

Breve cartografia do imaginário contemporâneo. NYC, *femmes fatales*, amazonas

Cátia Faísco, Jacinta Correia, Pedro Meneses e Cristina Alvares¹

O artigo aborda a questão da mediação e intersecção entre cultura literária e cultura de massas/popular/mediática, por via de algumas modalidades de interface entre três *media*: livros, banda desenhada e cinema. Em diálogo uns com os outros, estes *media* sustentam uma extensa e dinâmica rede de ficções que, em constante processo de produção, circulação, transformação e comunicação, constitui o imaginário narrativo transmediático contemporâneo. O nosso objectivo é delinear, numa perspectiva comparatista trans-semiótica e adoptando alguns postulados e conceitos dos estudos sobre o imaginário, dos estudos de género e da psicanálise, alguns segmentos desse imaginário organizados em torno de três figuras: a cidade de Nova Iorque, *femmes fatales* e amazonas. Longe de constituírem fronteiras bem delimitadas, as linhas desta 'breve cartografia' apresentam-se descontínuas, esfumadas e porosas, pelo que a cartografia é não apenas breve mas incompleta e inacabada.

Palavras-chave: imaginário, figura, *alter ego*, herói, cidade, feminino

This article broaches the issue of mediation and intersection between literary culture and mass/popular/mediatic culture, focusing on the interface between three media: books, comics and cinema. In close relation, these media support an extensive and dynamic net of fictions which, being in a persistent process of production, circulation, transformation and communication, constitute the contemporary transmediatic narrative imaginary. Adopting a comparative

¹ Cátia Faísco, Jacinta Correia e Pedro Meneses são estudantes do Mestrado em Mediação Cultural e Literária, no Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho. Cristina Alvares é professora associada na mesma instituição.

trans-semiotic perspective and some postulates and concepts from the studies on the imaginary, from the gender studies and from psychoanalysis, our goal is to outline some segments of this imaginary organized around three figures: New York City, *Femmes Fatales* and Amazons. Far from constituting bounded frontiers, the lines of this “short cartography “ present themselves as discontinuous, vanished and porous, and for this reason the cartography is not only short but also incomplete and unfinished.

Key-words: imaginary, figure, *alter ego*, hero, city, feminine



Da intertextualidade ao imaginário

Para identificarmos com alguma coerência e consistência modalidades de interface (relações de mediação, passagem, transacção, interacção) entre narrativas literárias, fílmicas e em quadrinhos, recorreremos às noções de intertextualidade e de transsemiotização ou trans-escrita. Estas últimas são utilizadas na análise de adaptações, mas os casos de adaptação entre três suportes (da literatura à BD e da BD ao cinema, por exemplo) são raríssimos. Mais do que adaptações, interessava-nos abordar outro tipo de relações intermediáticas. Por exemplo as referências literárias da obra de Hugo Pratt ou o modelo dos *comics* para o romance de Michael Chabon *The Amazing Adventures of Kavalier and Clay* ou para o filme de Quentin Tarantino *Kill Bill*. A intertextualidade implica uma relação entre dois textos, que se estende da citação explícita (por exemplo, Corto Maltese recitando Rimbaud) ou reescrita paródica (*Songe d'un matin d'hiver*) à alusão vaga ou à reapropriação de *topoi* e de estereótipos. Em vez desta relação hierárquica entre dois textos ou entre modelo e texto, optámos por uma percepção mais lata e difusa de intertextualidade, definida como interacção de textos, géneros e *media*, sem hierarquia e sem fronteiras. Deste modo, as narrativas literárias, fílmicas e em quadrinhos são despojadas das suas características específicas e essenciais para se inscreverem numa rede de transacções entre modos e estatutos discursivos de índole vária. Esta rede ficcional constitui o imaginário colectivo enquanto formação que neutraliza duas clivagens: a que separa cultura literária/artística e cultura popu-

lar/mediática, por um lado, e a que dissocia o literário e o narrativo², por outro. Esta *démarche* terá porventura aspectos discutíveis do ponto de vista teórico-epistemológico (relativismo estético, perda da função crítica e ideologicamente subversiva da literatura enquanto antídoto à opinião pública), mas ela impõe-se de um ponto de vista pragmático na medida em que, colocando a tónica não na estrutura do texto nem na materialidade e funcionamento do dispositivo mediático, mas antes nas relações entre textos e *media* assim como na comunicação, vem facilitar e agilizar a selecção das obras que constituem o *corpus*.

A *démarche* escolhida não tem apenas implicações práticas, tem-nas também de natureza teórico-metodológicas. A desvalorização de especificidades estruturais em prol de uma rede narrativa global (o imaginário) orienta a abordagem não para a forma mas para o conteúdo, introduzindo-a no domínio do lugar-comum e da estereotipia: temas, convenções, motivos, figuras, esquemas narrativos. Dotados de uma tripla qualidade – recorrência, mobilidade, transversalidade –, é prioritariamente a estes elementos que recorre a incessante produção de narrativas. O imaginário deve ser visto não como um depósito de formações de conteúdo (motivos, figuras, etc.) mas como uma dinâmica criativa que opera através da circulação e reapropriação destas mesmas formações.

Da tipologia de formações do imaginário, destacámos os motivos e as figuras. Os motivos são micro-narrativas estereotipadas que se organizam em torno de um núcleo semântico estável que assegura a sua autonomia em relação aos textos, géneros e suportes que os veiculam, e cuja fisionomia é suficientemente maleável para lhes permitir migrar de uma obra para outra, enxertando-se em lógicas narrativas variadas. As figuras têm uma estrutura semelhante mas são clichés descritivos e não sequências narrativas. E ainda que a distinção entre motivo e figura assente na distinção entre narrativo e descritivo, o certo é que, como veremos, o cliché descritivo não pode deixar de tomar em consideração o trajecto da figura na(s) sequência(s) narrativa(s), onde desempenha uma função actancial (sujeito, anti-sujeito, objecto), trajecto que é orientado e regulado pela lógica do esquema narrativo. Por outras palavras, a figura não é estática.

² Cf. entrevista com Rushdie e Auster no *Magazine Littéraire*, 497, Maio 2010, p.8-11, assim como o célebre *Manifeste des 44*, publicado no *Monde*, a 16 de Março de 2007. A questão foi tratada também em 2007 por Todorov em *La littérature en péril*, publicado pela Flammarion.

A característica maior da figura, enquanto formação do imaginário, é a sua pregnância. Forjado por René Thom, matemático, biólogo e filósofo francês, o conceito de pregnância serve para destacar, de entre as *Gestalten*, aquelas que têm uma significação biológica (alimentação, reprodução). Uma forma é prenante se o seu reconhecimento por um animal é condição da sua sobrevivência, determinando (re)ações de grande amplitude (capturar, fugir, acasalar). Nos animais, as formas prenantes são inatas, típicas e em número muito reduzido - predadores, presas, parceiros sexuais -, ou seja, instintivamente programadas. Nos humanos, as formas prenantes, ainda que hipoteticamente redutíveis a um número limitado, são não apenas em maior quantidade mas também de uma qualidade, de uma complexidade e de uma diversidade infinitamente superiores. Elas não são instintivamente programadas mas são, para empregar um termo freudiano, sobredeterminadas. Como tal, as formas prenantes humanas constituem um imaginário que não está ao serviço exclusivo da regulação biológica, mas que a excede, através da produção e consumo de narrativas que dão sentido à vida. Trata-se de um imaginário bio-antropológico. Deste modo, a pregnância das figuras - ou das categorias matriciais de que as figuras relevam - é sinónimo de semantismo substancial, persistência e vitalidade.

Neste artigo, apresentamos três figuras em função das quais seleccionamos romances, filmes e BD criados ao longo do século XX até hoje. Não sendo exaustiva e escamoteando inevitavelmente obras de mérito e qualidade, cremos, no entanto, que a lista de obras seleccionadas - e que não podem estar todas representadas neste artigo - reflectem algumas das obsessões, angústias e fantasias colectivas mais produtivas.

A primeira figura - a cidade de Nova Iorque - é da ordem do espaço e constitui o modelo mítico e icónico da cidade. E se NYC deve ao cinema este estatuto icónico maior, convém não esquecer que é em NYC que nascem *strips* e *comics* cujas histórias reflectem a vida das ruas de Manhattan (Yellow Kid, Little Nemo). O espaço urbano define a BD até no sentido em que os quadrinhos evocam a estrutura em grelha da cidade dividida em blocos, ou mesmo, como em Will Eisner, em que os quadrinhos correspondem a apartamentos ou suas divisões. Mais, substancialmente ligada aos super-heróis, que são como que a sua emanção antropomórfica - "I am New York", diz Spider Man - NYC é uma personagem tão cindida em *over* e *under* e tão enigmática como eles,

ao ponto que é possível formular a hipótese de uma topologia comum, estruturada por uma esquizo, aos espaços urbano e subjectivo. As outras duas – Amazonas e *femmes fatales* – colocam desde logo a questão da representação do feminino e da relação de poder entre os géneros. Estas duas figuras, cuja pregnância se manifesta não apenas na grande quantidade de personagens que as encarnam, mas também numa genealogia que remonta ao Antigo Testamento e a Homero, não podem deixar de ser pensadas, na sua contemporaneidade, com as transformações do estatuto das mulheres e com a crítica feminista que marcaram as sociedades ocidentais ao longo do século XX.

NYC. *Underground vs Overground*

Tendo como fio condutor a figura do *alter ego* – Superman/Clark Kent, Spirit/Denis Colt, Spider Man/Peter Parker, Wonder Woman/Diana Prince, etc. –, encontramos em todos os heróis dos *comics* uma duplicidade. Todos são de algum modo fora da lei, mas todos põem os seus poderes, que normalmente transgridem as leis da física, ou competências singulares ao serviço da lei, agindo secreta, clandestina e heterodoxamente no combate ao crime. Os heróis dos *comics* fazem aquilo que os representantes da lei não podem ou não devem fazer, ou seja, excedem a lei, não como os criminosos que a transgridem em proveito próprio, mas em prol do bem comum. Dolan, o chefe da polícia, que é a única pessoa em Central City que sabe quem é Spirit e donde é que ele veio, define-o como ‘an outlaw, but after years helping the police, he’s now treated as an unofficial cop!’. Spirit é o elemento estranho, externo à lei de que a lei precisa para ser eficaz no combate ao crime.

Uma das características mais salientes destas personagens é a mobilidade a dois níveis: *underground* (esgotos, cavernas, túneis, cemitérios, metro) e *overground* (a *polis* onde aparece como banal cidadão). O hibridismo ontológico das personagens é assim distribuído por espaço manifesto e não-manifesto e exprime-se subjectivamente por uma insatisfação e um conflito interno. Catwoman, por exemplo, foi criada como efeito romântico para Batman, mas depressa se tornou independente e a sua personalidade turbulenta permitiu dar-lhe, nomeadamente no cinema, um perfil de anti-heroína. Nunca inteiramente vilã, Catwoman

deseja, por vezes, à semelhança de outros dúplices, viver uma vida normal como Selina Kyle.

Enquanto Spiderman, Sandman ou o Capitão América são assumidamente nova iorquinos, noutras BD surgem cidades “imaginadas” criadas à imagem de Nova Iorque. Na realidade, a cidade onde se movem Superman – Metrópolis - Batman (logo, Catwoman) – Gotham City –, Spirit – Central City –, e ainda Basin City (Sin City) apresenta inúmeras similitudes com a Nova Iorque feita de arranha-céus e de esconderijos, de *ghettos* e outros espaços marginais que formam o submundo onde se perdem, fracturam, modificam e recriam identidades, num jogo de luz e sombra que permite largar as máscaras da vida quotidiana diurna. Ou, simétrica e inversamente, que obriga a pôr a máscara para aparecer incógnito na *polis*, continuando uma tradição que põe em linha heróis como os vários ‘beaux inconnus’ dos romances cortesões dos séculos XII e XIII com Ivanhoe e com os mascarilhas da primeira metade do século XX: Fantômas, Zorro, Scaramouche, Phantom e Spirit :

To the North of Central City, on a hill overlooking the bustling metropolis, lies abandoned Wilwood Cemetery. Here, hidden in the tangled weedy growth, is the hideaway of the Spirit. Accepted by the police as a friendly ‘outlaw’ and feared by the underworld, his true identity is still a mystery. Who is really the man behind the mask? (Eisner, 2008:185).

Se é verdade que (super)heróis e (super)heroínas desejam por vezes levar uma vida como a de toda a gente, não é menos verdade que tudo fazem para evitar cair na normalidade e na banalidade, e a questão não pode deixar de se colocar: a ‘verdadeira identidade’ da personagem encontra-se atrás da máscara ou na própria máscara? É Superman a máscara de Clark Kent ou, dito de outra maneira: Superman deseja ser um banal, medíocre e satisfeito Clark Kent casado com Lois Lane? A esta pergunta, Tarantino dá em *Kill Bill* respostas diferentes e genericamente marcadas através das suas personagens Bill e Beatrix Kiddo. Parece no entanto que os heróis dos *comics* constituem personagens não-identitárias, nas quais o lado nocturno e o lado diurno se mantêm em tensão constante.

A ligação da BD com o Cinema e a Literatura faz-se a partir da estrutura esquizofrénica comum aos espaços urbano e subjectivo e é interes-

sante notar que os *media* têm deste fenómeno perspectivas diferentes. Se a BD o associa à capacidade de salvar o mundo e a uma vida paralela em prol de um objectivo maior (seja ele bom ou mau), já o cinema e a literatura exploram a potencialidade do indivíduo comum que necessita de fugir às rotinas e ao stress da vida urbana que o prendem e sufocam. Mas essa fuga não os projecta além da banalidade do quotidiano, envolvendo-os numa missão em prol do bem comum e da justiça. Pelo contrário, a fuga tende a desencantar o mundo, a esvaziá-lo de sentido ou de objectividade e a transformá-lo num puro fantasma cuja existência está ao serviço dos desejos subjectivos. É o que indicam um conjunto de romances e de filmes produzidos desde os anos oitenta até hoje. Veja-se, por exemplo, *Fight Club*, onde uma personagem reflecte a vida dissociativa e psicótica da sociedade numa grande metrópole.

Hey, you created me. I didn't create some loser alter-ego to make myself feel better. Take some responsibility. (...) People do it everyday, they talk to themselves...they see themselves as they'd like to be, they don't have the courage you have, to just run with it. (Tyler Durden in *Fight Club*)

Estas frases do protagonista de *Fight Club* ilustram também outros filmes e livros, onde a criação do *alter ego* corresponde à vontade de criar uma pessoa diferente daquela que é no quotidiano, que consiga fazer coisas que o seu eu não consegue. Em *Being John Malkovich*, Craig, a personagem representada por John Cusack, quer ser John Malkovich.

Literatura e cinema problematizam a distinção entre herói (bem) e vilão (mal) num espectro que vai da ambiguidade à desconstrução (anti-herói, *serial killer*). Por exemplo, a personagem criada por Brett Easton Ellis em *American Psycho*: homem de negócios durante o dia e ser capaz dos actos mais maléficos à noite, mata sem qualquer pudor ou remorso, agindo em total ausência de lei e de qualquer tipo de punição.

Ao olharmos para a nossa selecção literária, encontramos escritores que vivem em Nova Iorque e escrevem acerca da cidade. Paul Auster tem sido várias vezes apontado como um dos grandes escritores de Nova Iorque. Através das vidas paralelas que cria nos três contos que compõem a *New York Trilogy*, Auster conduz-nos pelas ruas onde o quotidiano nova iorquino é reencantado através da complexidade das personagens que se reflectem e refractam umas às outras ao mesmo tempo que a angústia

associada a estas especularidades é atravessada pelo 'everyday life'. O romance de Auster é tão rico em detalhes que um dos contos, *City of Glass*, foi adaptado para BD por Paul Karasik e David Mazzucchelli.

Em *Specimen Days*, podemos percorrer três histórias, narradas em espaços e tempos distintos, à procura dos mensageiros de Walt Whitman. São personagens que carecem de valor interior e de conforto e que inventam uma resposta psicótica à sua existência através de actos de violência, imaginados necessários. Esses efeitos nocivos são revelados quando encontramos uma personagem à deriva como Íris Vegan em *The Blinfold*. Incapaz de se dar ao meio que a rodeia, Íris cria vários *alter egos* na tentativa de encontrar a sua própria personalidade. De um modo voyeurista, Siri Hustvedt presenteia-nos com um retrato de Nova Iorque muito próximo do universo de Paul Auster, onde se encontram figuras do destino, bizarras e personagens que mais ninguém vê.

Tanto *American Psycho* como *Bright Lights, Big City*, situam-se na década de oitenta, quando o consumo de drogas e álcool era apanágio das vidas dos seus célebres escritores. Esta vida é retratada nas duas obras e mostra um lado *underground* de Nova Iorque a que eles próprios estavam expostos. Nele movem-se personagens corrompidas e prisioneiras dos seus próprios pensamentos e vontades, necessitadas de criar para si próprias uma outra vida.

Em todos estes casos, a cidade é olhada como a complexa teia de relações (históricas, sociais, económicas e outras) que, entrelaçando locais e personagens, consolida e dá corpo aos mais variados acontecimentos. As histórias das pessoas são intrínsecas à história dos sítios e a cidade, real ou fabricada, é reflexo e motor de quem a vive.

Carne e fantasma: a *femme fatale*

A *femme fatale* é, em traços largos e canónicos, um condensado de competências negativas: a sua acção reduz-se a usar os seus encantos para manipular e instrumentalizar os homens, a cujos sentimentos é indiferente. O seu poder de sedução é letal: uma vez capturado na sua teia (é frequente a metáfora aracnídea; veja-se, por exemplo, a personagem Powder em *The Spirit*, associada a uma teia de aranha), o homem está perdido – morto, derrotado, moralmente e/ou materialmente esvaziado, privado da sua liberdade, da sua memória, da sua identidade, do seu

desejo. São os companheiros de Ulisses transformados em porcos por Circe.

Na BD é P'Gell, em *The Spirit*, que melhor ilustra a figura da *femme fatale*, criada por Will Eisner na década de 40 de acordo com o modelo do *film noir*. P'Gell não tem sentimentos mas interesses, não tem ideais mas estratégias – implicando sempre o casamento – para garantir materialmente o seu futuro, tornando-se a viúva e legítima herdeira de mais um. P'Gell age através da troca de maridos, recorrendo à traição e mesmo ao homicídio, para evitar a prisão que a ameaça constantemente. O irresistível poder de sedução desta Black Widow consiste em criar nos homens a ilusão paternalista de que devem proteger uma rapariga tímida, sensível e só. Em 'The school for girls', P'Gell e Spirit resumem assim o *curriculum vitae* dela:

Look here, Crimebuster, I've fought, stolen, connived my way from the European slums to a comfortable position in society!

Don't forget to add six marriages at frequent intervals!

Er- seven marriages, lawman! Can't think of a better background for advising young girls on the rough road of life?

Ainda na década de 30, Milton Caniff criara em *Terri and the pirates* uma *femme fatale* menos sofisticada que P'Gell. A Dragon Lady, chefe dos piratas chineses, tenta seduzir Terri, a quem fizera prisioneiro, propondo-lhe uma aliança para a partilha do poder sobre o mar da China. Face à recusa, tenta envenená-lo. Contrariamente a P'Gell, que dissimula o seu verdadeiro poder e a sua verdadeira intenção, a Dragon Lady exhibe-os, assumindo-se como uma mulher dominadora, sádica e cruel. Ambas as personagens fumam e esse é um detalhe essencial da *femme fatale*.

Alguns dos filmes seleccionados, a respeito desta figura, são *exempla* do cinema *noir* (todos os que não foram realizados nos anos 90 nem no século XXI). Para além destas *femmes* do cinema, incluíram-se mulheres como Castafiore (*Tintin*) ou Lorelei Rox (*The Spirit*), que fazem da voz o meio para enlouquecer o homem, e cuja origem remonta às sereias homéricas e a Circe³. Todas introduzem uma desordem na plá-

³ Nas Sereias da *Odisseia* determinados traços semânticos que se poderão encontrar mais tarde em algumas BD e filmes (Lorelei Rox, *The Spirit*). As Sereias, com cara de mulher e corpo de ave, atraíam pelo canto os navegadores, para os devorarem (a mulher suga a vida, de forma vampiresca,

cida ordem masculina. Ilustrativo do que acabámos de asserir será o exemplo da protagonista do romance de Tolstoi, Ana Karenine, cujo comportamento adúltero questiona os valores de Alejo Alejandrovitch, um representante dos valores da aristocracia na Rússia czarista. De resto, esta personagem de Tolstoi parece homónima da Maria Monforte queirosiana, não obstante a última seja bem sucedida, sem que sucumba à Lei «pública», como Karenine, que se suicidara. De facto, Monforte é um exemplo de uma *femme fatale* que, pese embora algumas crises económicas, assegura sempre a sua sobrevivência junto de algum diletante. Ao jeito da Castafiore (*Les Bijoux de la Castafiore*), também ela tem uma lista de noivos, dela tendo sido Pedro da Maia a vítima mais sangrenta. Nesse sentido, esta personagem realista será dificilmente compaginável com a *femme* do *noir* clássico: será mais a Sharon Stone despuorada de *Basic Instinct*. Com algumas nuances, como o facto de Sharon Stone não submeter a sua actividade a um fim prático, como Monforte. É neste ponto que os assassinios de Stone, e já agora o de Salomé, a bíblica e a de Wilde, são pura arte (a apatia da lei, segundo Kant). Se, por sua vez, compararmos Sharon Stone a Mystique, da BD *X-Men*, ou a Julie Kohler, do filme de François Truffaut, *A Noiva Estava de Luto*, vemos que o assassinio cumpre um fim prático, seja eliminar adversários, no caso da primeira, ou vingar o marido, no da segunda.

Na apresentação da figura, explorámos aquilo que denominámos por «a genealogia da Coisa». A noção lacaniana de *das Ding* assenta na ideia de um Real de todo «incomensurável com os nossos desejos e necessidades» (Žižek, 1994 : 18); trata-se da materialização de um desejo incandescente e excessivo. E, como fora enunciado na introdução, o tratamento da figura é articulável com o movimento feminista. Essa articulação foi feita ocasionalmente, quando fosse impreterível.

despojada que está da função maternal de existir para o Outro). Aqui se perfila, portanto, uma mulher munida de uma voz traumática, com poderes encantatórios. Tanto Spirit como Ulisses e os outros marinheiros resistirão à tentação. Circe, outra *pré-femme fatale* proveniente da *Odisseia*, envenenou os companheiros do herói grego, transformando-os em porcos. Ulisses, auxiliado por Hermes, obrigá-la-á a restituir a forma humana aos marinheiros. Todavia, ainda irá seduzir Ulisses, forçando-o a permanecer na Etrúria, cativo dos seus encantos, nada habituais numa feiticeira (a beleza insinua-se como feitiço, digamos assim, um forte argumento para prender o homem). Ulisses renuncia ao paraíso, necessariamente letárgico porque suspende o desejo no gozo, para reencontrar Penélope. Mas Penélope não terá a oferecer o mesmo, essa letargia sufocante oferecida por Circe? Isto é, não terá a oferecer a própria morte? Era o próprio Freud quem acreditava encontrar-se na morte a consumação da libido. Com Circe, acrescenta-se a beleza, pela primeira vez, ao poder enleante da voz.

Assim foi quando regressámos ao «Livro do Génesis» para encontrar em Lilith uma primeira versão *avant la lettre* da *femme fatale*. Mulher de Adão, Lilith reclamara da sua posição sexual passiva. Terá sido a primeira mulher a contestar a dominação masculina. Com este acto subversivo, fora punida com a expulsão do Éden: o patriarcado, entendido como princípio estruturante das sociedades cujos sistemas simbólicos, instituições e ideologias sustentam o poder, o prestígio e os privilégios dos homens, é a origem e é natural que o seja. Do «Livro do Génesis» mereceu ainda destaque a mulher de Putiphar, que garantiu ter sido estuprada por José (após o último haver renunciado às investidas amorosas daquela). Norteia-se, assim, pela razão patológica, vive em função do corpo e do sentimento.

Porque de desejo se trata, confrontámos a *femme fatale* da Dama da lírica e dos romances cortesões. Para isso, seleccionámos dois exemplos: *Le Chevalier au Lion* e *Le Chevalier de la Charrette*, de Chrétien de Troyes, escritos aproximadamente em 1170. Estes romances narrativizam o amor cortês. Laudine e Guenievère aparecem, em dado momento da história, como damas inacessíveis, que dão ordens sem sentido para obrigar o homem a, mais uma vez, renunciar à satisfação. Encarnam a lei pura que mantém o desejo separado do gozo. Por seu turno, as *femmes fatales* garantem o seu corpo com a condição de obterem o que pretendem: dinheiro, poder, estatuto, sugerindo a substância que não têm (existem no imaginário do homem). A Dama testa o valor fálico do desejo do cavaleiro; a *femme fatale* dá-lhe Viagra. Mas quando a dama submete o seu vassalo a ordálias obscenas (como seja pedir-lhe que lhe lamba o rabo; ou, por defeito, condená-lo à loucura e à selvajaria de comer a carne crua das presas) mostram que o desejo que não goza senão da lei, longe de ser puro, é indestrinçável do gozo objecto. Daí Žižek identificar a Dama com a Coisa (a lei pura é a Coisa).

Com outros dos filmes seleccionados foi possível comparar a *femme fatale* do filme *noir* dos anos 40, 50 e 60 (*Rebecca*, de Alfred Hitchcock (1940); a Mrs. Dietrichson de *Double Indemnity*, de Billy Wilder (1944); e *Lolita*, de Stanley Kubrick (1962); com *femmes*, que não se encontram em filmes *noir*, por nós igualmente tidos em conta, como *Chinatown*, de Roman Polanski (1974); *O Desprezo*, de Jean-Luc Godard (1964), com o inesquecível plano fixo inicial do rabo de Brigitte Bardot; *Lady from*

Shanghai, de Orson Welles (1947)⁴; *Blue Angel*, de Josef von Sternberg (1930)⁵; e, por fim, *A Caixa de Pandora*, de G. W. Pabst (1928)⁶ com as dos novos filmes *noir* dos anos 90 (*Basic Instinct*, de Paul Verhoeven, e *The Last Seduction*, de John Dahl). Atendendo ao que nos diz Žižek em *Lacrimae Rerum*, a *femme fatale* do filme *noir* permanece uma representação fantasmática (o exemplo extremo é *Rebecca*, o trauma de Max Winter que, nunca aparecendo no filme, está sempre presente) na mente masculina, enquanto a segunda, a do filme *neo-noir*, torna reais as fantasias do homem, mediante a sua agressividade sexual frontal e permanente auto-mercantilização («mente de chulo em corpo de puta», segundo o psicanalista). Ou seja, a fantasia narcísica masculina (que projecta na mulher um conjunto de características, as quais, de facto, não estão lá) é destruída quando se torna real. Outra distinção fundamental reside na reafirmação da dominação masculina no *noir* clássico, uma vez que a mulher é, as mais das vezes, punida no final, em contraste com o que acontece no *noir* actual, em que a mulher fatal sobrevive no real depois de destruída a sua (do homem?) imagem fantasmática. E a destruição da fantasia masculina pela mulher fatal é a origem do trauma masculino. O homem esbarra no objecto de desejo porque a

⁴ A câmara de Welles oferece ao espectador uma boa porção de grandes planos de Rita Hayworth (tornando mais difícil uma leitura política do tema), que interpreta Mrs. Bannister, a *femme fatale* que levará ao desespero vivencial Michael O'Hara, interpretado pelo próprio realizador. O filme comprova, apesar do cuidado estético de Welles, que o patriarcado terá que prevalecer. O sistema patriarcal cria o inimigo para o superar. Daí que a *femme fatale* clássica seja sempre assassinada. Com a sua morte, mantém-se o mistério feminino (a possibilidade de um conteúdo não se coloca com a *femme fatale* contemporânea). Daí que tanto Mrs. Bannister como Mrs. Dietrichson sejam punidas no final (a fantasia continua, assim como a ordem patriarcal). Welles termina o filme numa sala de espelhos. A frieza da *femme fatale* lança a dúvida no espaço público: ela é mesmo assim? O que está por detrás da aparência? Žižek dá a resposta: ela é como uma cebola – são apenas camadas, sem núcleo. Todas as imagens assinalam os muitos rostos de que se revestem. Sendo o exemplo do professor do filme de Sternberg elucidativo, compreende-se que o homem não supere a aparência no mundo – deixa de ser um homem de palavra. Welles termina o filme desconfiado do mundo socio-simbólico: «Everybody is somebody's fool».

⁵ No filme, a sensualidade de Marlene Dietrich arrasta um eminente professor de Gymnasium para uma vida errante. O encontro de Emmanuel Rath com Lola é fortuito. Aquele pretendia controlar a sexualidade dos seus alunos. Acaba por se envolver com Lola, uma bailarina numa casa de espetáculos. O que fará de Lola uma *femme fatale* será a sua capacidade para desvelar a essência do homem (desleixado, inseguro, errante). Lola (Circe) transformou Rath num porco.

⁶ Este filme constitui umas das primeiras aparições da *femme fatale*, em cinema, a partir duma peça de Frank Wedekind. O ambiente estranho criado pelo filme adensa o mistério da personagem. Lulu, com o seu incomparável corte de cabelo à pajem, que fará história, para além de arruinar muitos homens, seduz uma Condessa. Mary Ann Doane (1991) enfatiza no filme a crise da identidade masculina após a 1.ª Guerra (a crise do falocentrismo).

fantasia se concretiza. A *femme fatale* actual é transparente, ou seja, é abertamente ousada. A tradicional formula a hipótese de um conteúdo (que não existe). A instrumentalização do homem obedece à lei do puro gozo numa Sharon Stone; isto é, esta não usa o homem como um meio para um fim material (dinheiro, poder, segurança, conforto). Surge, antes, como a «transparência do Mal» (Žižek, 2004: 252): o homem é um objecto parcial que dá prazer; reduzido, *ipso facto*, ao pénis. Esta fuga do simbólico abala por completo a identidade masculina.

Ressalve-se ainda que o cinema actual recupera a tradicional *femme fatale*, parodiando-a (como o fez Quentin Tarantino com *Kill Bill 1 e 2*, desmanchando a *femme fatale* de *A Noiva Estava de Luto*, que surge na saga sem poder de sedução e com extraordinário poder destrutivo⁷) ou recriando-a (pensemos em *Twin Peaks*, de David Lynch, no qual Laura Palmer possui uma vontade transbordante de gozar e mantém relações com vários homens, e em *Mulholland Drive*, filme verdadeiramente inovador, uma vez que a *femme fatale*, Rita, interpretada por Laura Elena Harring, seduz e abandona sem piedade outra mulher, Betty, no corpo de Naomi Watts). Ao traço sedutor alia-se, por vezes, a índole assassina, por demais evidente em *Audition* (1999), de um dos mais virulentos cineastas japoneses contemporâneos – Takashi Miike. Neste filme, Asami revela-se mortífera, ao submeter a sua vítima masculina, Aoyama, a um tratamento sádico meticuloso e extremamente violento. Assistir a esse exercício torna-se quase incomportável para o espectador. Sharon Stone, em *Basic Instinct*, é também ela uma *femme fatale* sedutora e letal.

É difícil, e talvez fútil, criar uma tipologia de *femmes fatales*, posto o motivo seja equiparável aos conceitos abertos de que falava Wittgenstein: é possível sempre integrar novos exemplos, o que redefinirá o próprio conceito. *Malgré tout*, é possível afirmar que algumas *femmes fatales* instrumentalizam o homem porque querem dele dinheiro ou qualquer forma de poder (predominante na literatura até ao século XIX, na BD e

⁷ Devemos salientar que a Beatrix Kiddo de Tarantino já não é uma *femme fatale*. Mencionámo-la porque Tarantino reinventa, nomeadamente através da lista de inimigos a abater, o filme de Truffaut, *A Noiva Estava de Luto*, o que se apresenta como um exercício paródico de intertextualidade. Ao contrário de Julie Kohler, Uma Thurman não seduz homens antes de os matar, ou seja, nunca é um objecto do desejo masculino. O seu perfil é mais o de uma amazona. De notar que a lista de inimigos, de maridos, de noivos, todos de alguma forma a abater, é um elemento comum a personagens que relevam tanto da *femme fatale* como da amazona.

no cinema *noir*). O cinema actual subverte esta lógica. Apenas no *neo-noir* temos heroínas sem punição, sem a rejeição do domínio público daquilo que é uma ameaça ao patriarcado. No *neo-noir* não existe dissimulação. A dissimulação atingirá o auge com *Mystique*, do universo X-Men, ao tornar-se física. A forma que as mulheres têm para atrair o homem varia. Pode ser através da voz traumática como as sereias, Castafiore, a Lorelei Rox. Através da sensualidade (Circe, P'Gell, Mrs. Dietrichson, Mrs. Bannister, Lulu, Lola). Algumas destas heroínas possuem poderes sobre-humanos ou meta-humanos. Circe era uma maga. *The Kiss of Death (Spirit)* e *Poison Ivy* matavam quem beijavam. Todas são narcísicas e abalam a ordem patriarcal. Avulta também a ideia de uma mulher como sintoma do homem. A miséria existencial, vivencial, em que caem todos os homens comprova a existência da mulher que é a consequência da queda do homem, da impossibilidade de ser um homem de palavra. Ele, assim, acaba por ser arrastado para fora da ordem simbólica, quando não morre. O homem, ao confrontar-se com a inexistência de um «para lá inatingível» feminino, acede ao vazio constitutivo da sua subjectividade (Lacan). Este vazio, contudo, não possibilita ao homem a emergência do desejo, uma vez que passou por um processo de «destituição subjectiva» (Žižek, 2008: 214), isto é, de reconhecimento da ausência de sentido dos elos sociais, o que conduzirá à dissolução da sua ligação à própria realidade. A *femme fatale* mais recente demonstra abertamente a prevalência autoritária de um Real que não deixa a ordem simbólica alimentar o desejo. De todo o arazoado ressalta a vitalidade da figura, qual magma insondável, como uma *femme*.

Mães e filhas: Amazonas

Foi Homero quem criou com as amazonas a figura da mulher guerreira, determinada a defender pela força das armas a sua autonomia política e a sua liberdade. As amazonas viviam sob a égide de Artemis/Diana, pois eram caçadoras e exímias no exercício do arco, ao qual sacrificavam um dos seios. O regime político ginococrático inverte a norma patriarcal da assimetria e da desigualdade entre os sexos, nomeadamente no que toca ao controlo do corpo e da sexualidade. Enquanto no universo patriarcal, o valor social e simbólico das mulheres está concentrado no útero, no universo matriarcal, os homens são reduzidos à função de inseminação,

a única função masculina de que as amazonas precisavam. Não admira pois que Aquiles, Teseu e Hércules tenham atacado e combatido este símbolo do poder feminino.

Também não admira que a reinterpretação explícita ou implícita do mito das Amazonas no cinema e na BD, através da recriação constante de um largo espectro de ‘tough chicks’, que vai da guerreira (Marie des Dragons) à assassina profissional (Elektra, Beatrix K.), passando pela corsária (Artémis) e pela agente especial (Silk Satin, Whip Rafale, Salt); da que serve o bem comum, a justiça, a liberdade e a paz (Wonder Woman, Salt) à vingadora (Beatrix K.); da pré-história (Red Sonja) ao século XXI (Beatrix K.); da fantasia histórica (Marie des Dragons, Kriss de Valnor) à ficção científica (Yoko Tsuno); da cidade (Catwoman, She-Hulk) à selva (Sheena, Storm), aos mares (Artémis) e ao Old Wild West (Calamity Jane); da casta (Wonder Woman) à praticante de sexo livre (Kriss, Marie, She-Hulk⁸), passando pela romântica (Storm); da pele branca à negra (Storm) e à amarela (Yoko Tsuno, Wendy Wu) – não admira, dizíamos, que as reconfigurações da figura da amazona que estas e muitas outras personagens (Nikita, Lara Croft, Buffy, Xena) constituem sejam indissociáveis do movimento feminista que atravessou o século XX com as suas três vagas de lutas pelos direitos políticos, sociais e sexuais das mulheres e com o seu objectivo último: o acesso das mulheres ao poder.

Protagonistas ou personagens secundárias, estas mulheres recusam a tutela masculina e defendem-se a si mesmas porque possuem aquela que é por tradição a qualidade masculina por excelência: a força física, acrescida do treino marcial. Todas sabem combater. Espada, punhal, chicote, pés e mãos, armas de fogo, e sobretudo o arco, arma da caçadora: She-

⁸ Em 1980, She-Hulk, criada a partir de Hulk através de uma transfusão sanguínea, é uma nova Eva radioactiva. Jennifer Walters, o seu *alter ego*, é uma advogada bem-sucedida, independente e inteligente. Sente-se ela própria quando se transforma em She-Hulk. Quando a heroína tem de se “despir” para entrar num confronto, a imagem sexualizada da She-Hulk começa e a sua imagem já não é apenas sexy, mas também sexual. Determinada e sem reservas sobre o seu apetite sexual, ‘the single green female’ exprime o humor metaficcional pós-moderno. She-Hulk tem conhecimento que está numa BD e responde à carta de um leitor sobre a ausência de roupa: “*Why do I get the feeling that there are a lot of you who’d be perfectly happy if my book was twenty-two pages of me skipping rope in the nude?*” O humor da personagem diverte o leitor, ao mesmo tempo que faz passar uma mensagem relativamente ao papel da mulher na sociedade, assim como na capa de álbum de 1992: “*Okay. I’ll admit that this cover has nothing to do with the story this month... but I’ve got to do something to sell this book!*” Sabe que a sua liberdade sexual não é bem vista e manifesta o seu desagrado num momento em que se envolve com Iron Man: – “*When you do it, everyone calls you a player. When I do it, they call me a skank.*”

ena, Kriss, Elektra. Nenhuma precisa da protecção de um homem. São livres e a sua independência desmente o milenar preconceito segundo o qual as mulheres são frágeis, fracas, inconsequentes, passivas, logo carecendo *naturalmente* de controlo e direcção masculina. É frequente, no caso das personagens secundárias, que a amazona comece por ser inimiga do herói para se tornar sua aliada: Tarzan ou Corto Maltese e as amazonas, Batman e Catwoman, Thorgal e Kriss, de novo Corto, agora com Venexiana, Lucky Luke e Calamity Jane, ou melhor Calamity Jane e Lucky Luke, visto que, a bem dizer, é ele, o herói, que se torna aliado dela, a verdadeira protagonista da história. Mas a relação da amazona protagonista ao homem é diferente: Bob é aliado de Sheena, Steve Trevor é salvo por Wonder Woman, Elektra e Beatrix K. são dissidentes que se tornam inimigas do homem de quem tinham sido aliadas.

Em 1941, Charles Moulton reescreve o mito das amazonas, inspirando-se do neo-paganismo junguiano e da nova imagem da mulher que os *media* e a propaganda anti-nazi tinham criado no âmbito da Segunda Guerra Mundial, para criar aquela que é a referência maior das amazonas contemporâneas: Wonder Woman/Diana Prince. Na origem das amazonas está uma guerra dos deuses que é uma guerra dos sexos. São as deusas que criam as amazonas, comunidade de mulheres-guerreiras que lutam contra a guerra (Ares) e cujo sistema de valores inclui a liberdade de consciência e a igualdade entre os sexos e exclui a vingança e todas as formas de violência em proveito próprio ou por puro prazer. A força de Wonder Woman está ao serviço do amor e da luta contra a opressão e a tirania. Em 1942 Diana, contrariando a vontade da mãe, Hipólita, deixa Paradise Island e imigra para os USA, que define desde o primeiro número como “the last citadel of democracy and equal rights for women” (2010:11). Na leitura que Marston faz do mito das amazonas, o poder feminino não rejeita nem despreza os homens, bem pelo contrário, ajuda-os, salva-os, liberta-os. Wonder Woman não luta propriamente contra as estruturas patriarcais, luta, sim, pelos valores nucleares americanos: a liberdade, a democracia e a igualdade entre homens e mulheres.

Dir-se-ia que a reescrita moderna do mito das amazonas por Moulton acentua o valor do matriarcado e da figura da mãe para dar relevo à partida de Diana e mesmo ao diferendo e ao conflito que a opõe a Hipólita. Esta dá à luz Diana sem nunca ter engravidado, moldando-a, de acordo com o modelo bíblico, com argila, isto é, com a Terra. Em ver-

sões mais tardias, as amazonas são (re)criadas pelas deusas do Olimpo que actuam como parteiras do interior do útero de Gea, a Terra, deusa-mãe universal.⁹ Não há qualquer intervenção masculina na criação desta comunidade e da sua mais ilustre representante: a auto-suficiência feminina em matéria de reprodução é completa. Esta autarcia tem um espaço próprio, insular, uterino: Paradise Island. Quando decide deixar o paraíso materno-matriarcal para intervir no espaço público, ‘in this world of men’, a favor da ordem, da paz, da justiça e da liberdade, deixando a mãe triste e decepcionada e preparando o caminho para episódios de confronto mãe-filha, Diana está a cumprir uma etapa crucial do esquema narrativo heróico: sair do paraíso da infância, do espaço doméstico e privado, ser livre. A mobilidade heróica – o herói está sempre em deslocação, em viagem – exige o corte com a ilha paradisíaca¹⁰ que é um espaço de imobilização. Diana não será Wonder Woman se não for mais do que aquilo que a mãe moldou e determinou. Como ela própria dirá à mãe durante um combate, a mulher em que ela se tornou é mais do que apenas a filha de Hipólita. No entanto, a mulher que é Wonder Woman atém-se, no plano da sexualidade, a uma relação platónica, típica da puberdade, com Trevor. De alguma forma, Wonder Woman habita apenas parcialmente o mundo dos homens (espécie e género) para não se tornar numa mulher igual às outras, numa mulher que engravida.

A história de Wonder Woman lança a questão do lugar da gravidez e da maternidade no heroísmo feminino. Tradicionalmente, a liberdade, traduzida em mobilidade, é incompatível com a maternidade: uma mulher grávida, uma mulher que tem filhos, não se afasta muito de casa. Por isso, destituir a amazona do seu heroísmo, pô-la na ordem,

⁹ A relação consubstancial do feminino com o telúrico e o ctónico manifesta-se também no motivo da enterrada viva: Ororo (Storm), tirada dos escombros do bombardeamento quando tinha 6 anos, e Beatrix que consegue sair do caixão e da cova, numa operação que é um verdadeiro trabalho de parto, em que ela se dá à luz a si mesma.

¹⁰ Por vezes, esse corte faz-se da maneira mais violenta e não é por acaso que há tantas órfãs: a mãe de Catwoman suicida-se, Ororo perde os pais num bombardeamento, os de Marie desaparecem num massacre que ocorreu no dia da sua iniciação como guerreira, o pai ou os pais de Sheena também foram assassinados, bem como o pai de Elektra. A orfandade de Beatrix é tematizada na cena do ensaio do casamento quando o pastor constata que não há ninguém da família da noiva, apenas alguns amigos. De facto a única ‘família’ de Beatrix é Bill, seu amante e seu ‘pai’ – é como seu pai que ela o apresenta ao noivo. A morte violenta dos pais é frequentemente a causa da violência da amazona que vem justificar e legitimar. Ororo, por exemplo, não rouba, sobrevive (embora esta sobrevivência tenha, além da justificação pessoal, uma justificação social e histórica na espoliação do continente africano pelo colonialismo).

confiná-la ao lugar ‘certo’ para uma mulher passa frequentemente por engravidá-la. É o que acontece a algumas personagens secundárias que, depois de se tornarem aliadas, se tornam mães: uma vez grávida, Venexiana não continuará a sua viagem com Corto; Red Sonja deixa de ser uma amazona feroz quando passa a cuidar maternalmente do príncipe Tarn. A ‘normalização’ da amazona pode coincidir com a punição extrema: a morte que, sob a forma do sacrifício, é redentora. Kriss de Valnor morre heroicamente a combater para proteger a fuga do filho, agora a cargo de Aaricia que o adota.

Há personagens principais que são mães simbólicas: Yoko Tsuno adota Rosée du Matin, Sheena é a mãe branca e loura dos nativos que protege das feras e dos espoliadores, Elektra reconhece-se em Abby e estabelece com ela uma relação de mãe-filha, treinando-a e protegendo-a. Quando sabe que tem de matar Abby e o pai, Elektra, até aí uma assassina insensível, recua. Também Beatrix recua por duas vezes. Na primeira cena do filme, quando a chegada da pequena Nikki, a filha de Vernita Green, interrompe o combate das duas mulheres; mais, ao matar a mãe da menina, Beatrix reconhece-lhe o direito de se vingar, projectando no futuro um reencontro, assente numa ética da violência, com a filha da outra. Na cena final, quando, ao entrar em casa de Bill para o matar, Beatrix depara com a própria filha. Recuo não é renúncia, desistência. O final de *Kill Bill* não é o de uma família finalmente reunida e feliz. Beatrix mata Bill, cumprindo até ao fim o seu plano de vingança: matar os cinco ex-companheiros da Deadly Viper Assassination Squad que perpetraram o massacre na igreja, aquando do ensaio, para a castigarem pela sua dissidência. Beatrix não morreu, ficou em coma 4 anos, findos os quais despertou, qual bela adormecida, apercebendo-se então que não estava grávida; que, como explicará no diálogo final com Bill, tinha perdido o seu bem mais precioso, a razão que a levava a deixar a vida de assassina profissional e a optar por uma vida pacata, uma vida de família, banal, normal. Beatrix diz que tudo mudou a partir do momento em que soube que estava grávida, pois teve de escolher entre Bill e a filha e escolheu a filha. Ser mãe e ser assassina são, para ela, incompatíveis e a maternidade tem um efeito redentor. Mas esta redenção não se traduz em perdão, em compaixão, em apaziguamento da violência, em suspensão da vingança. Pelo contrário, para ficar com a filha e assegurar-lhe ‘a clean slate’, Beatrix tem de liquidar Bill, o que indica

que a opção pela filha (logo, por uma vida normal) e a execução da vingança correm sobre os mesmos carris¹¹. Afinal, ela mais não faz do que inverter a acção de Bill que, para se vingar da traição, matou a mãe (que, porém, não morreu) e ficou com a filha. A história tem um final monoparental feliz: mãe e filha finalmente reunidas. A maternidade ‘normalizou’ Beatrix, que deixa de ser Black Mamba para ser Mommy, mas essa normalização, longe de ser conformação ao desejo masculino, coincide com a liquidação do poder do pai – o pai da menina que é também o pai-amante de Beatrix (o chefe, o mestre, que a trata de modo paternalista por Kiddo) –, sustentado pela quadrilha assassina. De certa forma, Beatrix é uma amazona privada do plano da transcendência: uma Hipólita sem Paradise Island, sem deusas do Olimpo, sem projecto social, cuja felicidade monoparental é uma reminiscência matriarcal circumscrita à esfera doméstica.

Referências

I

- Ange & Démarez, T. (2009) *Marie des Dragons*, 1, Paris, Soleil.
- Auster, P. (1987) *New York Trilogy*, Boston, Faber.
- Auster, P., Karasik, P. & Mazzucchelli, D. (1994) *City of Glass. The Graphic Novel*, NY, Avon Books.
- Bourgne, M. & Bonnet, F. (2010) *Pirates de Barataria, 2. Carthagène*, Grenoble, Glénat.
- Bowman, R. (2005) *Elektra*, Canada/USA, Twentieth-Century Fox.
- Canif, M. (2009) *Terry and the Pirates*, volume I, 1934-1936, San Diego, CA, IDW Publishing.
- Chabon, M. (2001) *The Amazing Adventures of Kavalier and Clay*, NY, Picador.
- Chrétien de Troyes (1994) *Le chevalier au lion*, édition critique d'après le ms BN fr 1433 et traduction en français moderne de D. Hult, Paris, Livre de Poche/Lettres Gothiques.
- Chrétien de Troyes (1996) *Le chevalier de la charrette*, édition critique d'après le ms BN fr 1433 et traduction en français moderne de Ch. Méla, Paris, Livre de Poche/Lettres Gothiques.

¹¹ Não deixa de ser curioso e significativo que o assassinio de Bill se destaque dos outros: contrariamente aos outros quatro membros da quadrilha, que são mortos em combate, no meio dos excessos de uma violência inaudita, exuberante e proteiforme, com Bill Beatrix usa a técnica que Pai Mei lhe ensinou: the five point palm exploding heart e que é uma técnica não apenas eficaz mas sobretudo limpa.

- Cunningham, M. (2005) *Specimen Days*, NY, Farrar Straus & Giroux.
- Dhorme, E., dir. (1956) *La Bible. Ancien Testament, I*, Paris, Gallimard.
- Eça de Queirós, J.M. (1888) *Os Maias*, Porto, Ernesto Chardron.
- Eisner, W. (1940) *The Spirit*, NY, DC Comics (reimpressão 2005 e 2008).
- Ellis, B.E. (1991) *American Psycho*, NY, Vintage.
- Falk, L. (1936) *Phantom*, NY, DC Comics.
- Fincher, D. (1999) *Fight club*, USA, Twentieth-Century Fox.
- Flaubert, G. (1883) *Salammbô*, Paris, Charpentier.
- Greg & Vance, W. (1970) *Bruno Brazil. Comando Caïman*, Paris/Bruxelles, Dargaud.
- Godard, J.-L. (1963) *Le mépris*, France/Italia, Rome Paris Films.
- Harron, M. (2000) *American Psycho*, USA, Columbia/Tristar.
- Hergé (1963) *Les bijoux de la Castafiore*, Paris, Casterman.
- Hitchcock, A. (1940) *Rebecca*, USA, Selznick International Pictures.
- Homero (2005) *Ilíada*, Lisboa, Cotovia.
- Homero (2005^a) *Odisseia*, Lisboa, Cotovia.
- Howard, R.E., Thomas, R & Windsor-Smith, B. (1973) *Conan the Barbarian*, 23, NY, Marvel Comics.
- Hustvedt, S. (1992) *The Blinfold*, NY, Poseidon Press.
- Kane, B. & Finger, B. (1939) *Batman*, NY, DC Comics.
- Kubrick, S. (1962) *Lolita*, USA, MGM.
- Laing, J. (2006) *Wendy Wu*, USA, Disney.
- Lee, S. & Ditko, S. (1962) *Spider Man*, NY, Marvel Comics.
- Lee, S. & Kirby, J. (1963) *X-Men*, NY, Marvel Comics.
- Lee, S. & Buscema, J. (1980) *She-Hulk*, 1, NY, Marvel Comics.
- Leloup, R. (1972) *Yoko Tsuno. Le trio de l'étrange*, Bruxelles, Dupuis.
- Lynch, D. (1991) *Twin Peaks*, serial drama, USA, Lynch/Frost Productions/Propaganda Films/Spelling television.
- Lynch, D. (2001) *Mulholland Dr.*, USA/France, Universal.
- McCulley, J. (1919) *The Curse of Capistrano*, NY, All Story Weekly.
- McInernay, J. (1984) *Bright Lights, Big City*, NY, Vintage.
- Miike, T. (1999) *Audition*, Canada, AFDF.
- Miller, F. (2001) *Sin City*, NY, Dark Horse Comics.
- Morris & Goscinny, R. (1967) *Lucky Luke. Calamity Jane*, Paris, Dupuis.
- Moulton, C. (1941) *Wonder Woman. All Star Comics*, 8, NY, DC Comics (reimpressão 2010).
- Noyce, Ph. (2010) *Salt*, USA, Columbia.
- Pabst, G.W. (1929) *Die Büchse der Pandora*, Deutschland, Nero Film.
- Pratt, H. (1979) *Corto Maltese en Sibérie*, Bruxelles, Casterman.
- Pratt, H. (1980) *Les Celtiques*, Bruxelles, Casterman.

- Rosinski & Van Hamme (2004) *Thorgal 28. Kriss de Valnor*, Bruxelles, Lombard.
- Siegle, J. & Shuster, J. (1938) *Superman*. Action Comics, 1, DC Comics.
- Sabatini, R. (1921) *Scaramouche*, NY, P.F. Collier & Son
- Souvestre, P. & Allain, M. (1911) *Fantômas*, Paris, Rex
- Tarantino, Q. (2003, 2004) *Kill Bill 1, 2*, USA, Miramax.
- Tolstoi, L. (1979) *Ana Karenina*, tradução em português de *Ahha Kapehuha* (1877) por J. Netto, Lisboa, Europa-América.
- Truffaut, F. (1967) *La mariée était en noir*, France, Les films du carrosse.
- Verhoeven, P. (1994) *Basic Instinct*, USA, Tristar.
- Welles, O. (1947) *The Lady from Shanghai*, USA, Columbia.
- Wilder, B. (1944) *Double Indemnity*, USA, Universal.

II

- Abrams, S.F. (2009) *Literature of New York*, Cambridge, Ma., Cambridge Scholars Publishing.
- Ahrens, J., ed. (2010) *Comics and the city. Urban space in print, picture and sequence*, NY, Continuum.
- Barone, D. (1995) *Beyond the red notebook: essays on Paul Auster*, University of Pennsylvania Press.
- Boles, J. K & Hoeveler, D. L. (2004) *Historical Dictionary of Feminism*, UK, Scarecrow Press.
- Catarino, M. (2008) “Lipstick and Murder. A mulher fatal no cinema”, texto em pdf comunicado pessoalmente.
- Doane, M.A. (1991) *Femmes Fatales. Feminism, film theory, and psychoanalysis*, NY, Routledge.
- Felski, R. (2003) *Literature after Feminism*, Chicago, University of Chicago Press.
- Inge, M. T. (1990) *Comics as Culture*, University of Mississippi Press.
- Inness, S.A., ed. (2004) *Action chicks. New images of tough women in popular culture*, NY, Palgrave.
- LoCicero, D. (2007) *Superheroes and Gods. A comparative study from Babylonia to Batman*, USA, Mac Farland.
- Macedo, A. G. (2005) *Dicionário de crítica feminista*, Porto, Afrontamento.
- Madrid, M. (2009) *The Supergirls: fashion, feminism, fantasy, and the history of comic book heroines*, USA, Exterminating Angel Press.
- Mulvey, L. (1989) *Visual and other pleasures*, Bloomington & Indianapolis, Indiana UP.
- Robinson, L. S. (2004), *Wonder Women. Feminism and Superheroes*, NY & London, Routledge.

- Sanderson, P. (2007) *The Marvel Comics Guide to New York City*, NY, Pocket Books, 2007.
- Stuller, J.K. (2010) *Ink-stained amazons and cinematic warrior. Superwomen in modern mythology*, NY, Tauris.
- Thom, R. (1978) *Morphogenèse et imaginaire*, Paris, Lettres Modernes.
- Wright, B.W. (2001) *Comic Book Nation: the transformation of youth culture in America*, USA, The Johns Hopkins University Press.
- Žižek, S. (1991) *An introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge, MA, MIT Press.
- Žižek, S. (1992) *Enjoy your symptom*, NY, Routledge.
- Žižek, S. (1994) *The Metastases of Enjoyment*, London & NY, Verso.
- Žižek, S. (2008) *Lacrimae Rerum – Ensaios sobre Kieslowski, Hitchcock, Tarantino e Lynch*. Tradução de Luís Leitão, Lisboa, Orfeu Negro.