resumen: Partiendo de la figura de la *femme fatale*, este artículo pretende analizar cómo el cuento *Belinha* de Rubem Fonseca y la película *O Lobo Atrás da Porta* (2013), dirigida por Fernando Coimbra, se inspiran en este personaje esencial del cine negro. El artículo se divide en tres secciones: en la primera, se hará un breve análisis de la *femme fatale* como tropo del cine negro norteamericano de los años 40 y 50, y cómo evolucionó en el contexto del *neo-noir*; en la segunda, tras contextualizar brevemente la obra de Rubem Fonseca en el contexto de la literatura brasileña, en particular de la literatura policial, se estudiará cómo el autor evoca la figura de la *femme fatale* en el cuento *Belinha*; por último, se analizará la película *O Lobo Atrás da Porta* teniendo en cuenta la centralidad de la figura de la mujer fatal y cómo la película se inspira en las convenciones del cine negro. Al analizar el papel de la mujer fatal en estos dos relatos, intentaremos comprender cómo se relacionan con la figura del cine negro clásico, pero también cómo ha evolucionado esta figura, tanto en el cine como en la literatura, sin dejar de ser relevante en la época contemporánea.

Palabras clave: *Femme fatale*; *Film noir*; *O Lobo Atrás da Porta*; *Belinha*; Violencia.





Abstract: Focusing on the figure of the *femme fatale*, this paper aims to analyze how the short story *Belinha* by Rubem Fonseca and the film *The wolf behind the door* (2013), directed by Fernando Coimbra, are inspired by this essential *film noir* character. The article is divided into three sections: in the first one, the *femme fatale* as a trope of American film noir from the 1940s and 1950s will be analyzed in short and also the way it evolved in the context of *neo-noir*; in the second one, after briefly contextualizing Rubem Fonseca's work in the context of Brazilian literature, within crime fiction in particular, we will look at how the author evokes the figure of the *femme fatale* in the short story *Belinha*; finally, the film *The wolf behind the door* will be analyzed, taking into account the centrality of the *femme fatale* figure and how the film is inspired by the conventions of *film noir*. By looking at the role of the *femme fatale* in these two stories, we will try to understand how they relate to the figure of classic *film noir*, but also how the figure has evolved, both in cinema and in literature, while remaining relevant in contemporary times.

Keywords: *Femme fatale*; Film noir; *The wolf behind the door*; *Belinha*; Violence.

E o nosso mundo é excessivamente violento, vulgar, feroz até a banalidade.

Rubem Fonseca

Introdução

A *femme fatale* é uma personagem tipo do *film noir* conhecida pela sua beleza e pelo seu poder de sedução, estando essas características associadas ao perigo que ela representa e ao modo como envolve os homens na sua teia de enganos, a ponto de os arruinar. Esta figura é um arquétipo consolidado no *film noir* americano e é nos filmes do gênero que persiste, sendo parte integrante, nem sempre obrigatória, de qualquer narrativa *noir*, seja ela cinematográfica ou literária. Todavia, o termo *femme fatale*, e aquilo que ele representa, é ainda hoje um tema controverso tendo em conta as múltiplas leituras a ele associadas.

Atendendo às várias perspectivas latentes na figura, bem como às suas representações na contemporaneidade, este estudo irá dividir-se em três momentos: numa primeira fase tentaremos fazer uma breve contextualização da *femme fatale*, procurando analisar as múltiplas leituras que possibilita; numa segunda fase olhar-se-á em particular para o conto *Belinha* (1992) de Rubem Fonseca e para o modo como o autor invoca a *femme fatale* no contexto da literatura policial brasileira; na terceira e última fase analisaremos a forma como o filme *O lobo atrás da porta* (2013), do realizador Fernando Coimbra, se inspira no tropo, ao mesmo tempo que o atualiza e transporta para o contexto da sociedade brasileira contemporânea. A escolha do *corpus*, isto é, o relato tardio de um autor consagrado como Rubem Fonseca e o primeira longa-metragem de um novo realizador, está relacionada, por um lado, com a versatilidade da figura da *femme fatale*, por outro, com o modo como o autor e o realizador exploram as





particularidades do lado mais violento da mulher fatal.

Assim, este estudo procurará refletir sobre a representação da *femme fatale* na literatura e no cinema brasileiro, e tentará demonstrar também como esta figura, apesar de estar associada, na maioria dos casos, a um gênero das décadas de 1940 e 1950, manteve-se relevante até aos dias de hoje, sendo alvo de reinterpretações e reinvenções conforme o contexto histórico e social onde se insere.

“She can’t be all bad. No one is”¹: uma breve reflexão sobre o (neo) noir e a *femme fatale*

Antes de olharmos com mais detalhe para a figura da *femme fatale*, afigura-se relevante contextualizar historicamente o *film noir* e o *neo-noir*. Em *O outro lado da noite: filme noir*, Antônio Carlos Gomes de Mattos refere que o *noir* pode ser entendido como:

[...] um desvio ou evolução dentro do vasto campo do gênero drama criminal, que teve o seu apogeu durante os anos 40 até meados dos anos 50 e foi uma resposta às condições sociais, históricas e culturais reinantes na América durante a Segunda Guerra Mundial e no imediato pós-guerra. Nele se combinam, basicamente, as formas de ficção criminal americana produzida por escritores como Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain, Cornwell Woolrich e seus descendentes ou semelhantes literários, com um estilo visual inspirado nos filmes expressionistas alemães dos anos 20. (Mattos, 2001, p. 23)

O estilo visual é frequentemente considerado uma das principais características unificadoras e definidoras do que se denomina por período clássico do *noir*. A iluminação é uma delas, atendendo ao efeito *chiaroscuro* usado para criar padrões de sombras invulgares. O estilo *noir* opõe a luz e a escuridão, escondendo rostos, divisões e, conseqüentemente, as motivações e o caráter das personagens. Outra das particularidades são os ângulos da câmara e a composição do plano. Por exemplo, é recorrente o uso do *dutch angle* — quando a câmara se encontra inclinada em vez de

¹ “Ela não pode ser totalmente má. Ninguém é”. Extraído do filme *Out of the past* (Jacques Tourneur, 1947).



estar na vertical ou na horizontal — para dar à audiência a sensação de mal-estar dos personagens, bem como a utilização da paisagem urbana noturna como cenário da ação. Em termos narrativos, o passado assombrado e o futuro à partida condenado dos protagonistas, mas também a ausência do conceito de família, são alguns dos elementos iconográficos do *noir* com influência direta do expressionismo alemão (Brookes, 2017, p. 4).

Historicamente, o *film noir* está associado a um contexto político e social específico dos EUA. Como aponta Fernando Mascarello (2006), este tipo de cinema e os seus temas surgem “como campo simbólico para a problematização do mal-estar americano do pós-guerra (resultado da crise econômica e da inevitável necessidade de reordenamento social ao fim do esforço militar)” (Mascarello, 2006, p. 181). O autor acrescenta que o *noir* foi muitas vezes utilizado como meio de denunciar a “corrupção dos valores éticos cimentadores do corpo social, bem como da brutalidade e hipocrisia das relações entre indivíduos, classes e instituições”, explorando também, em alguns casos, as “desconfianças entre o masculino e o feminino, causadas pela desestabilização dos papéis sexuais durante a guerra” (Mascarello, 2006, p. 181). Atendendo a estas questões, o *noir* explora personagens social e psicologicamente desenquadrados, moralmente ambíguos, para problematizar o pós-guerra americano, evidenciando através do seu estilo visual e das suas temáticas sentimentos como o pessimismo, a paranoia, o existencialismo, a claustrofobia e o fatalismo.

Com a evolução tecnológica do cinema e com as constantes mutações políticas e sociais, nos anos 1960, enquanto o *film noir* se tornava cada vez menos relevante, começaram a aparecer os primeiros filmes que posteriormente se classificaram como *neo-noir*. O termo surge entre o final da década de 1960 e o início da década 1970 para designar filmes que evocam algumas das características do clássico *noir* ao mesmo tempo que o procuram reinventar através de novas técnicas e de uma nova abordagem. Mark T. Conard (2007, p. 2) descreve o *neo-noir* do seguinte modo:

O termo *neo-noir* descreve qualquer filme posterior ao período *noir clássico* que contenha temas e sensibilidade *noir*. Isso abrange uma ampla gama de temas e filmes, visto que o gosto pelo *noir* e o desejo dos cineastas de fazer filmes *noir* não mostraram sinais de enfraquecimento nas décadas posteriores à era clássica. Esses filmes posteriores provavelmente não são filmados em preto e branco e provavelmente não contêm o jogo de luz e sombra que seus



antecessores clássicos possuíam. No entanto, eles contêm o mesmo pessimismo, alienação, ambivalência moral e desorientação².

O *neo-noir* vai usar técnicas diferentes procurando, todavia, manter a sensibilidade *noir*. Estes filmes exploram a decadência e a corrupção através da utilização de cores fortes e, em alguns casos, da luz néon para criar um maior contraste, aproximando-se assim do efeito *chiaroscuro* do seu antecessor. Por sua vez, tem como opções estéticas e narrativas a violência gráfica, a profanação, a nudez e a sexualidade explícita.

Ao contrário do seu precursor, é complexo determinar um só contexto histórico uma vez que o *neo-noir*, ao manter-se até aos dias de hoje, sobreviveu a múltiplas décadas repletas de acontecimentos que influenciaram as suas temáticas. Resumidamente, na década de 1970 o *neo-noir* é marcado pela Guerra do Vietnã, pela presidência de Robert Nixon e o caso Watergate e pelos crimes cometidos pela “Família Manson” e a consequente condenação de Charles Manson que dominaram os meios de comunicação social da época. O sonho de liberdade prometido pelos anos 1960 é substituído pelo elitismo e pelos condomínios fechados (Arnett, 2020, p. 54). Na década de 1980, a eleição de Ronald Reagan para Presidente configura uma marcante mudança social e cultural nos EUA, evidenciando um país mais conservador nos seus valores (Arnett, 2020, p. 67). A respeito da década de 1990, William J. Palmer (2009) refere que o sexo, a morte e a alienação marcaram esse período, em particular devido a casos mediáticos como os do Presidente Bill Clinton e de O.J. Simpson. Mas também pelo crescente ódio racial e pelo AIDS (Palmer, 2009, p. 1). Nos anos 2000, o *neo-noir* começa a focar-se no mundo digital e em protagonistas errantes que funcionam como uma espécie de metáfora da ansiedade social e da solidão masculina. A questão da identidade torna-se uma temática relevante atendendo ao seu carácter fragmentário no contexto do mundo digital, sendo usado no *neo-noir* como veículo para explorar as implicações obscuras desta era (Arnett, 2020, p. 124).

Em relação à figura da *femme fatale*, para além de ser uma personagem central na génese do *noir* ao longo dos anos, manteve-se presente nas várias configurações

² Do original: *The term neo-noir describes any film coming after the classic noir period that contains noir themes and the noir sensibility. This covers a great deal of ground and a lot of movies since the taste for noir and the desire for filmmakers to make noir films have shown no sign of waning in the decades after the classic era. These later films are likely not shot in black and white and likely don't contain the play of light and shadow that their classic forerunners possessed. They do, however, contain the same alienation, pessimism, moral ambivalence, and disorientation.*



deste tipo de cinema. Enquanto no período clássico era uma figura assídua, levando à criação do arquétipo da mulher fatal. Nos anos 1980, já no *neo-noir*, a sua presença tornou-se cada vez mais rara. A situação volta novamente a alterar-se na década de 1990 com o reaparecimento da *femme fatale* enquanto figura dominante e até protagonista em alguns filmes, muito devido à ascensão dos *thrillers* eróticos. Todavia, tratando-se de um elemento essencial para a análise aqui proposta, é relevante atentar com mais detalhe para as suas características e como esta evoluiu na passagem do *film noir* para o *neo-noir*.

Como mencionamos anteriormente, o conceito de *femme fatale* é complexo e possibilita múltiplas análises. A esse respeito, David Greven (2011, p. 67) refere que a discussão sobre o tema é ainda controversa, propondo existirem duas possíveis leituras sobre o papel da personagem no cinema clássico de Hollywood: a maioria dos críticos vê a figura como misógina, uma fantasia masculina, símbolo do pavor que os homens têm das mulheres. Sobre esta forma de ver a *femme fatale*, Imogen Sara Smith (2011) indica que esta simboliza a ansiedade masculina no que diz respeito à emancipação das mulheres durante a guerra. Ao sentirem-se ameaçados pela sua nova posição na sociedade, os homens representavam-nas como mulheres ambiciosas que não se limitavam ao espaço doméstico, perversas e destrutivas (Smith, 2011, p. 81). De acordo com Fernando Mascarello (2006, p. 1982), “ao operar a transformação dela [da mulher no pós-guerra] em sedutora malévola e passível de punição, o *noir* procura reforçar a masculinidade ameaçada e restabelecer simbolicamente o equilíbrio perdido”. Seguindo esta lógica, A.C de Gomes de Mattos conclui que por fugirem aos “papéis tradicionais do sistema patriarcal”, as mulheres fatais, “devem ser castigadas por esta tentativa de independência, para que seja restaurada aquela ordem inviolável” (Mattos, 2001, p. 28).

Em contrapartida a esta visão redutora, outros críticos olham para a *femme fatale* como uma personagem mais complexa e, em certa medida, consideram-na até radical. Nesse sentido, Angela Martin (1998, p. 209) refere que as mulheres no *film noir* são frequentemente sujeitas ao controle e à violência masculina, não por serem uma ameaça, mas porque as personagens masculinas projetam as suas inseguranças e os seus sentimentos neuróticos de perigo em tudo o que os rodeia.

Assim, considerando esta dupla leitura, parece oportuno tentar compreender de modo sucinto a figura da *femme fatale*, para que tenhamos um ponto de partida para o nosso estudo. Poderíamos, com relativa segurança, tomar a *femme fatale* como uma personagem tipo do *film noir* que corporiza a beleza, a sexualidade, o mistério e, acima de tudo, o perigo. Na maioria das narrativas, esta mulher engana e assola a vida do protagonista, usando-o para as suas necessidades, aliando-se, por vezes, ao vilão para



o efeito. Apesar do seu carácter maléfico, as suas ações entram muitas vezes em conflito com o sentimento de remorso. Sobre as características da personagem, Imogen Sara Smith (2011, p. 81) acrescenta:

A femme fatale [...] tem poder sexual, força de vontade e, às vezes, astúcia, mas permanece dependente dos homens. Ela está constantemente em busca de segurança, vantagem, um protetor, um bode expiatório, um otário. Ela se apoia na violência masculina, mas também sofre com ela; seu poder pode se dissolver com a desilusão de um homem. Ela engana e trai, mas às vezes também se engana, incapaz de acreditar que seu otário se voltará contra ela. Ela usa a proteção dos homens contra eles, alegando ser fraca e precisar de um defensor; mas seu medo é real.³

Desta definição de *femme fatale* interessa-nos destacar dois aspectos que serão fundamentais para a análise que se efetuará do texto de Rubem Fonseca e do filme de Fernando Coimbra: a sexualidade e a violência. Em relação à primeira, Chris Straayer (1998) destaca que a sexualidade da *femme fatale* no período clássico do *noir* — que se concentra, em termos gerais, entre as décadas de 1940 e 1950 — era, tendencialmente, passiva, apresentando-se mais como idealizada do que como concretizável. Apesar do protagonista ser ludibriado pela sua sexualidade, o prazer e o desejo sexual de que ela se serve pertence exclusivamente ao homem. Embora a sua representação seja altamente sexualizada, a sua ambição econômica suplanta a libido, do mesmo modo que a violência substituirá o prazer sexual (Straayer, 1998, p. 153).

Neste sentido, as *femmes fatales* no *film noir* e no *neo-noir* — entendido como gênero posterior ao período clássico que explora a sensibilidade *noir* — caracterizam-se por utilizarem a sexualidade em prol da criminalidade. A diferença, todavia, reside no facto de os filmes feitos após os anos 1970 terem a capacidade de apresentar cenas sexuais e de violência de um modo mais explícito, atendendo às alterações relacionadas à censura e classificação, sendo este um dos elementos que evidencia a passagem do *noir* para o *neo-noir* (Williams, 2009, p. 178). Por isso, outra grande diferença está

³ Do original: *The femme fatale [...] has sexual power, strength of will and sometimes shrewdness, but remains dependent on men. She's constantly looking for security, leverage, a protector, a fall guy, a chump. She relies on male violence, but also suffers from it; her power can dissolve with a man's disillusionment. She deceives and betrays, but sometimes she deceives herself, too, unable to believe her sucker will turn on her. She uses men's protectiveness against them, claiming to be weak and in need of a champion; but her fear is real.*

relacionada com o fato de a *femme fatale* do *neo-noir* deixar de ser apenas fonte de prazer, mas também de o desejar para si.

As mulheres do *noir* não só se destacam pela sua sexualidade, como também estão associadas à violência. Em relação a este segundo aspecto, é frequente que o destino da *femme fatale* esteja envolto em violência, seja devido à sua morte ou por recorrer ela própria à violência. Como Hilary Neroni (2015) indica, não é obrigatório que a *femme fatale* recorra à violência, porém, na grande maioria dos *noir*, mesmo que não passe à ação, a sua propensão para a violência está sempre presente. A autora acrescenta ainda o seguinte:

A violência da *femme fatale* frequentemente parece ser o último recurso para ela, mas ela, mesmo assim, a pratica com proficiência e sem remorso. No contexto dos filmes, seu ato violento a marca como verdadeiramente má e perigosa. Frequentemente, a trajetória narrativa do filme *noir* gradualmente revela uma explicação de como e por que ela recorre à violência. Mas eu não diria que a violência da *femme fatale* é a única coisa que define o seu caráter e a torna perigosa. Na verdade, a violência é apenas um subproduto da persona geral da *femme fatale*⁴ (2015, p. 23).

Esta questão torna-se particularmente importante uma vez que o conceito de violência no cinema, em geral, está associado à masculinidade — pensemos por exemplo, no *western*, nos filmes de gangsters ou nos filmes de guerra. O fato de, no *noir*, ser uma mulher a estar associada a atos violentos entra em conflito direto com uma das características que define a masculinidade no imaginário cultural. Assim, além de questionar essa ligação, subverte a relação simbólica existente entre esses dois conceitos. É quando a *femme fatale* se torna violenta que o antagonismo entre os sexos se manifesta (Neroni, 2005, p. 45). Sobre esta questão, Chris Straayer (1998, p. 160) acrescenta que a *femme fatale* do *film noir* clássico foi relevante para questionar, na contemporaneidade, a visão binária do mundo.

Partindo da ideia da duplicidade da *femme fatale* — por um lado, uma fantasia

⁴ Do original: *The femme fatale's violence often appears to be a last resort for her, but she nonetheless performs violence proficiently and without compunction. Within the context of the films, her violent act marks the femme fatale as truly bad and dangerous. Often the narrative trajectory of the film noir gradually reveals an explanation of how and why she resorts to violence. But I would not claim that the femme fatale's violence is the one thing that defines her character and makes her dangerous. If anything, violence is just a by-product of the overall persona of the femme fatale.*



da sociedade no que diz respeito à sexualização e à inferiorização do papel feminino, por outro, uma ameaça à estabilidade do patriarcado —, na seção seguinte olharemos para como o autor Rubem Fonseca se inspira na figura clássica da *femme fatale* para criar a sua mulher violenta que também manifesta o seu desejo de prazer sexual no conto *Belinha*.

“Outra garotinha igual a ela não existia no mundo inteiro”⁵: *Belinha*

Antes de nos dedicarmos em detalhe ao conto selecionado, torna-se importante contextualizar de modo sucinto a obra de Rubem Fonseca na literatura brasileira, em especial da literatura policial. Em estudos como os de José Ariovaldo Vidal (2000) e Malcolm Silverman (2000) a obra de Rubem Fonseca é descrita como “uma apropriação que fica a léguas do mero decalque da ‘matriz’ do *noir* norte-americano, marcando pontos de transgressão de uma série de convenções do gênero” (Bulhões, 2019, p. 3). No contexto nacional, o gênero policial/*noir* tem a sua primeira aparição no Brasil em 1920 com a publicação da obra *Mistério*. O livro resulta da colaboração de Afrânio Peixoto, Coelho Neto, Medeiros e Albuquerque e Viriato Corrêa em que “cada autor escrevia seu capítulo e o próximo autor deveria continuar daí, sem um planejamento detalhado prévio, nem a possibilidade de uma revisão uniformizadora final”, este método conferia à narrativa “um caráter lúdico, um certo aspecto de ‘irresponsabilidade’, de ‘brinquedo’” (Reimão, 2005, p. 14).

Face à abordagem inicial dada ao gênero, não é de estranhar, como afirma Pere Comellas (2014, p. 52), “que durante décadas não conseguisse ultrapassar a consideração de literatura pouco séria”. Todavia, existia público apreciador de literatura policial no Brasil, mas o seu contato com o gênero era feito principalmente através de traduções e, apesar da ampla distribuição desde 1930, a produção nacional manteve-se relativamente reduzida (Comellas, 2014). Só na década de 1960 é que a situação começou a alterar-se com o aparecimento das obras de Rubem Fonseca. Sobre esta questão Tânia Pellegrini (2008, p. 143) refere: “pode-se afirmar que apenas a partir dos anos 60 o gênero policial consolidou-se, encontrando um autor, Rubem Fonseca, que lhe deu forma definitiva e cores nacionais, conquistando muitos leitores e críticos, tornando-se uma espécie de matriz para vários outros contemporâneos”. Falar da obra de Rubem Fonseca, ou do “*noir à brasileira*” como refere Marcelo Magalhães Bulhões

⁵ Extraído do conto “Belinha” do livro *Ela e outras mulheres* de Rubem Fonseca.



(2019, p. 9), é falar de “procedimentos de recriação, releitura, diálogo intertextual, retificação como ‘resposta à matriz’ do gênero, às vezes em tom paródico e em registro metaficcional”. Em relação à importância de Rubem Fonseca, Flávio Moreira da Costa (2012, p. 20-21) acrescenta:

Rubem Fonseca chegou para confundir. Confundir as insustentáveis fronteiras de literaturas menores e literaturas maiores, de gêneros e subgêneros, confundir o comodismo teórico e classificatório das nossas universidades ou academias, confundir a separação entre literatura de massa e literatura de elite, o bom-mocismo estético da realidade cruel que nos envolve cotidianamente. Confundindo, ele nos renova: não se pode dizer que Rubem Fonseca seja um autor policial ou um grande escritor: ele é as duas coisas.

A respeito deste quebrar de barreiras, Pere Comellas (2014, p. 53-54) menciona existirem três elementos essenciais na obra de Rubem Fonseca que o destacam no âmbito da literatura policial brasileira: 1) a combinação de elementos da literatura popular com elementos da chamada literatura erudita; 2) um amplo uso de registros linguísticos — um estilo econômico, mas também detalhado quando se trata de reflexões mais profundas — que tenta “refletir sem estilizações o português múltiplo dos brasileiros de todas as classes”; 3) tratar de assuntos que, tipicamente, não se encontram na literatura “respeitável”, principalmente no que diz respeito ao corpo e à sexualidade, ao mesmo tempo que aborda questões e temas mais elevados. Para Walnice Nogueira Galvão (2005), Rubem Fonseca representa o mais “vigoroso aclimatador do *noir*” brasileiro (Bulhões, 2019, p. 7). A autora acrescenta, em específico sobre a escrita do autor, o seguinte:

Tendendo ao despojamento, anunciou tanto o desprezo pela retórica quanto a vontade de depuração, vindo em boa hora enxugar nossa prosa. Devotou-se a escrever sucinto, direto, elíptico e como que impôs um modelo de literatura metropolitana aos leitores — que, assim afinados, passaram a achar indulgente, derramada e beletrista outro tipo de prosa — e a seus numerosos seguidores. Essas opções passaram a ser a tônica no panorama literário (Galvão, 2005, p. 41).



O estilo do autor apresenta ainda uma ligação com o meio audiovisual, uma espécie de “escrita cinematográfica” como aponta Bulhões (2019, p. 7), acrescentando que a “‘apropriação’ literária do cinematográfico situa-se no fenômeno da transcodificação”, visto que a escrita de Fonseca possibilita “analogias que produzem um ‘efeito cinematográfico’” Isto é, Fonseca não procura adaptar o cinematográfico, o seu estilo é que produz uma correspondência com o que se entende como cinematográfico (Bulhões, 2019, p. 8).

Através deste modo de escrita, de modo sucinto, alguns dos *topoi* da escrita fonsequiana estão relacionados com a relação entre a sexualidade e o poder. A compreensão da sexualidade como uma das manifestações privilegiadas da violência marca a sociedade que a sua obra retrata. Sobre a violência em Fonseca, Marcelo Magalhães Bulhões (2019, p. 9) indica:

Desde que surgiu, aliás, a obra de Rubem Fonseca chamou a atenção pela brutalidade em que não se fala de um mundo violento, em um olhar “de fora para dentro”, mas a violência atinge o cerne da linguagem. A ancoragem em contexto degenerado do submundo se dá com uma escrita na qual a violência só tem validade ao se alojar na forma de expressão. Sua condição propriamente literária é a de uma escrita enformada do paroxismo da violência urbana.

Além da violência, existe a exploração da alienação generalizada das personagens que habitam o espaço desvairado do capitalismo brasileiro. Estes dois pontos serão essenciais para compreender o retrato proposto por Fonseca da *femme fatale*, estando associados ao que se entende por movimento Brutalista de que o autor é considerado um dos pioneiros.

O movimento surge no Brasil na década de 1960, no contexto da expansão da vida urbana, do crescimento do capitalismo e das suas desigualdades, mas também um momento histórico associado à censura artística e à opressão política. A obra de Fonseca e o Brutalismo podem ser entendidos como uma resposta “à rudeza do período militar e de repressão” (Barreto, 2018, p. 22). Ao refletir a repressão política e a dissolução social, a obra do autor seria uma representação extremada da violência, uma espécie de discurso em que são privilegiados “o excesso, o desvio moral, a perversão, o crime, a natureza hedionda de certas práticas sociais” (Mendes, 2015, p. 68). Sobre o



movimento, Joana Emídio Marques (2023, p. 213) clarifica: “narrativas passadas no submundo, não aquele onde vivem os pobres, mas aquele onde vive o lúmpen, aquela turba anônima que não tem sequer lugar ideológico. [...] as massas a quem nada mais importa senão sobreviver e que, por isso, são incapturáveis por qualquer movimento político e social”. Assim, a sua narrativa segue os traços da tradição *noir* de Dashiell Hammett e Raymond Chandler, ao mesmo tempo que incorpora elementos provocativos e metaficcionalis, exibindo um mundo *noir* “rebatido e, no limite, deformado” (Bulhões, 2019, p. 9).

Não sendo o objetivo uma análise exaustiva da obra do autor, por sinal bastante extensa — o seu primeiro livro de contos foi publicado em 1963, contando com mais 18 do gênero, para além dos 12 romances publicados entre 1973 e 2011 —, iremos focar-nos no conto *Belinha* do livro *Ela e outras Mulheres* (2006), além das ligações já referidas ao *noir* e à linguagem fílmica comuns em toda a obra do autor, pelas seguintes razões: 1) trata-se de um conjunto de textos contemporâneos; 2) permite-nos olhar para uma representação adaptada à atualidade do que se entende por *femme fatale*; 3) é ilustrativo das questões que nos propusemos analisar: a violência, a sexualidade e a visão binária do mundo que a *femme fatale* invoca.

Belinha é o segundo conto da coletânea, onde cada texto tem como título o nome de uma mulher, em que um assassino profissional narra a sua história e da sua namorada, Belinha. O retrato da mulher é muito próximo da representação clássica da *femme fatale*, isto é, usa o seu corpo e a sua sexualidade para persuadir o protagonista a cometer um crime, neste caso, matar o pai desta. Mas também o seu corpo é profundamente marcado pela misoginia. Por exemplo, logo no início o narrador refere: “olhei a bunda dela para ver se tinha marca de biquíni e de sol, ela sabia que se pegasse uma gota de sol eu ia encher ela de porrada [...]” (Fonseca, 2006, p. 9). Mais à frente ele ainda diz: “Foi por isso que eu disse a ela que a encheria de porrada se ela fizesse uma tatuagem, como andou falando.” (Fonseca, 2006, p. 10).

A violência contra Belinha está intrinsecamente ligada ao seu corpo e ao modo como ele se apresenta. Há assim uma dupla função do corpo feminino: se é usado para manipular o homem, esse poder de manipulação só é possível se o corpo corresponder às vontades desse mesmo homem. O corpo manipulador só exerce o seu poder depois de ser devidamente manipulado. Esta visão sobre o corpo feminino por parte do homem poderá estar associada ao fato de Belinha ser “moça de família importante, cheia de grana, educada nos melhores colégios, falava francês” (Fonseca, 2006, p. 9). O corpo feminino não é só um instrumento para a satisfação sexual, como refere Márcia Rejany Mendonça (1999, p. 174), ele é também representante de uma classe social da qual o



homem se acha excluído.

Belinha faz uso do seu corpo e da sua sexualidade, tal como a clássica *femme fatale*, para convencer o narrador a assassinar o seu pai, pelo simples motivo de este ameaçar retirar-lhe a mesada e, por sua vez, excluí-la como herdeira. A jovem chega ao ponto de afirmar: “se você não matar o meu pai eu vou deixar você, vai ter que arranjar outra garotinha pra foder” (Fonseca, 2006, p. 9). Assim, a personagem feminina, através da sua sexualidade, assume uma postura contrária àqueles que são os valores morais estabelecidos pela sociedade (Mendonça, 1999, p. 186).

Ao contrário da imagem tradicional que apenas insinuava as suas intenções sexuais, Belinha é uma espécie de atualização da *femme fatale* precisamente pelo modo como o autor, livre de qualquer censura linguística, usa linguagem coloquial para destacar como a jovem impõe certos atos sexuais para exercer o seu poder perante o homem. Porém, esta manipulação perde o efeito quando Belinha revela a sua ausência de moralidade. A reação do narrador ao seu pedido denota precisamente que os limites foram ultrapassados: “Fiquei calado. Matar o pai, pensei, porra, a gente pode matar todo mundo menos o pai e a mãe da gente” (Fonseca, 2006, p. 13). Não deixa de ser irônico que o autor coloque um assassino que acabou de matar um homem em cadeira de rodas e uma enfermeira inocente, a traçar limites para o que é ou não moralmente aceitável. Isto só acontece precisamente porque se trata de uma mulher a ter uma postura que, aos olhos do homem e da sociedade, é completamente inaceitável. Esse é um dos papéis da *femme fatale* neste conto, destacar a dicotomia daquilo que é ou não moral entre gêneros.

Por sua vez, a partir do momento em que Belinha revela a sua imoralidade, o seu corpo deixa de ser desejável: “Mas Belinha querer matar o pai fazia ela ficar feia e o meu pau murchou” e “Aquela conversa não tinha mais graça para mim, antes me excitava, agora me dava um certo nojo” (Fonseca, 2006, p. 13-15). Além disso, o narrador, ao aproximar-se do pai para descortinar a melhor maneira de o assassinar, recebe por parte deste uma oferta de trabalho. Ao ser visto como alguém com potencial por um homem de um estatuto social e económico superiores e por lhe ser oferecida uma hipótese de uma vida diferente da de um assassino, matar esse homem impossibilita essa nova perspectiva de futuro. Ora, se a razão que o leva a pensar matar aquele homem é Belinha, ela é, no fundo, a única razão que impede a possibilidade de mudança. Consequentemente, a *femme fatale* de Rubem Fonseca termina como um grande número de *femmes fatales* clássicas: o narrador, sentindo o seu futuro ameaçado, mas também a sua masculinidade — como vimos, a violência da *femme fatale* cria esse antagonismo — escolhe assassinar Belinha.

A violência torna-se assim uma reação da personagem marginal à sua exclusão social, mas também face ao questionamento da sua masculinidade (Mendonça, 1999, p. 174). Por conseguinte, a bela e sedutora *femme fatale*, agora morta, tem o poder de cativar e destruir a figura do homem, enquanto este, perturbado e hipermasculino tem a capacidade de nos fazer acreditar na possibilidade de um futuro melhor. Neste sentido, a *femme fatale* morta torna-se também poderosa, ao mesmo tempo que perturbadora, porque reforça a realidade e a brutalidade da misoginia, fazendo com que estas venham à superfície (Farrimond, 2018, p. 52-55).

Segundo Slavoj Žižek (2018, 171), apesar da morte, “sua imagem sobrevive à destruição física”, permanecendo como “entidade espectral fantasmática ao fugir eternamente do domínio de seu companheiro, mantendo-se para sempre na penumbra, e em especial por meio de sua (auto)destruição definitiva” (Žižek, 2018, p. 174). Todavia, Belinha, ao mesmo tempo que evoca características da figura do *noir* clássico, articula-as com a figura do *neo-noir*.

De acordo com o mesmo autor (Žižek, 2018, p. 173), esta nova mulher fatal “subverte a fantasia masculina precisamente ao concretizá-la de maneira direta e brutal”. Assim, Belinha tem consciência de que o narrador fantasia sobre essa abordagem mais direta e que dar acesso direto a essa fantasia é o “modo mais eficaz de sabotar seu domínio.” Ao revelar a sua agressividade sexual, Belinha caracteriza-se pela “mercantilização e pela manipulação direta de si mesma” (Žižek, 2018, p. 170). Esta articulação de características da *femme fatale* clássica e da mais contemporânea evidencia a complexidade do conto de Rubem Fonseca que dá uma nova nuance à figura da mulher fatal. Por um lado, Belinha aceita a fantasia masculina, usando-a para manipular o jogo a seu favor, sendo agressiva física e verbalmente. Por outro, transforma-se numa “poderosa ameaça espectral, indestrutível em sua própria destruição física” (Žižek, 2018, p. 172) ao pôr em causa a masculinidade e o domínio patriarcal.

Assim, Belinha é o exemplo de *femme fatale* que apresenta particularidades da figura moderna explorada pelo *neo-noir*, ao mesmo tempo que se aproxima em vários aspectos da figura do *noir* clássico. Aquilo que talvez a diferencie é a crueza do seu desejo de violência e da sua sexualidade, enfatizados pelo estilo linguístico de Rubem Fonseca. Em *Belinha*, observamos uma mulher que expressa a sua sexualidade e a utiliza para os seus interesses, bem como capaz de planejar atos violentos — não é ela que os pratica — quando o seu poder económico e social se encontra ameaçado. O conflito associado à sua imoralidade “possibilita uma leitura não só das relações de gêneros, mas também dos ‘mecanismos e das relações de poder’ embaralhados nas



relações sociais” (Mendonça, 1999, p. 185). Belinha é assim uma *femme fatale* que assume uma postura contrária àquilo que são a moral e os valores que a sociedade estabeleceu.

Ao desestabilizar a estrutura social, algo típico das narrativas *noir*, o conto de Rubem Fonseca está mais preocupado, como indica Ernst Mandel (1988, p. 150), “com a violência do que com encontrar a solução de qualquer mistério, uma vez que esta é um reflexo da crueldade, da brutalidade e do sadismo inerente à nossa realidade”. Fica ainda explícita a ideia de que no conto, tal como em toda a obra de Rubem Fonseca, “cada corpo é só o que é: seja para copular, seja para matar. Uma forma de prazer efêmera e incapaz de nos resgatar a essa solidão ontológica e genética, de nos devolver qualquer alegria, qualquer redenção” (Marques, 2023, p. 216).

Em contrapartida, a solução do mistério será o ponto de partida do filme *O lobo atrás da porta* (2013). Na secção seguinte, olhar-se-á então para Rosa, a protagonista da primeira longa-metragem de Fernando Coimbra, que exhibe alguns pontos em comum com Belinha — representa uma atualização da *femme fatale* e ilustra igualmente os tópicos em análise —, todavia, como iremos averiguar, as suas motivações e o desfecho da sua história serão distintos dos da *femme fatale* Rubem Fonseca.

“Eu acho que o mundo vai desabar hoje”: Rosa

Um casal desesperado vai à delegacia reportar o desaparecimento da sua filha. A criança fora levada do colégio por uma desconhecida que enganou a educadora, fazendo-se passar por uma vizinha da família. Bernardo (Milhem Cortaz) e Sylvia (Fabiula Nascimento) são interrogados separadamente, o que leva à descoberta de que o marido tem uma amante, Rosa (Leandra Leal). Esta é então levada para a delegacia para ser ouvida, tornando-se a principal suspeita do rapto da criança. Os depoimentos das três personagens montam a trama que, como é típico do *film noir*, é contada com recurso ao *flashback*. As histórias contadas pelos membros deste triângulo apresentam incoerências que vão revelando os segredos e as mentiras enraizados na vida de cada um.

O primeiro plano do filme, como denota Raul Arthuso (2013), mostra que a “ação se passa num lugar não tão visado pelo cinema”. No canto da tela, o Cristo Redentor surge “meio de costas para a câmara”, rodeado por aquilo que podemos chamar de elementos da “selva urbana”: cabos, estruturas metálicas, semáforos, etc. Estas e outras características urbanas aproximam o filme da realidade da maioria da população,

situando a história no contexto da classe média brasileira. Isso é perceptível através dos “ambientes prosaicos e comuns” e dos espaços reais e gastos (Siqueira, 2014). Talvez por isso, ao longo do filme, surjam vários planos de trem — os protagonistas utilizam também esse transporte — relevando esse ambiente comum, mas também como símbolo da impossibilidade de fuga por parte das personagens. O trem, sempre em movimento, e as linhas que preenchem a tela oferecem uma possibilidade de escape que contrasta com a imobilidade e o aprisionamento dos protagonistas. Podemos ainda mencionar que este aspecto é também enfatizado, ao longo do filme, através do modo como as personagens, em especial Rosa, são muitas vezes colocadas atrás de grades (janelas, portões, cortinas de porta) e através dos planos fechados que transmitem essa sensação de enclausuramento e de impossibilidade de redenção. Estes recursos são aliás uma imagem de marca do *film noir*, em particular, os planos fechados e o uso de grades ou de venezianas em combinação com o jogo luz/sombra, para sugerir enclausuramento e claustrofobia, o que revela uma outra ligação entre *O lobo atrás da porta*, neste caso mais técnica, ao cinema *noir*.

Rosa surge neste contexto suburbano como uma jovem mulher desempregada que vive na casa dos pais. O plano em que a vemos pela primeira vez pode remeter para o plano do Cristo Redentor que mencionamos. Sentada na penumbra, a vemos apenas de costas. Se esta imagem da estátua nos remete para um filme que não mostra o que é típico, o plano de Rosa pode indicar que irá ser contada a história de uma mulher que não está de acordo com as convenções da sociedade.

De modo distinto da Belinha, Rosa não usa a sexualidade para fazer com que o homem cometa atos de violência por ela. Ao invés disso, tira partido desta para manter Bernardo próximo, tentando que este, quiçá, acabe com o seu casamento, estagnado e sem intimidade. Curiosamente, quando é Bernardo a contar o seu lado da história, Rosa surge à imagem do que ela representa para o homem: um corpo jovem e sexualizado que serve como escape ao seu casamento monótono, mas sem nunca haver uma perspectiva futura para os dois. O filme retrata essa visão masculina através dos atos sexuais consumados e do corpo de Rosa despido, que só surge quando ouvimos o lado de Bernardo.

Para Rosa, porém, a relação não é sentida do mesmo modo. Não que esteja profundamente apaixonada por Bernardo — há indícios que sim, mas, por outro lado, ela própria afirma que não vê problema nenhum em ser a amante —, o que a move talvez seja o fato de não ser a primeira escolha. Apesar de se dispor sexualmente e em exclusividade, nada fará como que Bernardo deixe a sua mulher. Parece que, de algum modo, o seu valor enquanto mulher é posto em causa, não sendo mais do que um corpo



servil. Por isso, torna-se amiga da mulher de Bernardo, possivelmente para compreender o motivo de não ser ela a eleita — isto fica claro quando ela se apresenta como Sílvia à mulher de Bernardo (Sylvia), um dúplice que nunca conseguirá substituir a “original”. Esta aproximação e o fato de descobrir que Rosa está grávida despontam a brutalidade da misoginia e a hipermasculinidade de Bernardo. Se já era possível observar estes aspectos através do vistoso carro amarelo descapotável e no modo como se relacionava com Rosa e com a sua mulher, quando percebe que Rosa se aproximou da sua família e que está grávida, o corpo desejado passa, tal como no caso de Belinha, a corpo violentado. Por se tornar uma ameaça ao seu modo de vida e pôr em causa o seu domínio das circunstâncias e, conseqüentemente, a sua masculinidade, Bernardo começa por agredi-la fisicamente, depois providencia uma forma de, com outro homem (médico), drogar e de submeter Rosa, contra a sua vontade, a um aborto.

Rosa, enquanto *femme fatale*, surge como consequência da sua inabilidade de ser mais do que um corpo sexualizado e acima de tudo, como resposta à violência e à violação do seu corpo. Seguindo a tradição bíblica “olho por olho, dente por dente” e distintamente de Belinha, Rosa não só planeja a sua vingança, como executa o ato violento: rapta e assassina Clara, queimando depois o seu corpo num local isolado. Tal como a tradicional figura da *femme fatale*, Rosa recorre ao revólver, o acessório perfeito e comum para a personagem que tanto combina com a sua frieza e insensibilidade, como se trata de um objeto fálico, podendo o seu uso ser entendido como uma intensificação da subversão da ligação da violência com a masculinidade, anteriormente mencionada (Neroni, 2005, p. 26)⁶.

Como constata Pere Comellas sobre a obra de Rubem Fonseca, mas que se aplica igualmente ao filme, a violência surge como despida “de qualquer sentido e qualquer finalidade”, por sua vez, é “uma violência que não redime, que não restitui”. Por este motivo, “as personagens agem convictas de que se alguma coisa não tem lugar no mundo é justiça. Quando muito, procura-se vingança, e em geral é uma vingança insatisfatória” (Comellas, 2014, p. 55). O título do filme pode remeter precisamente para o planeamento da vingança, “o lobo atrás da porta”, Rosa, infiltra-se no espaço doméstico, trazendo consigo a tragédia.

Em suma, Rosa, enquanto *femme fatale*, não é apresentada como

⁶ Esta leitura remete-nos para a relação que o *film noir* estabeleceu desde muito cedo com a psicanálise. Raymond Borde e Étienne Chaumeton (2002, p. 161), pioneiros na análise do *film noir*, referem no seu livro *Panorama du film noir américain 1941-1953* a psicanálise como uma influência atendendo à difusão terapêutica da psiquiatria entre 1935 e ao logo da década de 1940 e ao aumento de admissões em hospitais psiquiátricos e clínicas que focou a atenção geral no problema social do desajustamento psicológico.





intrinsecamente malévola, com sede de violência. É, em contrapartida, uma personagem com múltiplas camadas que recorre à violência como reposta à misoginia e à violência que lhe foi imposta. O filme, seguindo a tradição *noir*, revela gradualmente a trajetória que leva a *femme fatale* a cometer tal barbaridade, possibilitando “um complexo desenvolvimento de personagem que procura mais entender as condições mentais que levam alguém a tal atrocidade do que romantizá-las”, assim como apresenta “um retrato realista e dolorido da vida classe-média-baixa brasileira” (Oliveira, 2019).

“E mais não disse”: considerações finais

O conto de Rubem Fonseca, *Belinha*, e o filme *O lobo atrás da porta* são narrativas claramente inspiradas pelo *film noir* que mostram como a essência deste gênero de narrativas reside na sua capacidade de criar histórias que tentam corresponder a um mal-estar cultural da época e do espaço a que pertencem. O trabalho sobre o *noir* não se limita em encontrar pontos de ligação com a época clássica, mas também em analisar o modo como o *noir* contemporâneo representa um determinado mal-estar, como a ambivalência das personagens reflete esse mal-estar e como a violência e a criminalidade o articulam, fazendo o mesmo que o *noir* clássico fez na sua época (Arnett, 2020, pp. 194-195).

Neste estudo, tentamos analisar a figura da *femme fatale* e como ela é apresentada nas narrativas *noir*. *Belinha* e *Rosa* são dois exemplos da figura que, apesar das suas diferenças, como tivemos oportunidade de analisar, seguem alguns dos traços tradicionais da figura clássica do *film noir*, enquanto atualizam e adaptam o tropo da mulher sádica, sexual/sexualizada, violenta e, numa última instância, fatal. Estas duas mulheres destacam o carácter contraditório da figura, permitindo-nos um olhar que vai além das leituras que lhe são tipicamente associadas, isto é, símbolo da ansiedade patriarcal ou ícone da emancipação feminina (Farrimond, 2018, p. 167). A representação contemporânea da *femme fatale* interliga questões complexas sobre, por exemplo, as relações entre gêneros, mas também a respeito das relações sociais e de poder.

Ao olharmos para estas duas mulheres é possível entender que a *femme fatale* possibilita interrogar como a representação do poder feminino está muitas vezes associado — no cinema em particular, mas também na literatura — à fantasia masculina e à sua sexualidade (Farrimond, 2018, p. 170). Face à sua pluralidade e ao fato de ser uma figura clássica, esta subsiste e suscita o interesse não só dos cineastas e escritores, mas também dos críticos, teóricos e do público. A *femme fatale* persiste, uma vez que o



conceito desafia os entendimentos mais redutores daquilo que é a representação do poder feminino na contemporaneidade.

Para concluir, as palavras de Julianne Pidduck (1995, p. 69) parecem ideais para o efeito, ao referir que quando as mulheres são diariamente confrontadas com a sua contínua vulnerabilidade e pelo seu limitado poder social, a *femme fatale*, através do modo como exerce o seu poder — social, sexual e, quando necessário, físico, através da violência — possibilita um ponto de contato, mesmo que imaginado, cuja importância se tem tornado cada vez mais relevante. Assim, a figura clássica da *femme fatale* e os seus desdobramentos até aos dias de hoje apresentam um olhar auto-reflexivo sobre a feminidade que se destaca, em particular, pela sua insubordinação aos papéis de gênero impostos pela sociedade.

Referências

ARNETT, Robert. **Neo-noir as post-classical Hollywood Cinema**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2020.

ARTHUSO, Raul. *O Lobo Atrás da Porta*, de Fernando Coimbra (Brasil, 2013). **Revista Cinética**, 28 out. 2013. Disponível em: revistacinetica.com.br/home/o-lobo-atras-da-porta-de-fernando-coimbra-brasil-2013/. Acesso em: 23 jun. 2025.

BARRETO, Rodrigo de Sousa. **Medo e violência: representações na literatura policial carioca do século XXI**. 2018. Dissertação (Mestrado). Universidade de Lisboa, Lisboa, 2018.

BORDE, Raymond e Étienne Chaumeton. **A panorama of american film noir, 1941-1953**. Traduzido por Paul Hammond. São Francisco: City Lights, 2002.

BULHÕES, Marcelo Magalhães. A grande arte: da transgressão do noir ao olhar 'de fora' na adaptação cinematográfica. **Revista Famecos**, v. 26, n. 3, 2019. Disponível em <https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/32451>. Acesso em: 23 jun. 2025.

BROOKES, Ian. **Film noir: a critical introduction**. Nova York: Bloomsbury Publishing USA, 2017.

COMELLAS, Pere. "Rubem Fonseca e o policial *noir*". *Abriu*, 3, 51-69, 2014.

CONARD, Mark T. *The Philosophy of Neo-Noir*. The University Press of Kentucky, 2007.

COSTA, Flávio Moreira da. Existe uma literatura policial brasileira. **Cândido: Jornal da Biblioteca Pública do Paraná**, n. 6, pp. 18-23, jan. 2012. Disponível em: https://www.bpp.pr.gov.br/sites/biblioteca/arquivos_restritos/files/migrados/File/candido_06.pdf. Acesso em: 23 jun. 2025.

FARRIMOND, Katherine. **The contemporary femme fatale: gender, genre and American Cinema**. Routledge: Taylor & Francis Group, 2018.



FONSECA, Rubem. **Ela e outras Mulheres**. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2006.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As musas sob assédio**. São Paulo: Senac, 2005.

GREVEN, David. **Representations of femininity in American Genre Cinema: the woman's film, film noir, and modern horror**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2011.

MANDEL, Ernest. **Delícias do crime: história social do romance policial**. São Paulo: Editora Busca Vida, 1988.

MARTIN, Angela. Gilda didn't do any of those things you've been losing sleep over!': the central women of 40s films noirs. In: KAPLAN, Ann E. (ed.). **Women in film noir**. Palgrave Macmillan, 1998. pp. 202-228.

MARQUES, Joana Emídio. **Notícias do bloqueio**. Lisboa: Língua Morta, 2023.

MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.

MATTOS, Antônio Carlos Gomes. **O outro lado da noite: filme noir**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

MENDES, Fábio Marques. **Realismo e violência na literatura contemporânea: os contos de Famílias terrivelmente felizes**, de Marçam Aquino. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

MENDONÇA, Márcia Rejany. O gênero feminino em Rubem Fonseca. **Anuário de Literatura**, v.7, n. 7, p. 169-189, 1999. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5301>. Acesso em: 23 jun. 2025

NERONI, Hilary. **The violent woman: femininity, narrative, and violence in contemporary American Cinema**. Albany: State University of New York Press, 2005.

OLIVEIRA, Marco. "Crítica | O Lobo Atrás da Porta." **Outrahora**. 17 set. 2019. Disponível em: <https://outrahora.com/blog/17/9/2019/crtica-o-lobo-atrs-da-porta>. Acesso em: 23 jun. 2025.

O LOBO atrás da porta. Direção: Fernando Coimbra. Brasil, 2013. Produção: Gullane Filmes. 100 min., sonoro, colorido.

PALMER, William J. **The films of the nineties: the decade of spin**. Nova York: Palgrave Macmillan.2009.

PELLEGRINI, Tânia. **Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea**. São Paulo: Annablume, 2008.

PIDDUCK, Julianne. The 1990s Hollywood fatal femme: (dis)figuring feminism. **CineAction**, n. 38, pp. 64-72, 1995.

REIMÃO, Sandra. **Literatura policial brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.





SIQUEIRA, Thiago. O Lobo Atrás da Porta (2014): medo e dor em um noir suburbano. **Cinema com Rapadura**. 30 maio 2014. Disponível em: <https://cinemacomrapadura.com.br/criticas/333415/o-lobo-atras-da-porta-2014-medo-e-dor-em-um-noir-suburbano/>. Acesso em: 23 jun. 2025.

SMITH, Imogen Sara. **In lonely places: film noir beyond the city**. Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2011.

STRAAYER, Chris. Femme fatale or lesbian femme: *bound* in sexual difference. In: KAPLAN, Ann. E. (ed.). **Women in film noir** Nova York: Palgrave Macmillan, 1998. pp. 151-163.

VIDAL, Ariovaldo José. **Roteiro para um narrador: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

WILLIAMS, Linda Ruth. **A woman scorned: the neo-noir erotic thriller as revenge drama**. In: BOULD, Mark; GLITRE, Katrina; TUCK, Greg (eds.). *Neo-Noir*. Londres: Wallflower Press, 2009.

ZIZEK, Slavoj. **Lacrimae rerum**. São Paulo: Boitempo, 2018.

¹ André Francisco

Realiza doutoramento em Literaturas, Artes e Culturas Modernas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e investigador no Centro de Estudos Anglísticos da mesma universidade (CEAUL/ULICES).

E-mail: andrefrancisco@edu.ulisboa.pt

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:
Não se aplica.

Fontes de financiamento:
Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projecto UI/BD/154355/2022.

Considerações éticas:
Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:
Não se aplica.

Apresentação anterior:
Não se aplica.

Artigo recebido em: 25/01/2024. Aprovado em 16/11/2024.