



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

INSTITUTO DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

**UM OLHAR DIVIDIDO ENTRE O HORROR E O FASCÍNIO:
A VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER EM ALFRED HITCHCOCK, A
PARTIR DE VERTIGO, PSYCHO E MARNIE**

Luiz Carlos de Souza

SALVADOR

2012

LUIZ CARLOS DE SOUZA

**UM OLHAR DIVIDIDO ENTRE O HORROR E O FASCÍNIO:
A VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER EM ALFRED HITCHCOCK, A
PARTIR DE VERTIGO, PSYCHO E MARNIE**

Dissertação apresentada como requisito parcial
à obtenção do grau de Mestre pelo Programa de
Pós-graduação em Literatura e Cultura, do
Instituto de Letras da Universidade Federal da
Bahia.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Nancy Rita Ferreira
Vieira

SALVADOR

2012

Para minha mãe

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe. Sem ela, este trabalho não teria sido possível. Pelo seu apoio, pela sua dedicação e gentileza silenciosa e, acima de tudo, pela sua enorme força interior, o que a faz uma inspiração e uma heroína. Agradeço à minha avó, pelo seu dom de contar histórias e pelo olhar triste, mas, ao mesmo tempo, bem humorado em relação à vida.

Agradeço aos meus mestres de Karate, que me ensinaram a resiliência, um substituto para a fé religiosa, dom com o qual eu não fui agraciado. Agradeço à Prof.^a Dr.^a Nancy Rita Ferreira Vieira, pela orientação criteriosa, pelo olhar amigo. Tanto nesta orientação quanto enquanto professora no Colégio Dois de Julho, a Prof.^a Nancy foi uma das pessoas que conseguiu me provocar a acreditar em mim mesmo, pelo o que serei eternamente grato.

Agradeço ao Reverendo Áureo, à Irmã Inês, ao Padre José Hamilton e aos colegas da Escola São José.

Agradeço à Prof.^a Dr.^a Vanessa Brasil Campos Rodriguez, que, com toda a sua paixão pelo cinema, me iniciou no caminho da análise fílmica.

Agradeço aos amigos Alessandra, Jorge, Luciane, Mirtes, Sílvio e Elisiane, pela companhia, pelos cafés, pelos diálogos, enfim, pela fraternidade.

Agradeço a meu pai, Jair de Souza, por ter me ensinado a música do cachorro do mato, que usávamos para atrair o vento, item fundamental na arte de empinar pipa. Agradeço à minha irmã, Lívia Natália Souza, por ter quebrado meu helicóptero Trovoada Azul, por ter passado grande parte da infância a me perguntar um milhão de coisas e por ter, numa noite de solidão, se disposto a cantar comigo Faroeste Caboclo.

RESUMO

O trabalho que se segue pretende investigar a representação da violência contra a mulher enquanto componente fundamental das estratégias narrativas de construção do suspense hitchcoquiano ao longo dos anos 50 e 60. Para tanto, nos propomos à análise de três filmes emblemáticos do período, a saber: *Vertigo* (1958) *Psycho* (1960) e *Marnie* (1964). A geração de angústia no espectador, emoção base para a geração do suspense, localiza-se na dimensão da pulsão escópica, alimentada pela expectativa de que sejam oferecidas cenas nas quais o desejo sádico da audiência é satisfeito por uma configuração cinematográfica que elege, como componente fundamental da narrativa e do prazer do filme, imagens diretamente vinculadas ao padecimento e sofrimento da mulher.

Palavras-chave: Teoria Feminista do Cinema, Violência contra a Mulher, Alfred Hitchcock.

ABSTRACT

The purpose of the following study is to analyze the representation of violence against women as a key component of the narrative strategies of suspense in Alfred Hitchcock artwork, over the years 50 and 60. To this end, we propose the analysis of three iconic films of the period: *Vertigo* (1958) *Psycho* (1960) and *Marnie* (1964). The generation of anxiety in the spectator excitement basis for generating suspense, located on the size of the scopic drive, fueled by expectations for scenes in which the audience's sadistic desire is satisfied by a cinematic setting that elects, as a component fundamental narrative and pleasure of the film images directly linked to the plight and suffering of women.

Keywords: Feminist Film Theory, Violence Against Women, Alfred Hitchcock.

Torture as mulheres, ele [Hitchcock] dizia, repetindo o conselho do dramaturgo Victorien Sardou, do século XIX, sobre a construção de uma trama.

Donald Spoto

O filme começa com uma panorâmica sobre Londres, algo que convoca o espectador ingênuo a um aparente turismo aéreo sobre a cidade, com suas cores sóbrias e sua vida pujante. Porém, para quem está acostumado às imagens hitchcoquianas, as tomadas iniciais de *Frenzy* (1972) representam mais que a contemplação da paisagem londrina. São momentos de angústia, pois o crítico, o analista e o cinéfilo sabem que a *city* ganhará importância no relato, construído mediante dor, desejo e medo, ingredientes que acompanharam a carreira de Hitchcock ao longo de quase meio século de cinema.

Este seria o penúltimo filme do realizador, artista que sobreviveu à migração para os EUA, palco no qual não fizeram sucesso outros diretores europeus que ambicionaram Hollywood¹, e soube, como poucos, se adaptar a uma série de transformações na linguagem cinematográfica, como a transição do cinema mudo para o falado e do preto e branco para as imagens em cores. *Frenzy* é uma peça de acusação, tenhamos certeza disso. Ou, antes, uma confissão do diretor, culpado por ter trazido à tona os desejos mais íntimos do público do cinema, recônditos na zona misteriosa e labiríntica da intersecção entre o sexo e a violência.

Há quem o condene pelas cenas² iniciais deste filme, com o argumento de que ele tratou as mulheres como algo sujo, como dejetos jogados num rio. Porém aquela imagem do corpo sendo levado pela correnteza do Tamisa não é uma mulher, mas um corpo sem vida, testemunha, objeto e prova do sofrimento feminino na sociedade patriarcal³. *Frenzy* deixa pouco espaço para a imaginação. Chega a ser didático, ao explorar os sons de fraturas *post mortem*, nos dedos da mão fechada da vítima, ao serem quebrados pelo sádico assassino, que tenta, desesperadamente, recuperar um objeto que o poderia comprometer.

¹ Spoto (2008) observa que Hitchcock poderia ter previsto a sua migração para os EUA, pois trabalhava para a indústria cinematográfica estadunidense em Londres e se empenhava nisso, acumulando funções e trabalhando longas horas. Era um trabalhador em busca de uma promoção e a obteve. De acordo com Araújo (1984, p. 51), o sucesso de Hitchcock nos EUA se contrapôs ao fracasso de outros diretores europeus no país, como Mauritz Stiller (considerado, nos anos 20, o melhor diretor europeu), além de Eisenstein ou o próprio Fritz Lang. “Hitch tinha sobre estes ilustres predecessores as vantagens de ter o inglês como língua materna, de já ser estilisticamente um diretor americano e de estar estabelecido, publicitariamente, como ‘o mestre do suspense’. Melhor que isso, seus filmes ingleses tinham feito dele uma celebridade na América, o que servia para reforçar sua posição frente aos estúdios”.

² Alinhamos-nos com Jullier e Marie (2009), quando os autores consideram que “Não existe definição precisa para o termo cena nem diferença entre cena e sequência. Mas, em termos simples, o nível de observação que nos interessa aqui é aquele de um conjunto de planos que apresenta uma unidade espacial, temporal, espaço temporal, narrativo (a unidade da ação) ou apenas técnico (planos que se seguem, filmados com algumas regras comuns)” (p. 42).

³ A definição do termo patriarcado será retomada em seções posteriores. Por ora, afirmamos o seu valor estratégico para a confecção deste trabalho. Conforme Saffioti (2004), abandoná-lo representaria a perda do único conceito que se refere especificamente à opressão da mulher. O patriarcado, inclusive, não é uma entidade estática, mas demonstra longevidade e extrema capacidade de adaptação – fatores que reforçam o seu caráter de construto social. Apesar de uma série de transformações sofridas ao longo dos anos, o patriarcado se mantém em alguns dos seus principais pressupostos, algo que demarca, conforme Favero (2010), o *patriarcado contemporâneo*. De acordo com a estudiosa, este “manteve as premissas do pensamento patriarcal tradicional, isto é, manteve na sua prática, como vários autores apontam, as proposições vigentes na Idade Média e na modernidade até o século XVII, segundo as quais o poder do pai na família é tido como origem e modelo de todas as relações de poder e autoridade.” (p. 75).

Porém, nem sempre Hitchcock pôde trazer às telas do cinema imagens de corpos de mulheres semidespidas e violadas. Tendo isso em consideração, acreditamos que a angústia em relação ao corpo feminino, algo presente de maneira marcante no trabalho do diretor, ganhe contornos diferenciados entre os anos 50 e 60, período no qual vigoravam estatutos moralistas que tinham como objetivo censurar das telas imagens consideradas nocivas à moral religiosa. O movimento era comandado pela Igreja Católica, através da Legião da Decência, organização que usava seu poder político e econômico para exercer influência sobre a produção hollywoodiana⁴.

A busca por satisfazer o olhar do espectador com a tensão relacionada à violência contra a mulher transforma-se em algo fundamental à construção da atmosfera de suspense que permeia os filmes do diretor inglês. Contudo a sua necessidade e busca por imagens cada vez mais violentas, consiste, paradoxalmente, numa peça de acusação e redenção em relação à misoginia da qual o diretor é usualmente acusado. Numa postura ousada dentro do quadro da teoria feminista do cinema, Tania Modleski (2005) e Paula Cohen (1995) ponderam que a suposta misoginia de Hitchcock, sua necessidade de punir as mulheres por seus desejos e sexualidade termina por autorizar uma crítica ao patriarcado, diretamente vinculada à construção de uma simpatia e solidariedade do espectador em relação a estas protagonistas.

Talvez esta perspectiva consiga dar conta da angústia proporcionada por *Psycho* (1960), filme no qual, durante 46 minutos, o espectador é convocado a se solidarizar com a personagem Marion Crane, que termina por ser massacrada de maneira brutal por um assassino psicótico⁵, a quem teve a infelicidade de encontrar em seu caminho. A propósito de uma análise do romance *Tess of the d'Urbervilles: A Pure Woman Faithfully Presented*, Natalie Heinich (1998) tece considerações a respeito da violação da personagem Tess na narrativa, com declarações que podem ser aplicadas ao caso de Marion – e de outras personagens hitchcoquianas. O crime de que ela é vítima “é o equivalente a um crime contra a humanidade quando o humano é uma mulher, vitimada pelo simples motivo de ser mulher. Crime, portanto, contra a feminilidade” (HEINICH, 1998, p. 91).

Se as heroínas hitchcoquianas são punidas por seus desejos, o espectador, ao manifestar empatia em relação a elas, é solidário nesta pena, pagando caro pelo seu prazer voyeurístico e

⁴ A censura se manteve a partir do início dos anos 30, até meados da década de 60. De acordo com Black (1999) “La Legión de la Decencia de la Iglesia Católica tuvo la facultad, y la ejerció, de dictar a los productores de Hollywood la cantidad de sexo e violencia admisible en la pantalla. Los productores retiraban sumisamente cualquier escena que ofendera la Iglesia. (...) La Legión emitía entonces una calificación para la película, la cual podía variar desde la aprobación para todos los grupos de edad, a la calificación más temida ‘C’ (condenada): prohibida para todos los católicos.” (pp. 11)

⁵ Michael Stone, professor de psiquiatria forense da Universidade de Columbia, observa que os assassinos psicóticos são aqueles que cometem crimes quando em estado alterado de consciência, algo diferente, portanto, da psicopata (*serial killer*). “Eles [os psicóticos] raramente manifestam tendências violentas e, ao cometer crimes de morte, não demonstram os níveis de planejamento e malevolência que uma pessoa em seu juízo normal é capaz”. Declarações disponíveis em: <http://video.br.msn.com/watch/video/o-indice-da-maldade-assassinos-psicoticos/ruevehdg>

gozo escópico⁶. A punição por este olhar bisbilhoteiro e insaciável por imagens de sinistro proporciona uma reflexão quanto ao lugar do sexo na sociedade patriarcal, que, constantemente, vincula a virilidade masculina ao desejo sádico e à misoginia.

Tendo isso em mente, a pergunta que guiará a nossa reflexão e aqui se apresenta como um problema de pesquisa é: como compõem a construção e a representação da violência contra a mulher, nas estratégias narrativas de composição do suspense hitchcockiano, entre os anos de 50 e 60? Porém, antes de prosseguirmos com uma possível resposta, se faz necessária uma breve investigação acerca do conceito de violência contra a mulher. Maria Fávero (2011, p. 75) destaca que

[o conceito de violência contra a mulher] é entendido hoje de forma ampla abrangendo as diversas formas de discriminação e as diversas manifestações de relações de poder. Trata-se, em última análise, de considerar essas formas de violência e de relações de poder desiguais, como formas de violação dos direitos das mulheres, que fazem parte dos *direitos humanos* universais, tal como reconhecido desde 1993 pela Conferência Mundial dos Direitos Humanos da Organização das Nações Unidas (ONU). Assim, a chamada violência de gênero consta no texto da Declaração como incompatível com a dignidade e o valor da pessoa humana.

Mais adiante no seu estudo, Maria Fávero (2010) retoma a questão e avalia que a violência – inclusive em seu aspecto sexual – seria uma forma de manter a ascendência sobre aquelas que se rebelam em relação ao patriarcado. A pesquisadora aponta que a violência de gênero “é produzida no interior das relações de poder, objetivando o controle de quem detém a menor parcela de poder, e ela revela a impotência de quem a perpetra para exercer e exploração-dominância, pelo não consentimento de quem sofre a violência” (FÁVERO, 2010, p. 266).

O vínculo entre a violência contra a mulher e direitos humanos encontra eco em Heleieth Saffioti (2006). Ela justifica a correlação com a perspectiva de que a definição tradicional de agressão como ruptura de qualquer forma de integridade da vítima – física, psíquica, sexual e moral – é algo problemático, pois resvala na questão do foro íntimo. “Definida nestes termos, a violência não encontra lugar ontológico. É preferível, por esta razão, sobretudo quando a modalidade de violência mantém tênues limites com a chamada normalidade, usar o conceito de direitos humanos” (SAFFIOTI, 2006, p 47-48)

Acreditamos que a noção agressão contra a mulher, associada a ameaças aos direitos individuais, possa operar em consonância com algo detectado por Marilena Chauí, que seria uma relação de forças pautada por dois polos complementares – a dominação conjugada à coisificação. Enfim, uma “ação que trata um ser humano não como sujeito, mas como coisa. Esta

⁶ Para compreender a obra de Hitchcock, pelo menos tal como queremos abordá-la neste trabalho, precisamos avançar no território da psicanálise, com o conceito de pulsão escópica. De acordo com Freud, a pulsão escópica refere-se à pulsão de olhar e de exibir. O termo será melhor definido em sessões posteriores.

se caracteriza pela inércia, pela passividade e pelo silêncio de modo que, quando a atividade e a fala de outrem são impedidas ou anuladas, há violência". (CHAUÍ, 1985, p. 35). Assim sendo, o cinema hitchcoquiano, ao eleger a mulher como objeto a ser olhado, dada a forte conotação sexual das imagens, comete contra ela uma violência. Esta, porém, opera de maneira descontínua, fragmentada, não absoluta, pois, apesar de ocupar o espaço de alvo de um olhar masculino⁷, a mulher em Hitchcock frequentemente comparece enquanto personagem patético – aquele capaz de despertar a comiseração, a piedade e a compaixão, diante do seu sofrimento (LEAL, 2007). A questão é percebida por Spoto (2008, p. 29), quando ele argumenta que, dentre os elementos que se repetem durante toda a carreira de Hitchcock, está

a donzela em perigo [sendo este] um arquétipo antigo, muito comum na literatura, na poesia, no teatro, na ópera e no cinema. Mas Hitchcock mostrou ao mundo, em *close*, que a misoginia era parte de uma patologia social pandêmica. Ele não era nem moralista nem pastor, mas seu trabalho revela consistentemente que as artes da crueldade e exploração humana são sintomas de uma rachadura profunda no espírito humano.

Um possível encaminhamento à pergunta de pesquisa que norteia este trabalho – que visa investigar a violência contra a mulher no suspense hitchcoquiano – é que a angústia do espectador localiza-se na dimensão da pulsão escópica, alimentada pela expectativa de que sejam oferecidas cenas nas quais o desejo sádico da audiência é satisfeito por uma configuração cinematográfica que elege, como componente fundamental da narrativa e do prazer do filme, imagens diretamente vinculadas ao padecimento e sofrimento da mulher. Para dar conta da especificidade do nosso problema de pesquisa, propomos a análise dos filmes *Vertigo* (1958), *Psycho* (1960) e *Marnie* (1964)⁸, que compõem o *corpus* deste trabalho, tendo como principais referenciais teóricos a teoria feminista do cinema, além da psicanálise e da semiótica.

Apesar da tendência de serem representadas como alvos do gozo escópico e constantes vítimas de violência – itens fundamentais para a construção do suspense no cinema hitchcoquiano – chega a ser imperativa a simpatia do espectador em relação às personagens nas fitas que serão analisadas neste trabalho. Defrontamo-nos com uma estratégia de construção do

⁷ Por “olhar masculino”, nos referimos a uma posição, a um ponto de vista que pode, inclusive, ser ocupado por uma mulher (MULVEY, 2005). A questão será retomada no Capítulo IV. Por ora, adiantamos que, conforme Maluf, Mello e Pedro (2005), Mulvey, após uma revisão do seu pensamento inicial, considera que a este “olhar masculino” poderia ser entendido enquanto uma posição contingencial e não essencial – sendo facultada às mulheres a possibilidade de uma transcendência em relação à perspectiva inicial de que o olhar feminino no cinema seria de resistência ou de masoquismo.

⁸ Optamos, neste trabalho, por manter os títulos dos filmes em inglês tendo em vista que, a nosso ver, as adaptações destes ao mercado brasileiro tendem a não corresponder às narrativas, fator que influencia a análise. Assim, conforme iremos demonstrar, *Vertigo* trata uma história muito mais complexa do que pura e simplesmente a de “um corpo que cai”. O título reduz a mulher a um corpo, portanto não condizente com a perspectiva hitchcoquiana de despertar no espectador o *pathos* pelo sofrimento de Madaleine/Judy. *Marnie*, por sua vez, em relação a seus crimes, tem uma postura muito mais complexa do que confessar seus crimes. Em relação a estes, ela também os nega e silencia, uma forma, portanto, de resistência ao poder androcêntrico. As relações que se tecem em *Marnie* são muito mais complexas do que as *Confissões de uma Ladra*, como supõe o título em português do Brasil.

suspense diretamente vinculada à representação da mulher na tela, num constante apelo para que a audiência sofra pelas heroínas hitchcoquianas. Mas o que é uma mulher? – Na introdução de *Alice Doesn't*, Teresa de Lauretis (1984, p. 6) demonstra a preocupação de definir o que se pode entender por *mulher*:

Por mulher eu menciono os seres reais que não podem ser definidos de maneira exterior às formações discursivas, mas que, apesar de tudo, têm existência material concreta. Elas constituem a condição fundamental de elaboração deste livro. As relações entre as mulheres como sujeitos históricos e a noção de mulher como produto dos discursos hegemônicos não constituem uma relação direta de identidade, uma correspondência um por um, nem uma simples relação de implicação. Como todas as outras relações expressas na linguagem, esta é arbitrária e simbólica, ou seja, construída no âmbito da cultura.⁹

O alcance das palavras da pesquisadora é fundamental a este trabalho. O cerne da questão é que as identidades de gênero não são naturais, prontas, mas firmadas a partir de um árduo trabalho de construção, determinadas em função de uma série de discursos institucionalizados – tais como o cinema. “Não há nada de *natural* e *dado* em tudo isso: ser homem e ser mulher constituem-se processos que acontecem no âmbito da cultura” (LOURO, 2008 p, 18). Tendo isso em consideração, a perspectiva de análise que pretendemos aplicar ao *corpus* do presente trabalho é aliar a bibliografia dos estudos feministas a metodologias de análise fílmica que nos ajudem a compreender a violência contra a mulher enquanto artefato central às estratégias narrativas de composição do suspense hitchcoquiano no período analisado. Os filmes aqui elencados são de importância fundamental para o cinema, pois exerceram uma inegável influência sobre a produção cinematográfica mundial, interferindo, de maneira decisiva, no formato de construção das narrativas fílmicas.

Dada a complexidade do *corpus* deste trabalho, se fazem necessários o apelo e o trânsito por uma série de disciplinas, para além dos estudos de cinema – em especial, pela tríade anteriormente referida – formada pela teoria feminista do cinema, a psicanálise e a semiótica. Alinhamo-nos com Eneida Souza (2002) no sentido de acreditarmos que a prática interdisciplinar não se paute pela subordinação, mas pela coordenação e contaminação entre diferentes práticas discursivas. Assim sendo, buscamos uma integração de áreas de conhecimento, longe de uma pretensa hierarquia entre disciplinas, ou “lugares de saber”.

⁹ By women, on the other hand, I will mean the real historical beings who cannot as yet be defined outside of those discursive formations, but whose material existence is nonetheless certain, and the very condition of this book. The relation between women as historical subjects and the notion of woman as it is produced by hegemonic discourses is neither a direct relation of identity, a one-to-one correspondence, nor a relation of simple implication. Like all other relations expressed in language, it is an arbitrary and symbolic one, that is to say culturally set up. (LAURETIS, 1984, p. 6)

Uma breve investigação da história da teoria do cinema nos aproxima da busca de constituir a teoria do filme enquanto um tecido rizomático e hipertextual. Contudo, a construção deste campo intelectual, com sua natureza de diálogo com uma ampla gama de disciplinas, não é isenta de tensões. Aumont (2008) considera que a teoria do cinema é objeto, desde suas origens, de uma polêmica que se refere à pertinência de abordagens não especificamente cinematográficas para fazer frente ao desafio representado pelo filme.

O autor pontua que, de maneira frequente, a produção de conhecimento intelectual acerca do cinema seja constituída por perspectivas oriundas de disciplinas exteriores ao “campo [cinematográfico] (a linguística, a psicanálise, a economia política, a teoria das ideologias, a iconologia etc...) para citar as disciplinas que deram lugar a debates teóricos importantes no decorrer destes últimos anos” (AUMONT, 2008, p. 14). Aumont é enfático ao ponderar que uma pretensa valorização da especificidade da disciplina cinematográfica seria danosa ao avanço do desenvolvimento da teoria do filme. Richard Allen e Murray Smith (RAMOS (org.), 2005) avaliam que os estudos de cinema passam por um momento profundamente delicado. Trata-se de uma tensão que se refere ao crescente avanço de olhares e disciplinas supostamente estranhas ao estudo do filme, algo que acirra os ânimos dos teóricos que assumem uma postura conservadora em relação à interdisciplinaridade:

Sabe-se que o campo dos estudos de cinema atravessa um período de grandes mudanças – há mesmo quem fale em crise ou impasse. Sugerir que esse campo alguma vez tenha sido absolutamente unificado, sendo agora fragmentado é incorreto. É evidente, porém, que a disciplina já não se rege pelo conjunto de objetivos, métodos e pressupostos (derivados da linguística estrutural e da psicanálise) surgidos no final dos anos 1960, e institucionalmente dominantes até meados dos anos 1980. O quadro complica-se ainda mais em razão das mudanças havidas na própria definição e delimitação do campo dos estudos de cinema, que, para muitos, acabará absorvido pelos campos emergentes e mais amplos dos estudos culturais e estudos de mídia. (RAMOS, 2005, p. 71)

Em contrapartida, a perspectiva traçada por Aumont e Marrie (2004) chega a ser aterradora para quem deseja uma sistematização ao menos básica para a leitura das imagens cinematográficas. Os estudiosos argumentam que a análise fílmica não deveria ser considerada uma verdadeira disciplina, mas, antes, uma aplicação, desenvolvimento ou até mesmo invenção de teorias e disciplinas. Para os pesquisadores, tal como não existe uma teoria unificada do cinema, também não existe qualquer método universal de análise do filme. A ênfase no questionamento de uma especificidade em relação a uma totalizante teoria do cinema abre caminho a uma perspectiva interdisciplinar de abordagem às narrativas fílmicas:

De fato, já não é possível colocar o problema da linguagem cinematográfica sem levar em consideração as análises de inspiração semiolinguística, questionar os fenômenos de identificação no cinema sem um desvio necessário para o lado da teoria psicanalítica e estudar a narrativa fílmica ignorando a totalidade dos trabalhos narratológicos consagrados aos textos literários (AUMONT, MARIE 2004, p 13).

Em contraposição a possíveis “chaves” interpretativas, os autores argumentam que cada analista deve habituar-se à ideia de que precisará construir o seu próprio método de análise – este talvez válido apenas para o filme analisado. O procedimento de leitura das imagens fílmicas aqui apresentado possui, portanto, um aspecto eminentemente experimental. Estamos prestes a definir (ou delinear) um caminho para a leitura do *corpus* deste trabalho, algo baseado em um rigor intelectual capaz de dar conta dos desafios inerentes à empreitada da análise, que difere da crítica de obras cinematográficas, calcada em juízos de valor sobre a qualidade e os predicativos “artísticos” de determinado filme. “Qual a diferença entre a crítica e a análise? A análise trabalha com conceitos, e, portanto, pode ser cobrada por utilizá-los. Possui metodologia diversa, em função do quadro teórico que sustenta o quadro de reflexões a que se remete”, considera Fernão Pessoa Ramos, no prefácio à edição brasileira, de *Lendo as imagens do cinema* (JULLIER, MARRIE, 2009, p. 9).

A percepção de uma análise fílmica com caráter interdisciplinar aproxima-se da linha traçada por Laura Mulvey (2009), no sentido em que a estudiosa considera a aproximação entre semiótica e psicanálise como estratégica para os estudos da representação da mulher no cinema. Ela avalia que a teoria psicanalítica abriu a possibilidade de entender os mecanismos do imaginário popular que determinam o “lugar” da mulher nas narrativas cinematográficas, ao passo que a semiótica possibilita entender a maneira como as imagens trabalham como signos e sintomas, padrões de retórica, narrativa e narração. A interdisciplinaridade nos estudos de gênero é ainda defendida por Maria Fávero (2011, p 22) quando a teórica pontua que a “a inter e a multidisciplinaridade são imprescindíveis como instrumentos para o enriquecimento da análise psicológica do gênero e sua consideração no processo psicológico humano”.

Numa rigorosa análise do trajeto da teoria feminista do cinema, Stam (2000) observa que a ascensão desta linha de estudos tem relação direta com o contexto pós-68, no que tange ao declínio do marxismo, o que provocou uma migração dos debates intelectuais das questões de classe e ideologia para outras preocupações, como raça e gênero. “A intenção feminista era investigar as articulações de poder e os mecanismos psicossociais na base da sociedade patriarcal, com o objetivo de transformar (...) as relações sociais genericamente hierarquizadas” (STAM, 2000, p. 193). Analisar a filmografia hitchcoquiana com estes pressupostos é um imenso desafio, tendo em vista a raridade de trabalhos acadêmicos desenvolvidos no País que se propuseram a fazê-lo.

Alfred Hitchcock nasceu em Londres¹⁰, no dia 13 de agosto de 1899, e morreu em Los Angeles, em 29 de abril de 1980. Era filho de uma família de comerciantes com baixo grau de instrução, tendo crescido numa atmosfera de extremo conservadorismo e provincianismo. O jovem Alfred abraçaria a carreira de realizador cinematográfico no início dos seus 20 anos, quase sem nenhuma experiência de vida, além das lições do severo pai, William Hitchcock. Uma destas teria originado o medo ou mesmo a aversão do diretor em relação à polícia. O episódio é narrado na primeira da série de entrevistas a Truffaut (2004).

Hitchcock pai teria mandado o filho a uma delegacia, com uma carta ao delegado. Após ler o documento, o oficial prendeu o garoto numa cela por alguns minutos. Estes devem ter parecido eternos ao rapazinho, tendo em vista que contava apenas quatro ou cinco anos de idade. Antes de liberá-lo, o oficial teria dito: “É isso que se faz com garotinhos levados”. “Não consigo imaginar por que ele fez isso – meu pai sempre me chamava de ‘minha ovelhinha imaculada’”, comenta o diretor a Truffaut (2004, p. 33). Talvez este episódio (repetido tantas vezes a ponto de ninguém saber de fato a sua veracidade¹¹) tenha colaborado para a construção do constante fantasma da culpa, o qual assolou diversos dos seus personagens ao longo da sua filmografia.

Apesar da educação rígida e católica, Hitchcock teria cometido o pecado da soberba em pelo menos uma ocasião, mais precisamente em 1936, com o filme *Sabotage*, quando o personagem de um garoto morre, vítima de uma bomba relógio. “(...) é muito absurdo, creio, fazer morrer uma criança num filme; beira-se ao absurdo do poder no cinema”, pondera Truffaut (TRUFFAUT, 2004 p. 107), ao que Hitchcock concorda, com a adição de uma frase que transmite o gosto amargo do fracasso: “É um grave erro”. *Sabotage* deve ter sido um golpe duro para um realizador obcecado pelo sucesso.

O jovem Hitchcock descobre, então, que há uma ética e uma estética da violência – que a morte de uma criança poderia gerar no público sentimentos de aversão e revolta, ao passo que esta mesma audiência seria um tanto mais insensível em relação à morte de homens. Por outro lado, porém, o assassinato, o sofrimento e a violação de uma mulher poderiam acionar no público sentimentos de aflição e angústia, amplificando um envolvimento emocional fundamental à construção do suspense. Cohen (1995) pondera que o sexo e a violência

¹⁰ Ao recorrer à biografia de Hitchcock, não propomos a fundação de um estudo que procure justificar a vida do diretor enquanto ente validador da sua obra. Conforme iremos abordar em seções posteriores, o diretor se ficcionalizava e chegava a participar de seus filmes, em aparições rápidas e frequentemente inusitadas. A criação do personagem “Hitchcock” tornou-se, ao longo dos anos, algo fundamental para a audiência, que, ainda hoje, associa seu nome a *thrillers* de suspense. Portanto, o personagem Hitchcock se constitui enquanto capaz de influenciar a audiência na fruição dos seus filmes. Por outro lado, recorrer a entrevistas do realizador, não significa conferir-lhe um lugar privilegiado daquele que detém autoridade última e definitiva sobre a sua obra.

¹¹ Este capítulo é bastante citado numa série de biografias de Hitchcock e faz parte de mais uma iniciativa no sentido de criar o personagem Alfred Hitchcock, a fim de configurar a dimensão teológica da sua obra. Krohn (2010) afirma que o trecho tem inspiração bíblica (João 17:20 e Pedro 1:19). O biógrafo afirma que o diretor sempre dizia que queria a frase a “This is what we do with naught boys”, aliás, escrita em sua lápide.

acompanharam a carreira de Hitchcock ao longo da sua filmografia, sendo que, num primeiro momento, de maneira insinuada, depois enquanto algo estilizado a partir do uso de elementos da linguagem cinematográfica e, posteriormente, nos últimos anos de sua carreira, de maneira incisiva e direta.

Paradigmáticos, em relação a estes três momentos são os filmes *The Lodger* (1926), com enredo inspirado na história de *Jack, the Ripper*, além de *Psycho* (1960) e *Frenzy* (1972). Algo de comum entre estes três filmes é que as mulheres são vítimas de severa violência, o que ganha seu momento maior com o surpreendente assassinato de Marion Crane, na antológica cena do chuveiro. Se *The Lodger* dialogava diretamente com a história de *Jack, the Ripper*, *Psycho* é uma adaptação do livro homônimo de Robert Bloch (1998). O escritor buscou inspiração nos crimes perpetrados pelo assassino psicótico Ed Gein (1906 – 1984). Gein teria sido responsável por uma série de violações de túmulos e pelo assassinato e mutilação dos corpos de duas mulheres. Questionado a respeito do motivo que o levou a matar, teria afirmado que aquela seria uma tentativa de trazer a mãe de volta à vida.

Gein, supostamente afetado por sua esquizofrenia, não sabia o que estava fazendo. Porém, Hitchcock tendeu a construir uma série de vilões simpáticos, charmosos, mas sem a capacidade de sentir empatia ou remorso por seus atos. Robert Rusk (Barry Foster), o assassino em série de *Frenzy*, guarda inquietantes semelhanças com Ted Bundy¹², responsável pela morte de 36 mulheres nos EUA na década de 70. O termo *serial killer* passou a ser usado a partir de Bundy, que contava com fã clube, recebia cartas de amor no presídio e pediu em casamento, durante o júri, uma colega de faculdade. Ela aceitou¹³.

A contemplação da psicopatia, a violência representada como uma festa, a perda da inocência diante dos telejornais e dos filmes de horror e sinistro tem Hitchcock como catalisador. A morte no cinema perde a sua aura de sagrada, recôndita e, junto com os estudos e notícias acerca da violência doméstica e abusos contra crianças, salta às telas, provocando um intenso debate acerca destes temas, dantes lacrados, vedados por segredos e silêncios. Apenas para se ter uma ideia das dificuldades de se falar de agressões sexuais, no mesmo período em que seria lançado *Marnie* (1964), com sua controversa e polêmica cena do estupro, o Brasil era atormentado pelos crimes de João Acácio Pereira da Costa, o Bandido da Luz Vermelha. Além

¹² As semelhanças aqui referidas entre Bundy e Rusk não se referem ao *modus operandi* (escolha das vítimas, assinatura e rituais de assassinato), mas ao suposto charme e eloquência, elementos frequentes nas descrições do primeiro. Isso não quer dizer que Hitchcock tenha se inspirado no criminoso para compor o personagem (até por que *Frenzy* é anterior à divulgação dos crimes de Bundy), mas denota uma sensibilidade do diretor no que tange à composição de personagens afetados pela psicopatia.

¹³ Maria Fávero (2010) observa que homens e mulheres podem ter fantasias que possam envolver violência. Porém esta mesma violência seria, de acordo com a pesquisadora, um estímulo que funcionaria de acordo com um dado contexto na imaginação do sujeito.

de assaltante e assassino, ele era um sádico sexual, que violentou uma série de mulheres – poucas prestaram queixa, em função do sentimento de humilhação.

A presença da violência contra a mulher no cinema veio no sentido de atender a uma constante pressão do público estadunidense, que demandava a inserção dos chamados “temas adultos” nas narrativas cinematográficas (BLACK, 1999).

Os filmes estudados neste trabalho foram analisados sob a angústia da morte. O cinema é movimento, portanto, ao assumir o procedimento tradicional da análise fílmica – o de extrair os fotogramas – de alguma maneira, cometemos um crime. Matamos o filme. Portanto, este trabalho tem algo de mórbido, exatamente como a obsessão de Johnny pela falsa Madaleine. *Vertigo*, *Psycho* e *Marnie* foram analisados como cenas de crimes. A respeito da prática forense, o criminalista estadunidense James Reese disse certa vez: “Há certas pistas na cena do crime as quais, por sua própria natureza, não se permitem serem coletadas ou examinadas. Como coletar amor, raiva, ódio e medo?”¹⁴. Sem dúvidas, este é um problema que talvez possa ser resolvido apenas com o conselho cínico de Hannibal Lecter a Clarice, no filme *The Silence of the Lambs* (1991): “procure em si mesma”.

A angústia em relação ao uso do fotograma é percebida por Aumont e Marie (2004), tanto que os pesquisadores recomendam a escolha cuidadosa destes fragmentos, que irão compor a análise fílmica. Ainda que considerem fundamental o processo de recolha de fotogramas para a análise da narrativa cinematográfica, eles advertem em relação ao caráter paradoxal deste. “Ele é a citação mais literal que se possa imaginar de um filme, visto ser ele retirado do próprio corpo desse filme; mas, ao mesmo tempo, ele testemunha a paragem do movimento, a sua negação.” (AUMONT, MARIE 2004, p. 74).

Apenas a partir da eleição e extração de fotogramas *eloquentes*, podemos realizar o objetivo de Bordwell (2008, p. 33), que compreende a análise fílmica como diretamente vinculada à *mise en scène* da narrativa, definida como “a interpretação, o enquadramento, a iluminação, o posicionamento de câmera, (...) [bem como] a maneira como os atores entram na composição do quadro e o modo como a ação se desenrola no fluxo temporal”.

O fotograma seria, assim, a citação mais correta, que tentaria, em alguma perspectiva, respeitar a fluidez do filme, o seu caráter mutante. O cinema é imagem, e a alternativa maior de fidelidade ao movimento destas seria a apresentação oral, ao vivo, o que poderia dar conta da interação entre a imagem e o som, mas tornaria inviável a tarefa de escrever sobre cinema. A análise fílmica, por outro lado, reivindica um tipo específico de leitor, aquele que busca algo mais nos filmes. Conforme Arias (1997), este seria o cinéfilo que decide descobrir por que

¹⁴ Esta é a transcrição de uma fala do personagem Jason Gideon (Mandy Patinkin), da série estadunidense *Criminal Minds*, no Episódio 1 da 1.ª Temporada (Touchstone Television/Paramount Network Television 2005/06).

alguns filmes se tornaram para si inesquecíveis, ou melhor, imprescindíveis – um sujeito em busca do seu desejo, que tem o filme gravado na retina, para quem os fotogramas colhidos e impressos seriam marcações a lápis num mapa de autoestrada. Ele/ela vê os itens em destaque, mas não se perde em relação a estes, pois conhece o caminho. “Este espectador apaixonado se pareceria, se pensarmos um pouco, com uma criança de 4 ou 5 anos que é capaz de ver seguidas vezes aos mesmos filmes de animação” (ARIAS, 1997, p. 11)¹⁵.

O objetivo deste estudo é demonstrar que a violência contra a mulher é artefato fundamental às estratégias narrativas de construção do suspense hitchcoquiiano, perspectiva que afeta sobremaneira o tratamento das tramas e a construção dos personagens. A questão foi radiografada nos itens componentes do *corpus* deste trabalho e disposta na seguinte estrutura:

No Capítulo 1, a partir de *Vertigo* (1958), o olhar será analisado como componente de uma sofisticada engenharia da construção de relações de poder que constituem a mulher enquanto objeto de investigação voyeurística e gozo escópico, algo recorrente no cinema dominante¹⁶. A constituição dela como objeto significa uma ameaça à sua subjetividade. Porém, esta perspectiva não seria tão fechada e acreditamos que as mulheres sejam, de fato, os personagens mais simpáticos em Hitchcock. A angústia, elemento fundamental do suspense, é elaborada em função do fetichismo e do medo que o acompanha, mas que, ao mesmo tempo, ameaça o sujeito masculino em sua presunção de certeza em relação à sua masculinidade, tendo em vista que, embutido no prazer de olhar a mulher, encontra-se a angústia de identificar-se com ela. Esta instabilidade em relação à própria identidade genericada impele e demanda a violência, como forma de sanar esta crise e vedar possíveis impulsos bissexuais na audiência.

No Capítulo 2, com *Psycho* (1960), investigamos como a violência contra a mulher é construída na narrativa, de forma que o espectador seja solicitado a temer pela heroína em perigo, situação geradora do suspense. A morte ou a agressão de uma mulher é capaz de gerar comoção na audiência, num grau superior a eventos de violência que possam vitimar homens. A misoginia da qual Alfred Hitchcock é frequentemente acusado não pode ser tomada, portanto, como fatal e definitiva, tendo em vista que o espectador é colocado numa posição ambivalente – ao mesmo tempo em que sofre em função da agressão a Marion Crane, desfruta da cena, por conta de uma demanda cada vez mais acirrada por imagens de sinistro. Com isso, o olhar é

¹⁵ Ese espectador apasionado se parecía, a poco que pensemos en ello, al niño de 4 ó 5 años que es capaz de ver una y otra vez una película de dibujos animados

¹⁶ Por cinema dominante, nos apropriamos do termo cunhado por Mulvey (2009) no sentido classificar as produções cinematográficas que seguem padrões da heterossexualidade normativa e inserem a mulher enquanto objeto de gozo visual.

afetado em função do prazer e da repulsa que uma imagem possa causar, tendo como catalisador a meticulosa construção de uma narrativa baseada em estratégias que envolvem os sentimentos de simpatia e solidariedade em relação à mulher torturada e assassinada.

No Capítulo 3, ao analisar *Marnie* (1964), pretendemos abordar a questão da dominação do patriarcado em relação ao corpo da mulher, este constituído e gerenciado por uma série de discursos dotados de valor de verdade. A narrativa desenvolve-se em torno das sucessivas tentativas de Mark Rutland (Sean Conery) de domesticar Marnie (Tippy Hedren) em sua incontrolável sexualidade – expressa a partir de furtos perpetrados contra homens ricos. Neste filme, há um gradual processo de dominação da mulher, acompanhado de uma recorrente desumanização, expressa numa série de metáforas e comparações que equalizam a mulher aos animais, confinando-a num ideal instintivo, em consonância com o imaginário androcêntrico. A questão ganha contornos de violência na polêmica *cena do estupro*, analisada mais adiante. Para tanto, recorro a um ponto nevrálgico em relação ao movimento feminista de inspiração desconstrutivista, que busca a implosão da categoria *mulheres*, algo que vem acompanhado de um efeito colateral de danos potencialmente nefastos – a sabotagem a quaisquer reivindicações políticas em prol da categoria *mulheres*. Em momento oportuno, nos colocaremos em relação a este assunto, sem dúvidas, complexo. Porém, por ora, recorramos ao argumento cínico de que, se alguns setores do movimento feminista negam a existência das mulheres, o mesmo, infelizmente, não o fazem os agressores sexuais ou perpetradores de *bullying* e do binômio nefasto do assédio sexual e moral. Estes sujeitos, até pela força das suas patologias, sabem, muito bem, quem são os seres humanos do sexo feminino.

No Capítulo 4, no qual talvez esteja presente o exercício mais difícil, pretendemos fazer uma comparação entre os filmes, percebendo as semelhanças entre estes em seus temas recorrentes. Este capítulo não procura enunciar uma possível unidade na obra de Hitchcock. Esta, ao contrário, parece ter tido muito mais discontinuidades do que continuidades. Porém, detectamos algumas marcas estilísticas do diretor, como a atmosfera de suspense e o sexo ligado à violência. Neste trecho expressaremos a dimensão teológica da obra de Hitchcock, não mediante algo como um deus cristão, mas de como o realizador, que reclamava a plena posse sobre a sua obra, e constituía-se, no imaginário da audiência, num criador absoluto, capaz de dominar os mais ínfimos detalhes dos seus filmes (ZIZEK, 2010).