
A Mulher como Prazer Erótico em *The Postman Always Rings Twice*

Women as Erotic Pleasure in *The Postman Always Rings Twice*

Júlia Rios VALDEZ¹¹
Mariana Leite LEMOS¹²

RESUMO

Este artigo aborda como os filmes noir representam a mulher através de um olhar masculino dominante. À luz do ensaio de Laura Mulvey, realiza-se análise fílmica comparativa das duas versões de *The Postman Always Rings Twice*, de 1946 e de 1981. O estudo permitiu compreender que, mesmo com diferença de 35 anos entre os filmes, as características da *femme fatale* permaneceram sem grandes rupturas e o homem detém o poder ativo do olhar erótico.

PALAVRAS-CHAVE: femme fatale; objetificação da mulher; prazer visual; olhar masculino.

ABSTRACT

This article discusses how films noirs portray women through a dominant male gaze. In light of Laura Mulvey's essay, a comparative film analysis of the two versions of *The Postman Always Rings Twice*, of 1946 and of 1981, is carried out. The study allows to understand that, even with a 35-year gap between the movies, femme fatale's features remained without major changing and men have the active power of the erotic gaze.

KEYWORDS: femme fatale; objectification of women; visual pleasure; male gaze.

INTRODUÇÃO

A Segunda Guerra Mundial mudou a sociedade norte-americana na forma como as mulheres foram inseridas no mercado de trabalho e provocou alterações nos papéis tradicionais femininos. As mulheres, então, deveriam se resignar e voltar para os serviços domésticos, conforme a coerção social ditava. Todavia, essas mudanças não foram bem recebidas, devido a intenção de permanecer com a independência adquirida. Deste modo, houve a desestabilização do contexto familiar, contribuindo para a crise de masculinidade (CARVALHO, 2011).

¹¹ Estudante do 6º. semestre do curso de Audiovisual da Universidade de Brasília (UnB); e-mail: valdezriosjulia@gmail.com

¹² Estudante do 6º. semestre do curso de Audiovisual da Universidade de Brasília (UnB); e-mail: mlmariana.ml@gmail.com

O filme noir, como produto cultural, refletiu os valores da sociedade americana do pós-guerra, em que as mudanças do papel das mulheres ameaçavam os valores e os padrões familiares tradicionais, ao gerar medo e ansiedade na cultura patriarcal. Essas aflições foram refletidas pela *femme fatale*, figura definida por sua sexualidade. Assim, este tipo de filme concentrou essa ansiedade, principalmente no que diz respeito a sexualidade feminina que é vista de uma maneira negativa. “A *femme fatale* representa a condição de as mulheres serem vistas de forma misógina. A sua ambição e sexualidade são inapropriadas para o seu status enquanto mulher, e devem ser limitadas” (CARVALHO, 2011, p. 54).

O estilo noir foi influenciado pelo Expressionismo Alemão, com o auge na década de 1920, em suas especificidades técnicas e pela ficção policial *hard-boiled* em seu estilo narrativo, em que os confrontos do protagonista objetivavam afirmar sua masculinidade, enquanto ele triunfava sobre os perigos representados pela *femme fatale* (CARVALHO, 2011).

A ficção *hard-boiled* acompanhava o investigador pelo mundo do crime, e, como aponta Carvalho (2011), as histórias de crime e de investigação tornaram-se histórias de obsessão erótica, relacionadas ao desejo por uma mulher casada, o que ocorre no filme *The Postman Always Rings Twice*, em que Cora, ambiciosa *femme fatale*, seduz Frank para assassinar seu marido Nick e ficar com suas posses.

Dessa forma, o presente artigo parte de um estudo das duas versões do filme *The Postman Always Rings Twice* (O Destino Bate à Sua Porta), a de 1946, dirigida por Tay Garnett e a de 1981, dirigida por Bob Rafelson, pautado na análise fílmica comparativa à luz do ensaio seminal de Laura Mulvey, “Prazer Visual e Cinema Narrativo”, de 1975, texto inaugural da teoria feminista no cinema no viés psicanalítico.

A relevância do estudo reside na elucidação de como filmes noir representam a mulher através de um olhar masculino, naturalizando um corpo feminino sem voz, e a construção do sujeito universal do cinema dominante e da psicanálise como homem.

1. DESENVOLVIMENTO

O termo noir foi criado por Nino Frank, em 1946, e diz respeito ao estilo cinematográfico ocorrido no início da década de 1940 até o final da década de 1950

(NOGUEIRA, 2010). Os filmes são conhecidos pelas temáticas de crime e violência justamente por seu tom pessimista, característica fotográfica preta e branca, *femme fatale* e protagonista anti-herói, moralmente ambíguo, como caracteriza Fernando Mascarello (2006, p. 181):

O elemento central é o tema do crime, entendido pelos comentadores 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). [...] Foi veículo, além disso, para a tematização (embora velada) das emergentes desconfiças entre o masculino e o feminino, causadas pela desestabilização dos papéis sexuais durante a guerra.

O filme *The Postman Always Rings Twice* de 1946 está inserido no contexto noir, de maneira que o protagonista Frank se interessa e se envolve com Cora, casada com Nick. Paralelamente, o filme *The Postman Always Rings Twice* de 1981 tem o mesmo enredo, porém a produção é caracterizada como neo-noir. Este, por sua vez, datado em meados dos anos 1970, pode ser entendido como a versão contemporânea do noir. Abarca filmes mais recentes e, similar ao período clássico, continuou narrando histórias que tratavam da ambivalência moral dos personagens, ainda com tom sombrio e refletiu o pessimismo que pairava durante a Guerra Fria (COSTA, 2019).

1.1 Escopofilia e Voyeurismo

Em *The Postman Always Rings Twice* são explicitados diversos conceitos da teoria feminista de Mulvey (1975), e o mais perceptível é a escopofilia:

O cinema oferece um número de prazeres possíveis. Um deles é a escopofilia. A escopofilia com o ato de tomar as outras pessoas como objetos, sujeitando-as a um olhar fixo, curioso e controlador. O próprio ato de olhar já é uma fonte de prazer. Esse instinto pode se fixar numa perversão, produzindo voyeurs obsessivos e abelhudos, cuja única satisfação sexual vem do ato de olhar, num sentido ativo e controlador, um outro objetificado (MULVEY, 1975, p. 440).

Percebe-se a escopofilia em ambas as produções através dos momentos em que Cora aparece em quadro e, principalmente, em planos fechados, em que é colocada como um objeto

diante de um espectador que aguarda satisfação sexual somente ao assistir, produzindo, assim, o voyeur.

O espectador-voyeur tem o auxílio de mecanismos que são indispensáveis para a construção da cena, como a luz, usada de maneira a deixar o corpo da personagem de 1946 marcado por meio da técnica conhecida como *low key*, que trabalha com pouca iluminação, muita sombra e muito contraste – o que torna o andar de Cora pela casa e pela lanchonete mais sensual e dá a sensação ao espectador de quem espiona a cena.

Figuras 1 e 2 - Iluminação específica direcionada a Cora, diferente da iluminação dos homens em quadro



Fonte: *The Postman Always Rings Twice* (1946).

Nota-se que em filmes noir há uma proibição de projetar sombras sobre a face feminina, uma vez que sua beleza deve ser ressaltada pela suavização da pele. Desse modo, os fotógrafos combinam mecanismos de suavização, luz difusa, branquitude e sombras cinza-claro para alcançar esse objetivo (TEDESCO, 2014). A Cora de 1946 destaca-se nos ambientes em que ocupa, tanto pela iluminação especial direcionada a ela quanto pelas suas constantes vestes brancas. Já na versão colorida, realizada em 1981, a presença de sombra sobre a personagem e a ausência do contorno da iluminação em seu corpo demonstra uma grande diferença nesse padrão fotográfico. O filme usa sombras no rosto de Cora, o que, assim como sua franja tampando o rosto, dão um ar misterioso para ela.

É perceptível a presença do voyeur até mesmo dentro da cena nos momentos em que Frank olha para Cora, tanto na versão de 1946 quanto na versão de 1981, já que a câmera mostra sempre o ponto de vista do personagem masculino. O olhar voyeurista extrapola a necessidade da representação para o entendimento da ação. “O cinema podia ser voyeurista à Hitchcock - caso em que o espectador se identificava com o olhar masculino sobre uma mulher objetificada” (STAM, 2000, p. 197).

O voyeur está personificado em Frank que, em algumas cenas, observa atentamente o que acontece dentro da casa, a partir da visão de seu quarto, localizado em um cômodo fora da casa, direcionando seu olhar a Cora dentro do quarto com o marido na versão de 1981. Já a Cora de 1946 é observada na maior parte do tempo em seus afazeres na cozinha.

Ademais, é importante ressaltar que o segundo filme foi filmado no momento do cinema maneirista, caracterizado pela maior presença da personalidade dos artistas em suas obras, e por se tratar de um movimento de reinvenção, traz consigo novas possibilidades imagéticas: “o cinema maneirista deu asas ao gozo da mirada, ao ato de olhar cada vez mais e mais. Com o cinema maneirista nos consolidamos como voyers” (RODRIGUEZ, 2003, p. 4). Levando-se em consideração essa afirmação, é possível observar que o Frank de 1981 não coincidentemente é um voyeur que age de maneira explícita.

Portanto, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino, de acordo com Mulvey (1975). O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. “Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de “para-ser-olhada”” (MULVEY, 1975, p. 444).

Figuras 3 e 4 - Reação de Frank observando Cora, a reação ao impacto erótico da *femme fatale*



Fontes: *The Postman Always Rings Twice* (1946) e *The Postman Always Rings Twice* (1981).

Em ambos os filmes, Frank encara Cora de forma intensa, com a língua pra fora, remetendo a essa ideia de sexualização, desejo, erotismo. Além disso, a construção de Frank no filme mais recente envolve ideais de masculinidade: o corpo sujo de graxa, falar com um palito na boca, o envolvimento com várias mulheres, o que são símbolos de virilidade. Dessa maneira, este Frank difere da versão de 1946, ao se adequar a uma das convenções do estilo neo-noir,

em que “o protagonista desenvolve um carácter misterioso e foge ao típico herói de Hollywood” (COSTA, 2019, p. 60).

Figura 5 - Cora se impõe para Frank em posição superior

Figura 6 - Primeiro beijo entre Cora e Frank. Figura 7 - Cora retoca batom após o beijo, inabalável



Fonte: *The Postman Always Rings Twice* (1946).

Cora assume a postura dominadora da *femme fatale*, se colocando acima de Frank, tanto pela disposição dos dois em quadro quanto pelas ordens que demanda dele, para mostrar superioridade. Em filmes noir, a relação estabelecida entre a *femme fatale* e o protagonista é moldada em padrões de domínio e submissão. Ela usa seus encantos para manipular os homens, cujos sentimentos são indiferentes, o que se pode perceber no beijo quando ela termina já de olhos abertos e, em seguida, retoca seu batom, um elemento constante da narrativa que reafirma a sexualidade e também é um símbolo fálico, remetendo ao seu aspecto castrador.

Cora, na versão de 1946, fala que se divorciar de seu marido Nick não lhe garantirá dinheiro. Afirma que quer ser alguém e status, dinheiro e posses são bens importantes. Por mais que afirme gostar de Frank, isso não é o suficiente para fugir com ele. Ela não consegue levar a vida sem o que Nick oferece. A personagem usa seu poder sexual para conseguir atingir os seus objetivos que se relacionam com sua ganância e luxúria: “A *femme fatale* não tem sentimentos, mas interesses, não tem ideais mas estratégias” (ÁLVARES, 2010, p. 335).

A escopofilia com a figura do voyeur está ligada ao fato de a mulher ser portadora do olhar e não produtora, reproduzindo assim diversas práticas machistas para satisfazer o “olhar masculino” que não necessariamente é “olhar do homem”, e sim a masculinização do espectador e a masculinidade como panorama do espectador. Até mesmo nos momentos em que está no tribunal, onde seria o lugar de se pronunciar, Cora não tem é portadora de voz ativa, mas somente um objeto passivo do olhar e julgamento de terceiros, em ambos os filmes. Em

vista disso, demonstra-se o olhar “técnico” sobre ela, específico da época em que os filmes foram finalizados, bem como o olhar de quem os fez.

1.2 Fetichismo

O fetichismo, discorrido por Mulvey (1975), se refere ao erótico produzido pela presença da mulher e o que ela faz na cena. No caso de Cora, um simples ato de andar se torna um fetiche. Em um momento em que ela está na cozinha preparando uma massa, na versão de 1981, ela tem o rosto levemente sujo de farinha e um vestido extremamente decotado, o que não é comum mas usou-se na cena com motivo específico de fetichização: “O cinema podia ser fetichista à Sternberg, caso em que a beleza do corpo feminino era empregada para interromper o andamento da narrativa por meio de close-ups dos quais emanava um poder mágico e erótico” (STAM, 2000, p. 197).

Figura 8 - Batom de Cora rolando pelo chão
Figuras 9 e 10 - A primeira aparição de Cora se dá pela câmera percorrendo seu corpo



Fonte: *The Postman Always Rings Twice* (1946).

A primeira parte que mostra de Cora são suas pernas, o corpo antes do rosto, o corpo fragmentado congelando o fluxo da ação para a contemplação erótica. E antes de tudo isso, o batom, relacionado à beleza e à sexualidade. A sexualidade é a característica mais marcante da *femme fatale*, de modo que o primeiro elemento que aparece sobre ela (e último também), na versão de 1946, remete a isso. De Cora tem-se um plano inteiro, de Frank há apenas um plano médio, ele não é o objeto de apreciação do espectador, ela sim. A *femme fatale* é um ícone (MULVEY, 1975).

Figuras 11 e 12 - O corpo de Cora recebendo destaque na versão de 1981



Fonte: *The Postman Always Rings Twice* (1981).

Ademais, o figurino todo branco da Cora de 1946 retira a verossimilhança e ela torna-se uma entidade abstrata, contribuindo para o fetichismo cinematográfico: “As figuras femininas parecem-se com entidades abstratas de um mundo atemporal do mito”, como assinala Claire Johnston em seu ensaio de 1973 “*Women's Cinema as Counter-Cinema*” (apud STAM, 2000, p. 196).

Figuras 13 e 14 - Cora passa batom na frente de Frank, que a observa
Figuras 15 e 16 - Cora observada por Frank enquanto faz tarefas domésticas



Fontes: *The Postman Always Rings Twice* (1946) e *The Postman Always Rings Twice* (1981)

Cora, em ambos os filmes, é constantemente observada por Frank, essencialmente quando está de costas. Tem-se a escopofilia, com a consequente objetificação da mulher, satisfazendo o fetiche do voyeur obsessivo. Ações normais e cotidianas são fetichizadas, como Cora abaixando ou simplesmente parada em frente a lanchonete, fortalecendo os estereótipos da mulher provocativa e contentando o olhar dominante, que é masculino.

Figuras 17 e 18 - Beijos entre a *femme fatale* e o protagonista em ambas as versões, com destaque na aliança



Fontes: *The Postman Always Rings Twice* (1946) e *The Postman Always Rings Twice* (1981).

Os beijos entre Cora e Frank, no primeiro filme, são castos e com maior delicadeza. Já no segundo filme acontecem de forma selvagem e agressiva, marcando a presença da violência no relacionamento dos dois: “Existe uma ligação inegável entre a violência e o sexo em filmes, incluindo filmes neo-noir. Em quase todos parece existir uma linha de acção ligada ao romance que reforça a ideia da relação entre impulsos violentos e sexuais” (COSTA, 2019, p. 84). Como a versão neo-noir de 1981 adapta elementos dos filmes noir clássicos, o arquétipo da *femme fatale* também sofre algumas mudanças: “a do filme neo-noir, torna reais as fantasias do homem, mediante a sua agressividade sexual” (ÁLVARES, 2010, p. 339).

Figuras 19 e 20 - Cora e Frank fazem sexo na cozinha



Fonte: *The Postman Always Rings Twice* (1981).

Nota-se, então, que uma das principais diferenças entre os dois filmes é que o de 1981 é muito mais explícito sexualmente, porém, isso não significa que a primeira versão não foi sexualizada. O filme de 1946 foi feito com o Código Hays¹³ em vigor e, na de 1981 ele já havia sido abandonado, o que explica a cena de sexo na versão mais atual. Como Nazario (2007, p. 97) detalha, o Código Hays estabelecia que “sexo ilícito e adultério estavam proibidos: as

¹³ O *Código Hays* (oficialmente *Motion Picture Production Code* ou *Código de Produção de Cinema*), surgido paralelamente ao cinema sonoro, foi um conjunto de normas morais aplicadas aos filmes lançados nos Estados Unidos entre 1930 e 1968 pelos grandes estúdios cinematográficos. Este código explicitava qual conteúdo era aceitável ou não-aceitável para os filmes produzidos nos Estados Unidos.

instituições do casamento e do lar sendo sagradas, não se aceitavam relações casuais ou promíscuas”.

Em vista disso, os filmes noir, produzidos durante a época de vigência do Código Hays, tinham muitas limitações morais do que poderia ser mostrado em tela. Por isso, o filme de 1946 é aparentemente mais conservador, ao deixar muitas insinuações. No neo-noir, com o fim do Código, os realizadores tinham maior liberdade de expressão (COSTA, 2019). Tanto é que, na versão de 1981, além da cena de sexo na cozinha, há a nudez traseira de Frank, bem como uma sugestão de sexo entre Cora e seu marido, e Nick batendo na bunda de Cora em outro momento. É uma versão mais explícita, com mais contatos físicos.

Na versão de 1946, há a sexualização de Cora de uma maneira tradicional para a época, como, por exemplo, falar arfando com o olhar longínquo, aparecer de biquíni e o próprio batom, que é o símbolo máximo de sua sexualidade. Ela, na verdade, é bastante sexualizada para a época, de forma que ambas as versões a sexualizam, conforme os contextos de exibição, padrões sociais e normas vigentes.

1.3 Narcisismo

Além de satisfazer o prazer visual, de acordo com Mulvey (1975), o cinema também desenvolve a escopofilia em seu aspecto narcisista, em que há o reconhecimento do espectador com o seu semelhante. A figura da *femme fatale* é exposta para apreciação e deleite, de modo que o espectador ganha controle e a posse da mulher na diegese através do personagem, ambicionando o desejo do outro.

Cora é visivelmente observada por um olhar masculino, tendo sempre as partes do rosto, dos seios e da região pélvica em evidência, como se o espectador fosse apenas masculino. O sexo na cozinha, com Cora suja de farinha de trigo, representa o fetiche e o prazer despertado em Frank e no espectador, que se reconhece nele.

Na medida em que espectador se identifica com o principal protagonista masculino, ele projeta o seu olhar no do seu semelhante, o seu substituto na tela, de forma que o poder do protagonista masculino, ao controlar os eventos, coincida com o poder ativo do olhar erótico, os dois criando uma sensação satisfatória de onipotência (MULVEY, 1975, p. 445).

A sexualidade exacerbada de Cora, principalmente na versão de 1981, por mais que possa remeter à liberdade sexual da mulher, na verdade, representa a sexualidade do próprio homem, refletindo as ansiedades masculinas de controle da sua sexualidade para que ela não o destrua. Assim, a *femme fatale* ameaça o *status quo*, já que ela usa o sexo por prazer ou como uma ferramenta de controle dos homens, ameaçando a autoridade dele na família. Portanto, a objetificação da mulher é uma reafirmação do poder masculino. Objetificar o outro para garantir a sua existência, reafirmando o ser através da objetificação do outro. “O que importa é o que a heroína provoca, ou melhor, o que ela representa. [...] Em si mesma, a mulher não tem a menor importância” (BOETTICHER *apud* MULVEY, 1983, p. 435).

1.4. Complexo de castração

A mulher, então, agradável na forma, como pontua Mulvey, pode ser ameaçadora no conteúdo, uma vez que evoca a castração, cristalizando um paradoxo, como ela discorre:

[...] em termos psicanalíticos, a figura feminina coloca um problema mais profundo. Ela também conota algo que o olhar continuamente contorna, e rejeita: sua falta de um pênis, que implica uma ameaça de castração e, por conseguinte, em desprazer. [...] O inconsciente masculino possui duas vias de saída para esta ansiedade da castração: preocupação com a reencenação do trauma original (investigando a mulher, desmistificando seu mistério), contrabalançado pela desvalorização, punição ou redenção do objeto culpado (o caminho tipificado pelos temas do film noir); ou então a completa rejeição da castração, pela substituição por um objeto fetiche ou a transformação da própria figura representada em um fetiche de forma a torná-la tranquilizadora em vez de perigosa (o que explica a supervalorização, o culto da star feminina) (MULVEY, 1975, p. 447).

Figuras 21 e 22 - As roupas pretas usadas por Cora no filme de 1946 são um prenúncio de morte



Fonte: *The Postman Always Rings Twice* (1946)

Na figura 21 mostra a primeira vez que Cora aparece com uma roupa que não seja branca, o que é muito simbólico, já que ela planejava se matar e está de preto. As roupas de

Cora anunciam que haverá morte. Esse é o momento que Cora e Frank decidem que irão matar Nick, sem falhas. A imagem da esquerda anuncia tanto a morte de Nick quanto a morte dela mesma no final do filme. A *femme fatale* é perigosa, letal, onde ela está envolvida ocorrem mortes e, por isso, sua presença é ameaçadora.

Logo, o complexo de castração associa a figura feminina como ameaça e anseia sua punição, uma vez que a *femme fatale* usa a beleza como forma de manipulação e assume sua sexualidade sem remorso. Basicamente, ela é uma mulher que usa sua sexualidade para ganho próprio e por isso deve ser punida.

Figura 23 - Quando o Promotor Público e o policial vão à lanchonete investigar o suposto incidente com Frank
Figura 24 - Quando Cora e Frank estão sendo julgados pelo assassinato de Nick



Fonte: *The Postman Always Rings Twice* (1946)

Tanto Cora aparecendo atrás de uma escada quanto as sombras das janelas remetendo às grades de uma prisão anunciam o desfecho do filme, que é a punição da *femme fatale* como marca do filme noir. Por mais que as grades estejam presentes para Cora e para Frank, é para a *femme fatale* que elas aparecem mais vezes e em todos os movimentos que ela faz pelo espaço. Enquanto Frank vai preso, a punição de Cora é mais severa, pela morte como forma de afirmação do sistema patriarcal, o que Place (1998, p. 56 *apud* CARVALHO, 2011, p. 55) constata como uma operação ideológica: “Janey Place faz notar que a operação ideológica referida (a necessidade absoluta de controlar a mulher forte e sexual) atinge-se, primeiro por demonstrar o seu poder perigoso e os seus resultados assustadores e, depois, destruindo-a”.

Figuras 25 e 26 - Cora e Frank após assassinato de Nick



Fonte: *The Postman Always Rings Twice* (1981)

Entretanto, a transgressão cometida por Frank também é uma afronta ao sistema patriarcal, já que ele transgrediu leis. Como afirma Carvalho (2011, p. 40):

[...] o desafio do protagonista noir a uma tradição de autoridade patriarcal institucionalizada resulta no seu fracasso. Através do adultério, da aventura criminosa, o herói tenta afirmar a sua masculinidade, o seu poder contra a lei castrante. Mas a sua masculinidade é ameaçada pela presença da mulher e pelo seu envolvimento com ela.

A luz vermelha do farol do carro, no filme de 1981, que ilumina os personagens simboliza a violência tomando conta deles pelo assassinato de Nick e a fatalidade, já que não podem mais voltar atrás, bem como o perigo que a *femme fatale* representa. Mesmo que os dois tenham sido absolvidos do crime pela justiça, Cora morre em um acidente de carro e Frank será acusado de tê-la matado, fazendo alusão ao nome do filme. *The Postman Always Rings Twice* em tradução literal: “o carteiro sempre toca duas vezes”. Quer dizer que, mesmo que os dois tenham escapado do primeiro toque, houve o segundo e eles foram punidos. O que se aplica também ao título traduzido no Brasil (*O Destino Bate à Sua Porta*), que no final o destino bateu na porta dos dois, já que a punição acontece a fim de reafirmar a sociedade patriarcal. “Ao operar a transformação dela em sedutora malévola e passível de punição, o noir procura reforçar a masculinidade ameaçada e restabelecer simbolicamente o equilíbrio perdido” (MASCARELLO, 2006, p. 182).

Figuras 27 e 28: A morte de Cora nos dois filmes



Fontes: *The Postman Always Rings Twice* (1946) e *The Postman Always Rings Twice* (1981)

A primeira e última aparição de Cora no filme de 1946 acontecem da mesma forma, por meio de seu batom. Só que a última termina com ela morta. É a punição da *femme fatale* pela sua transgressão, pela sua sexualidade, sendo o batom o símbolo desta. Como Mulvey (1975, p. 449) estabelece, “o impacto erótico, santificado pela morte, é mostrado como espetáculo para a plateia”. Espera-se que a mulher seja punida para sanar a ansiedade que ela gera por, psicanaliticamente, evocar a castração.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A representação das mulheres nos filmes noir foi uma resposta masculina a inserção das mulheres no mercado de trabalho durante a Segunda Guerra Mundial, o que levou os homens a temerem um novo tipo de mulher dominante de sua sexualidade em busca de poder e de dinheiro, que fariam qualquer coisa para progredir e poderiam colocar em risco a hierarquia patriarcal americana (CARVALHO, 2011). Se a *femme fatale* representa a ansiedade masculina e desestabiliza o sistema patriarcal, os filmes noir tentam restaurar a ordem através da exposição e depois da destruição da sexualidade da *femme fatale*, usada para controlar e manipular os homens (CARVALHO, 2011). Paralelamente, os filmes neo-noir compartilham da mesma representação da *femme fatale*, embora sejam mais violentos, mais sombrios e sexualmente mais explícitos (COSTA, 2019).

Assistindo a *The Postman Always Rings Twice* de 1946, nota-se que são ansiedades e fantasias dos homens sobre as mulheres e não as inquietações e perspectivas femininas, de fato, que controlam o veículo narrativo, como defende Mulvey (1975). Com isso, procurou-se analisar se a distância temporal entre a primeira e a segunda versão do filme provocou rupturas no que diz respeito à representação da figura feminina. Compreendeu-se que a representação

da mulher mudou em sua mais recente versão, mas não mudou de forma a se ver livre dos estigmas negativos construídos pelo olhar masculino. A *femme fatale* perdeu algumas características arquetípicas do noir e adquiriu características renovadas do neo-noir influenciadas pelo Código Hays, mas ainda foi retratada com a visão masculina que produziu os filmes, não apresentando ruptura.

Mesmo com 35 anos de diferença entre as duas produções, a teoria de Mulvey (1975) é aplicável para ambos os filmes, apesar de pecar na falta de um olhar interseccional em seu ensaio seminal. A autora volta-se para mulheres brancas, o que funciona bem no contexto analisado dos filmes noir, já que a *femme fatale* se encaixa nesse modelo. Contudo, a não interseccionalidade marginaliza mulheres que estão fora dos padrões normativos.

Portanto, o prazer visual no cinema ainda reproduz uma estrutura em que o masculino olha e o feminino é olhado, estrutura esta que sinaliza relações assimétricas de poder (STAM, 2000). O espectador masculino se identificando com o protagonista confirma a ideologia do *status quo*, demonstrando, assim, como a mulher continua sendo o principal objeto do prazer erótico do cinema, seja em um filme noir ou neo-noir.

REFERÊNCIAS

- ÁLVARES, Cristina et al. Breve cartografia do imaginário contemporâneo: NYC, femmes fatales, Amazonas. **Diacrítica. Ciências da Literatura**, v. 24, p. 325-345, 2010.
- CARVALHO, D. S. L. P. **Fatal, cativa e independente: a mulher no film noir**. 2011. Dissertação (Mestrado em Estudos Artísticos) – Universidade de Coimbra, Portugal, 2011.
- COSTA, Inês Amorim. **Coming out of the shadows: o homem e a cidade do Noir ao Neo-Noir**. 2019. Tese de Doutorado.
- MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Papyrus Editora, 2006.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo (1975). **A experiência do cinema**, v. 4, 1991.
- MULVEY, Laura. Reflexões sobre “Prazer visual e cinema narrativo” inspiradas por Duelo ao sol, de King Vidor (1946). **Teoria contemporânea do cinema**, v. 1, p. 381-392, 2005.
- NAZARIO, L. O outro cinema. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, n. 2, v. 16, p. 94-109, 2007.

NOGUEIRA, Luís. Gêneros Cinematográficos–Manuais de Cinema II. **Livros LabCom. Covilha, 2010.**

RODRIGUEZ, Vanessa Brasil Campos. A trajetória da imagem cinematográfica. Do simbólico ao sinistro. **Cogito**, Salvador, v. 5, p. 61-67, 2003.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Papyrus Editora, 2000.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. Desnaturalizar a técnica: contribuições feministas para pensar a direção de fotografia cinematográfica. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 41, n. 41, p. 117-139, 2014.

THE POSTMAN Always Rings Twice. Direção: Tay Garnett. Produção: Carey Wilson. Estados Unidos: MGM, 1946.

THE POSTMAN Always Rings Twice. Direção: Bob Rafelson. Produção: Bob Rafelson, Charles Mulvehill. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, Lorimar Television, Paramount Pictures, 1981.