

3.3 “NÃO HÁ NADA DE ERRADO COMIGO”

Após a cena do estábulo, o *fade* significa mais que aparentemente a passagem de tempo, mas a tensão entre os corpos de Mark e Marnie aumenta, algo que não poderia passar impune, tendo em vista a constante associação entre o sexo e algo destrutivo e niilístico na filmografia hitchcoquiana. O desejo ainda precisa passar por um árduo e difícil processo que não significa outra coisa além da purificação, da sua conformidade à lei patriarcal. Antes de chegar a este ponto, é necessário que a heroína faça mais uma viagem à sua sexualidade reprimida, pobremente satisfeita com os furtos e a emoção deles decorrente. Para tanto, Marnie aproveita o instante em que todos saem do escritório a fim de esconder-se no banheiro. O seu alvo é o dinheiro do cofre da *Rutland & Co.* Nós a seguimos com um plano médio filmado às costas da personagem – é um plano semissubjetivo. A perspectiva que temos é solidária a Marnie. Ela irá cometer um crime, mas nós, ainda assim, torcemos por ela.

Como em *Psycho*, e mesmo *Vertigo*, o espectador é convocado a se solidarizar a uma mulher que comete um delito. Portanto, nós e ela estamos fora da lei patriarcal. Haverá um momento, porém, no qual esta mulher será convocada a prestar contas dos seus atos, pois o crime que comete contraria o *status quo* – ela subtrai dinheiro, uma possessão masculina, num mundo no qual o privilégio financeiro é algo praticamente exclusivo deles. Por outro lado, significa uma mulher perpetradora de violência. Embora a classificação tradicional do furto seja a apropriação indevida de bens sem que haja agressões físicas, há uma agressão psicológica e mesmo moral para as vítimas do delito (SAFFIOTI, 2004).



Fig. 55c

Fig. 56c

Portanto, Marion é perigosa ao patriarcado, dada a sua compulsão por atingir homens ricos naquilo que, num nível imaginário, os faz poderosos, o dinheiro. Wood (1965) vê no dinheiro uma significação especial, considerando que este seria a maneira de Marnie de comprar o amor, em especial o da mãe – pois ela, além de presentear a anciã, ajuda nas despesas da casa. O uso da linguagem cinematográfica nos induz a tomar partido pela personagem. Marnie chega ao banheiro e se isola das outras funcionárias sem ser notada.

O fato de ela ir ao banheiro antes de cometer o crime denuncia algo sobre a origem do valor que ela está prestes a se apropriar de maneira indevida – é um dinheiro sujo. Marion teve atitude similar ao contar a soma que havia subtraído quando esteve no banheiro da revendedora

de carros. Uma atmosfera obscura ameaça tragá-la – a imagem da porta do banheiro (Fig. 57c) – lembremos o expressionismo alemão, estética que teria influenciado Hitchcock. Marnie se encontra cercada por sombras, tanto a da porta do banheiro, quanto a dela mesma, projetada detrás de si. Há um momento no qual ela emerge nesta atmosfera obscura (Fig. 58c), justo quando as vozes das outras ocupantes do banheiro desaparecem.



Fig. 57c



Fig. 58c

Após sair do recinto, Marnie chega ao *set* no qual funcionam os escritórios da *Rutland & Co.* Ela se certifica que não há ninguém lá, e procede ao seu plano de furtar o dinheiro do cofre. Com a tela dividida em dois espaços perspectivais, surge a faxineira (Fig. 61c). O espectador é convocado a torcer por Marnie, o que o faz cúmplice no crime de furto. Hitchcock havia previsto esta aderência à personagem, pois, em entrevista a Truffaut (2004, p. 77), ele considera que “o público sempre sentirá apreensão [pela pessoa que vasculha]. Evidentemente, se a pessoa que vasculha for simpática, você redobrará a emoção do espectador”. Desprezada pela mãe, apaixonada pelo personagem de Sean Conery e constantemente seguida pela câmera, Marie é, sim, uma personagem simpática. Se a nós não é dado saborear o momento do crime com alguma gratificação sexual, tal como ela o faz, nós usufruímos uma parcela da tensão, medo e angústia que afetam a heroína no momento do furto. A narrativa se constrói neste sentido, de fazer com que a audiência tema por uma mulher criminosa e ocupante de um lugar crítico no patriarcado.



Fig. 59c



Fig. 60c

Ao sair do banheiro, vemos a personagem em plano médio (Fig. 60c). A solidariedade da audiência em relação ao furto é acionada pela câmera subjetiva, mediante a qual o espectador vê, junto com a heroína, o escritório. A câmera chega a oscilar de maneira leve, para que a

acompanhemos na tensão que ela sofre no momento. A ação de Marnie é rápida. Em poucos minutos, a ladra limpa o cofre e começa a sair discretamente do escritório, enquanto a faxineira se aproxima. Há uma conexão em relação a algo infantil, enquanto Marnie sai na ponta dos pés (fig. 62c). Quando o sapato dela cai, há um momento de tensão – nós temos medo que ela seja descoberta. Esta tensão é desfeita, a partir do momento no qual descobrimos que a faxineira tem deficiência auditiva. Há um constante aumento da tensão, até que a angústia se desfaz de uma maneira bem humorada. A faxineira não é uma fonte de risco, tal como imaginávamos. Agora, podemos sorrir aliviados.



Fig. 61c



Fig. 62c

A câmera que permite o olhar à faxineira é subjetiva (Fig. 63c), o que reforça a ideia de solidariedade com a ladra. Segundos depois, num leve instante, há uma auréola colocada sobre a cabeça (Fig. 64c) de Marnie depois que ela comete o crime, o que antecipa uma possível redenção da criminosa – redenção esta associada ao sofrimento.



Fig. 63c



Fig. 64c

Ela é culpada, sabemos disso, mas o pecado maior ela não comete, que é o pecado em relação ao corpo, tendo em vista que ela não faz sexo, ao contrário, tem asco em relação ao assunto. Ela é uma mulher, portanto, no imaginário androcêntrico, é irracional e instintiva, o que a desresponsabiliza pelo ato. Assim, a narrativa se direciona a procura de um sujeito masculino que possa estar à altura da heroína, de dar conta do desejo dela – em última instância, um desejo sexual.

Beauvoir (1967) aponta que cleptomania é, nas jovens afetadas pelo problema ⁷⁹, uma sublimação sexual de natureza muito equívoca – relacionada à vontade de infringir as leis, de violar tabus. Há uma excitação em torno do ato proibido e perigoso, além do desejo de afrontar o *status quo*. Mas, conforme aponta a pesquisadora, isso tem uma dupla face:

Apropriar-se de objetos sem ter o direito de fazê-lo, é afirmar com arrogância sua autonomia, é pôr-se como sujeito perante as coisas roubadas e a sociedade que condena o roubo; é recusar a ordem estabelecida e desafiar os que a defendem. Mas esse desafio tem também um aspecto masoquista; a ladra é fascinada pelo risco que corre, pelo abismo em que será precipitada se a pegarem; é o perigo de ser pegada (sic) que dá ao fato de se apropriar um encanto tão voluptuoso; sob os olhares cheios de censura, sob a mão pousada no ombro, na vergonha, ela se realizaria plenamente e sem recurso como objeto. (BEAUVOIR, 1967, p. 93-4).

Marnie, ao sublimar o sexo a partir dos furtos, nega a relação sexual hetero, se isolando num universo pré-edipiano, anterior ao Nome do Pai. A personagem não aceita o jogo androcêntrico no qual a mulher se torna uma presa – ela pega o que lhe interessa e foge antes que possa ser pega, como quer Simone de Beauvoir (1967). Porém, desde processo, não é possível escapar sem mácula – à ladra sobra a angústia de ser presa e perseguida. Fátima Milnitzky (2006, p. 23), ao tratar da claptomania como prática sexual simbolizada, vai buscar justamente em Marnie um exemplo do problema:

a cleptomania é um exemplo de prática sexual neurótico simbólica. A sedução violenta da infância retorna sob forma de compulsão a tomar do outro objetos que não lhe pertencem. Inversamente as cleptomaníacas são notoriamente descritas como personalidades indiferentes ou abstemias em termos de prática sexual. Ao mesmo tempo os relatos de casos insistem sobre a ausência de um transtorno de caráter, pelo contrário são, em geral sujeitos demasiadamente adaptados à vida doméstica e ao trabalho. É o caso de Marnie, uma funcionária exemplar, que, de tempos em tempos, vê emergir no interior à sua dedicação à produção um violento e disruptivo [impulso cleptomaníaco].

Após o roubo, a música wagneriana volta à cena, em harmonia com a imagem bucólica da personagem cavalcando num dia de sol. A leveza das imagens, porém, é bruscamente cortada. A música muda seu tom, acompanhada por um ostensivo plano médio de Marnie (Fig. 65c). O plano médio, neste caso, serve para que possamos ver o desespero da personagem e, mais uma vez, temer por ela – afinal ela reencontra Mark, que a olha de maneira hostil. Ele, por outro lado, é visto a partir de uma câmera subjetiva do ponto de vista de Marnie. Seu corpo aparece inteiro na tela (Fig. 66c). Neste momento o corpo do homem é importante, pois a dominação masculina

⁷⁹ Simone de Beauvoir (1967), de nenhuma maneira trata de histericizar o corpo da mulher. Na tendência contrária a uma busca da origem de eventuais problemas físicos de saúde física e psíquica a partir de um recorte biológico, ela analisa como as exigências relacionadas às construções sociais de gênero podem afetar, de maneira negativa, a saúde das mulheres, antecipando uma série de discussões dentre as quais se elencam, inclusive, a bulimia e anorexia. Permitimo-nos a ousadia de citar “construções sociais de gênero” em relação ao texto de Simone de Beauvoir (1967), pois alinhamo-nos com Heleieth Saffioti (2004) no sentido de acreditar que a pesquisadora francesa descreve todo o funcionamento do gênero, faltando-lhe apenas, propriamente, o termo.

passa pelo corpo, além do que, neste filme, as mulheres são representadas como temerosas em relação à força masculina, o que evoca um constante medo em relação à violação.



Fig. 65c

Fig. 66c

Logo depois do plano de conjunto, Mark dá os passos iniciais em direção a realizar, seis anos depois, o objetivo de Scottie, o detetive de *Vertigo*, de dominar a mulher. “Now i’ll ride”⁸⁰, diz Mark, colocando a moça num patamar inferior, tendo em vista que ele passou a conduzir o cavalo. A imagem demonstra a agonia e a sensação de sufoco pela qual Marnie está passando. O seu maior recio parece estar se manifestando. Apesar de sua ojeriza aos homens, ela se vê dominada por um deles, o que modifica o padrão das insinuações sexuais presentes no filme até aqui. Se nas cenas do escritório e do estábulo, se desenhava uma relação erótica consensual e idílica, aqui esta mesma questão sexual é insinuada à maneira de uma dominação.

A insinuação se torna mais forte, quando consideramos que, na cena seguinte, a ação se dá num quarto de hotel, no qual Marnie estaria hospedada. O diálogo entre os dois se desenrola até o ponto de uma ameaça – Mark diz que irá agredi-la caso ela não responda às suas questões. A violência física e simbólica será um elemento definidor e fundamental às relações entre os dois, sendo evidente em relação a isso a vívida reação de medo demonstrada por Marnie quando ouve a ameaça. Se, na cena do quarto de hotel, até então, não havia contato visual entre os dois, agora há – e mais: Marnie está de costas para o espelho, o que indica uma progressiva tendência a que ela abandone o apego à sua própria imagem e passe a olhar para Mark, ainda que com medo.

O desenho da identificação com os personagens entra novamente numa espécie de tensão. Nesta sequência, assumimos o ponto de vista de Mark. É junto com ele que esperamos a volta de Marnie ao quarto e é a ele que se dedica uma maior aproximação mediante o uso da linguagem cinematográfica. A influência e chantagem do empresário em relação à ladra tem início a partir desta cena e, por outro lado, tem início o constante apelo para que a mulher fale e, a partir deste discurso, se possa chegar a uma verdade capaz de dar sentido à sua experiência e dar conta do seu desejo. O interlocutor em relação a esta questão é o próprio Mark. Este processo

⁸⁰ Trad: “Agora, eu conduzo.”

dá conta de transformar o corpo da mulher e sua subjetividade em objetos de estudo, de pesquisa, análise e dominação.

Porém, o relato de Marnie é conflitante, cheio de mentiras e poderá apenas ter valia mediante a intervenção de Mark, que conhece os seus segredos. A autoridade masculina é reforçada a todo o instante, quando, por exemplo, Mark diz que quem responderia às perguntas ali seria ela. Contudo, conforme vimos anteriormente, as mulheres em Hitchcock tendem a ser resistentes em relação ao patriarcado. Assim, a violência e infantilização de Marnie tendem a se acentuar ao longo da narrativa, num processo que culmina na polêmica “rape scene”.

No carro, vemos os personagens juntos, num mesmo quadro, o que sugere uma ligação entre os dois, ou, pelo menos, a reconstrução do vínculo em novas bases. A estrada que eles percorrem é sinuosa, o que remete à volúpia, mas também à tortuosa relação que entra, nesta etapa, numa nova fase, pautada pela trama de chantagem sexual e poder (Fig. 68c). O carro tem uma importância fundamental no filme. Ele prossegue pela estrada de forma que, ao contato com o ar, produza o som de um rugido. Ora, há uma constante associação entre o carro e Mark, portanto o veículo serve como uma metáfora da agressividade do empresário. O carro sugere a violência, porém, ao direcioná-la ao veículo, afasta-a do personagem, para que o espectador ainda possa manter vínculos de simpatia em relação a ele. O movimento que o auto faz pela estrada é viril, no sentido em que supera a resistência do ar, o que configura mais uma insinuação sexual (Fig. 68c).



Fig. 67c



Fig. 68c



Fig. 69c



Fig. 70c

Durante o diálogo no interior do veículo, as dificuldades de uma bela e jovem mulher num mercado de trabalho androcêntrico são demonstradas a partir da repulsa que Marnie demonstra em relação a Strutt. Ela não se refere a possíveis investidas inoportunas do antigo chefe, mas o rosto contrafeito e a expressão de nojo (Fig. 69c) demonstram um possível aspecto

sexual na repulsa da moça em relação ao antigo chefe. Porém, ato contínuo, Mark pergunta se ela o odeia tal como a Strutt. Ela diz que não e assume uma feição que demonstra afeto pelo rapaz (Fig. 70c), mas, ainda assim, o teme.

A maneira de Mark se dirigir a Marnie torna-se cada vez mais imperativa, com os verbos denotando ação, ordem. A dominação ainda é reforçada pelos gestos dele, como ao tomar-lhe o braço e conduzi-la para a lanchonete da estrada. O espectador é conduzido a experimentar uma constante angústia, tendo em vista que o suspense, nesta sequência, é construído de maneira a embaralhar o jogo da identificação e simpatia, que passa a oscilar entre os personagens – o espectador é tentado a pensar que Mark seria o destino de Marnie e a sua salvação: até então, Marnie, em sua vida de crimes, ocupava um lugar crítico no patriarcado. A figura que irá assumir este lugar é o empresário. Ao consolidar seu domínio sobre a moça, ele lhe confere um novo *status*, num universo machista.

O passo final da armadilha de Mark é anunciado quando ele fala em casamento. No momento no qual a união é comunicada a Marnie, os personagens são vistos numa alternância de plano e contraplano. Ao mesmo tempo em que esta perspectiva insere uma insegurança em relação à possibilidade dos dois terminarem o filme juntos, há, por outro lado, um chamado para que o espectador “ouça” a ambos os personagens e decida qual dos dois estaria, “certo”. Mark prossegue com seu tom imperativo, o que consolida, cada vez mais, o casamento como o centro de um grande plano de chantagem sexual.

Há um momento no qual Marnie explode, em função do absurdo da situação que se coloca. “You’re out of your mind”⁸¹, protesta ela, diante do anúncio do matrimônio. Ele concorda. Ou seja – o amor e a paixão aparecem, mais uma vez, como algo niilístico e destrutivo, no qual um homem rico coloca a sua liberdade em jogo em função da paixão por uma ladra (ARAÚJO, 1984). Os sentimentos da protagonista são, porém, contraditórios. Ao mesmo tempo em que ela está assustada, ainda assim manifesta afetividade em relação ao empresário, alternando momentos de raiva com olhares doces e expressão de ternura. “If you love me you let me go”⁸² [ela protesta].

A cena termina num *fade*, que dá a noção de passagem de tempo, mas, também, dá conta do desespero de Marnie. Antes que as imagens da cena posterior apareçam, ouvimos os acordes da música, ainda com a tela escurecida. A invasão da melodia quebra a tensão e o desgaste trazidos pelo diálogo entre os personagens, de forma a aliviar o espectador/a e prepará-lo/a para as novas reviravoltas que a trama nos reserva.

⁸¹ Trad: “Você está louco”.

⁸² Trad: “Se você me ama, deixe-me ir”



Fig. 71c

Fig. 72c

Fig. 73c

O gesto de Mark a conduzir Marnie pelo braço prossegue na saída do casamento. É um gesto de dominação, algo que talvez não tenha passado despercebido à implacável Lil. Três personagens ganham dimensão neste contexto: Lil, a rival, além de Mark e Marnie (Fig. 71c), agora recém-casados. A esposa faz a sua parte no contrato firmado entre os dois. É gentil com o velho Mr. Rutland e demais pessoas que fazem questão de cumprimentar o jovem casal. Mal sabem eles que o caminho para a felicidade é mais complexo do que se poderia supor inicialmente. Vemos a imagem de Lil, em *close-up* (Fig. 72c). Ela olha para a estrada que o casal tomou logo após a celebração. O caminho é áspero, algo representado pelas árvores sem folhas. É outono. O carro some na imagem em perspectiva. O caminho áspero e seco que o casal trilha parece o prenúncio de uma relação estéril (Fig. 73c) e uma convivência conflituosa, tendo em vista a situação na qual se deu a união. O público americano, ansioso pelo tratamento de temas adultos no cinema encontra, em Marnie, uma tensão sexual expressiva, que vai se adensando cada vez mais.

A lua-de-mel é sinalizada pela música, mais uma variação do tema *Marnie*, que, desta vez, dá um tom positivo à cena. Porém, a tensão entre o casal é evidente nos primeiros planos das cenas rodadas no navio. As camas separadas (Fig. 74c) denunciam que, entre eles, não há intimidade sexual, ao contrário, persevera uma distância, acompanhada de uma tendência cada vez mais marcante de fazer com que o espectador se solidarize a Mark. A câmera o segue agora, acompanhamos o seu charme, seus gracejos em relação a Marnie e os seus persistentes esforços em se aproximar dela, estes seguidamente frustrados. Esta frustração é estratégica para a trama, pois haverá uma tendência de que o espectador perdoe o empresário pela violência sexual perpetrada contra Marnie – a simpatia gera uma tendência de que a agressão seja justificada.

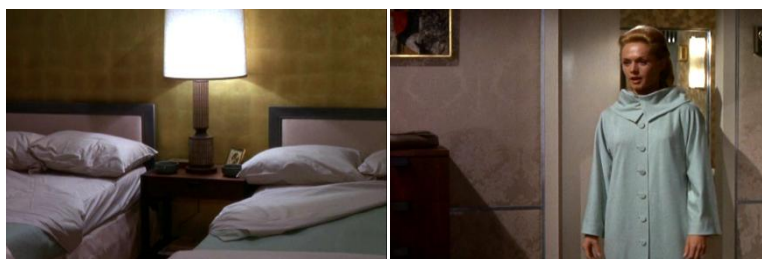


Fig. 74c

Fig. 75c

Apavorada, por conta da sua ojeriza ao sexo, Marnie se refugia no banheiro por exatos 47 minutos, conforme faz questão de demarcar seu marido. Ao sair, ela está totalmente composta, com o seu corpo protegido pelas roupas, de maneira a tentar evitar o desejo e o olhar de Mark (Fig. 75c). Ela ainda mantém uma formalidade hostil em relação ao marido – o homem que a chantageou para que ela casasse. Nesta sequência, dando prosseguimento à construção da solidariedade do espectador em relação a Mark, o vemos muito mais de perto, algo associado ao tempo muito maior de exibição dele, em plano médio, ao passo que Marnie está em plano de conjunto, portanto mais distante em relação ao espectador. Neste ponto da narrativa, ela parece uma mistura entre o aspecto intocado de Marion (*Psycho*) e a aparência etérea de Madaline (*Vertigo*).

Há uma frustrada tentativa de Mark em seduzir a esposa. Porém, neste instante, ela o repele e confessa a sua repulsa ao sexo, ao passo que prossegue o jogo no qual Mark se coloca como um terapeuta, que pretende, a partir do discurso da moça, extrair-lhe uma verdade.

Marnie: The only way you can help me is leaving me alone. Can't you understand? Isn't it clear? I cannot bear to be handled.

Mark: By anybody or Just me?

Marnie: You... men.

(...)

Mark: Have you always felt like this?

Marnie: Always... yes.

Mark: Why? What happed to you?

Marnie: Happened? Nothing. Nothing happened to me!

(...) I didn't wanted to get marry. It's degrading it's animal.⁸³

Em seu primeiro filme falado; *Blackmail* (1929), Hitchcock constrói o roteiro em torno de uma mulher que é convencida por um pintor a ir à casa dele, onde tenta violentá-la. Ela, porém, consegue se desvencilhar do assédio e termina por matá-lo. Este filme é construído com uma perspectiva de que o espectador mantenha uma distância em relação ao agressor. Nenhuma solidariedade lhe é dirigida. Em *Marnie*, porém, o agressor é visto de maneira simpática, ao mesmo tempo em que seu crime, ao contrário do cometido por Norman Bates, não é decorrente de um surto psicótico. Mark, inclusive, confessa à esposa que assumiu em relação a ela o comportamento de um chantagista sexual:

Mark: Some other sexual blackmailer would've got his hands on you, the chances of it being someone as permissive as me are pretty remote. Sooner or later, you'd have gone to jail or been cornered in an office by an angry, old bull of a businessman who was out to take what he figured was coming to him. You'd probable got him and jail.

(...)

Marnie: I don't need your help.

Mark: I don't think you are capable of judging what you need.⁸⁴

⁸³ Trad: “Marnie: A única maneira que você tem de me ajudar é me deixar em paz. Você não consegue entender? Não está claro? Eu não posso suportar ser tocada. / Mark: Por ninguém ou só por mim? / Marnie: Por vocês ... homens./ (...)/ Mark: Você sempre se sentiu assim?/ Marnie: Sempre ... sim./ Marcos: Por que? O que aconteceu com você?/ Marnie: O que aconteceu? Nada. Nada me aconteceu!/(...) Eu não queria casar. É degradante é animal.

O enredo do filme, que gira em torno da questão sexual, tende a justificar o ato de Mark, pois a previsão de que poderia surgir um chantagista menos compreensivo que ele é verdade. Neste momento, ele faz uma promessa, a de que não tocaria em Marnie, algo que ele não cumpre, o que ameaça o seu estatuto enquanto herói e exigirá, por parte da narrativa, um intenso esforço para redimi-lo por esta falta.

A simpatia em relação a Mark é acompanhada de uma crescente antipatia em relação à sua esposa, que o trata com cada vez maior hostilidade. Há um distanciamento cada vez maior entre eles. Na cabine do casal no navio, a separação é persistente, com espaços bem definidos – Mark na sala, enquanto a esposa ocupa um lugar mais reservado e íntimo, o quarto.



Fig. 76c

Fig. 77c

Esta separação cria uma angústia crescente que explode na cena do estupro. A cena começa com ele sentado à poltrona, filmado em câmera baixa (Fig 76c). Parece mais poderoso, com uma ênfase especial em relação ao corpo. Mark invade o quarto no qual Marnie se isolara e caminha em sua direção. A posição do espectador é, aqui, ambivalente. Há uma tensão sexual crescente, acompanhada de um temor em relação à segurança de Marnie, pois o seu marido se torna cada vez mais ameaçador.

Marnie: If you don't mind I'd like to go to bed. I've told you the lights from the sitting room bothers me.
 Mark [agressivo]: We've certainly can't have anything bothering you, can we?
 Marnie: If you don't want go to bed please get out.
 Mark: But I do want go to bed, Marnie. I very want go to bed.
 Marnie [grita]: No!⁸⁵

Há, novamente, uma aura em torno da cabeça de Marnie – formada pela escotilha da cabine, que aparece no segundo plano (Fig. 78c) –, enquanto Mark se despe do roupão para abrigá-la, após tê-la desnudado.

⁸⁴ Mark: Algum outro chantagista sexual ser tão paciente quanto eu seriam bem remotas. Mais cedo ou mais tarde, você teria ido para a prisão ou ficaria encurralada em um escritório por um touro raivoso, prestes a tomar o que ele acha que merece. Você ficaria entre ele e a prisão. (...) Marnie: Eu não preciso de sua ajuda. Mark: Eu não acho que você é capaz de julgar o que você precisa.

⁸⁵ Trad: “Marnie: Se você não se importa, eu gostaria de ir para a cama. Eu já lhe disse que as luzes da sala de estar me incomodam.” “Mark [agressivo]: Certamente não podemos ter nada te incomodando, podemos?” “Marnie: Se você não quer ir para a cama, por favor, saia.” Mark: Mas eu quero ir para a cama, Marnie. “Eu quero muito ir para a cama” “Marnie [grita]: Não!”.



Fig. 78c



Fig. 79c

A câmera, colocada em cima do ombro de Mark, tem a possibilidade de apresentar ao espectador o estado de torpor, no qual Marnie entra – ela parece estar em transe, o que a inabilita a lutar e repelir a investida do marido. A câmera subjetiva em Mark instiga o espectador a solidarizar-se com ele (Fig 79c). Porém, logo em seguida, a cena passa ao formato de plano e contraplano – assumimos o ponto de vista de Mark (o agressor) e, em seguida, o de Marnie (a agredida), o que potencializa o conflito e o suspense. A música se torna cada vez mais sombria e o rosto de Marnie, que, até então, demarcava uma espécie de transe, passa a manifestar medo, quando um suave movimento de câmera foca a escotilha e a cena se desvanece.

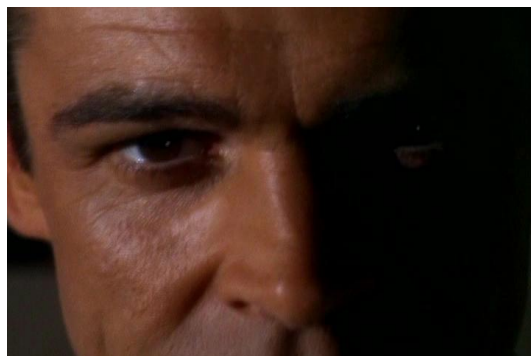


Fig. 80c



Fig. 81c

A violência da cena é minimizada pelo uso da linguagem cinematográfica, com o objetivo de poupar Mark, pois, se ele fosse mostrado como alguém capaz de perpetrar uma violência de uma maneira muito acintosa, o projeto do filme estaria em risco, tendo em vista que, desta forma, o espectador teria dificuldades em perdoar o personagem do Sean Conery e torcer pela felicidade do casal.

Após o *fade*, a imagem volta na mesma escotilha, desta vez com o amanhecer. Ou seja, apesar da noite terrível, ainda haverá alguma chance de felicidade a este casal – o que, mais uma vez, colabora para a perpetuação da perspectiva nefasta de que o estupro poderia ser algo benéfico para a mulher. A questão foi percebida por Evan Hunter, roteirista demitido por não ter conseguido escrever a cena. Em depoimento divulgado por Spoto (2008, p. 272), o roteirista disse ter explicado a Hitchcock que

o público perderia a simpatia pelo ator principal se ele estuprasse a própria mulher na lua de mel. Eu lhe disse que o homem deveria dar apoio, que o casal tentaria resolver as coisas. Mas Hitchcock levantou as mãos e fez um retângulo no ar, representando um plano imaginário. Então, moveu as mãos para o meu rosto, como se estivesse dando um close. ‘Evan’ ele retrucou ‘quando ele meter (sic) nela, eu quero a câmera bem no rosto dela’.

Bourdieu (2011) observa que a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, estigma do qual o sexo nunca conseguiu se livrar completamente.

essas alternativas paralelas descrevem o atos sexual como uma relação de dominação. De modo geral, possuir sexualmente, como em francês *baiser* ou em inglês *to fuck*, é dominar no sentido de submeter ao seu poder, mas significa também enganar, abusar, ou, como nós dizemos, ‘possuir’ (ao passo que resistir á sedução é não se deixar enganar, não se deixar ‘possuir’. (BORDIEU, 2011, p. 29)

Apesar da tendência a perdoar Mark pela violência perpetrada contra a esposa, não é possível dizer que ele não passe por nenhum tipo de censura. Após ter sido apresentado como grande e poderoso, antes do ato, ele, desta vez, é visto como pequeno, desesperado, perdido entre as linhas do cenário em perspectiva (Figs. 82c e 83c). Neste momento, começa uma jornada de purificação para ele. O estupro é tão hediondo e absurdo que é algo capaz de ativar o mais vívido desprezo por parte da audiência, o que levaria a uma evidente desaprovação em relação ao personagem. Para que o filme ainda seja possível, para que ainda se possa ter simpatia e solidariedade por Mark, é necessária esta jornada de purificação, de que ele pague pelo erro que cometeu.

Bordwell (2006, p 30) cita o roteirista Nicholas Kazan, para argumentar que o cinema hollywoodiano é construído basicamente sobre a perspectiva de que os personagens principais possam melhorar enquanto pessoas, resolvendo seus conflitos internos. “‘Em termos mais simples’ diz o roteirista ‘você quer que o personagem aprenda alguma coisa (...). Hollywood é sustentada na ilusão de que o ser humano é capaz de mudar’”. Estes signos de transformação no personagem mobilizam os sentimentos da audiência – “Quando os personagens são forçados a confrontar suas fragilidades, nosso vínculo afetivo com eles cresce e se torna ainda mais forte”⁸⁶, prossegue Kazan.

⁸⁶ No original: “Hence the character arc. “In the most simplistic terms,” says screenwriter Nicholas Kazan, “you want every character to learn something. . . . Hollywood is sustained on the illusion that human beings are capable of change.” (...)When the characters are forced to deal with their inner conflicts in order to solve their outer problems, our relationship with them grows and strengthens” (BORDWELL, 2006, p 30)



Fig. 82c



Fig. 83c

O sofrimento de Mark será fundamental para que a audiência não apenas o perdoe pelo estupro, mas creia que o crime tenha sido, até mesmo, necessário. Por outro lado, o atual estágio de desenvolvimento do personagem ainda colabora para o acirramento do clima de suspense no melodrama romântico, pois o desejo de que o casal termine a narrativa junto é renovado, após as frustrantes cenas da lua de mel. A sequência da corrida desesperada à procura de Marnie parece um pesadelo, o que acirra o clima de tensão psicológica presente no filme. Perón (2006) observa que uma das estratégias do suspense hitchcoquiano é a construção de personagens confinados ao confronto entre culpa e inocência algo que aciona o espectador e o direciona a um complexo processo de identificação, construída na dimensão do olhar, ou seja, “a contradição do olhar e a consciência prazerosa e simultaneamente incômoda desse mesmo olhar.” (PERÓN, 2006, p. 7)

Esta perspectiva de identificação tem correlação direta com a angústia em relação à bissexualidade, um fantasma que assusta os heróis hitchcoquianos. Ainda que Mark seja relativamente estável do ponto de vista emocional e não tenha a fragilidade de outros personagens masculinos do diretor, ele, à sua maneira, não está tão ajustado às exigências androcêntricas. Com isso, não foi capaz de cumprir a palavra de que não tocaria em Marnie, subentendido que estava, até que ela se sentisse à vontade para tanto. O espectador o acompanha nesta crise em relação à masculinidade e investe as suas emoções de angústia e apreensão na procura desesperada por Marnie.

Ele vai encontrá-la na piscina do navio, e lhe presta os primeiros socorros. A água aparece, mais uma vez, em Hitchcock, como ligada à morte. Ao ser questionada do porquê se jogou na piscina, em vez de pular no mar, Marnie afirma que o objetivo era o suicídio e não alimentar os peixes. Há uma tendência que as mulheres preservem o corpo em casos de suicídio, optando por meios como envenenamento, em detrimento de opções como disparo de arma de fogo. Esta questão coloca novamente em cena a objetificação da mulher, fator que alimenta a tendência de que ela se veja como ornamento estético, mesmo numa situação extrema, como na morte por suicídio.

A própria busca da morte representa uma atitude insubmissa em relação ao patriarcado, num desafio à autoridade do homem. Dominação esta que pode, em casos extremos, tais como o de Marnie, colocar em xeque a autoridade da mulher sobre seu próprio corpo. Ao pular na água, Mark pula também na história de Marnie e inicia seu caminho de redenção, como aquele que vai empreender uma jornada a fim de salvar Marnie dos seus fantasmas interiores – gesto último de dignidade, como a reparar o erro que cometeu. “Com este tipo de mensagem, nós estamos prestes a confirmar a noção de que o terror expresso na violência contra a mulher seria parte de um destino biológico, um efeito colateral provocado pela natureza”, argumenta Bailin (1982, p. 26).

A tarefa de Mark, porém, é maior do que exatamente *salvar* Marnie, mas também ensiná-la, adestrá-la tal como a *jaguarandi* Sophie a confiar nele, mas também seduzi-la e discipliná-la na feminilidade. Após o retorno da terrível viagem, ele aponta à esposa o caminho do quarto do casal, com a suave admoestação: “Come on, Marnie. It’s not exactly a house of correction, you know”⁸⁷. Porém, o marido procede, logo em seguida, a uma série de instruções acerca do funcionamento da casa, dos horários das refeições: “Look, Marnie. For the present all we’ve got is the façade, and we’ve got to live in it (...)”⁸⁸, [quando é interrompido, pois Marnie lhe fecha a porta diante do rosto] (Fig. 84c) O movimento de fechar a porta também corresponde ao fechamento do corpo. Marnie não deseja um novo encontro sexual com o marido e se protege desta perspectiva⁸⁹



Fig. 84c

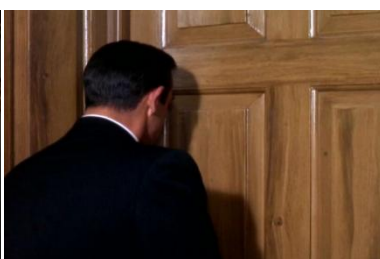


Fig. 85c



Fig. 86c

Há uma tristeza na negativa de Marnie e uma solidariedade em relação a seu marido, pois é com ele que ficamos após o fechamento da porta, seguida pelo fade. A câmera é colocada em direção ao seu ombro direito, o que demanda, mais uma vez, que o espectador assuma o partido de Mark (Fig. 85c). As estratégias que influenciam ao espectador para que haja uma

⁸⁷ Trad: “Vamos, Marnie, isso aqui não é exatamente uma casa de correção”.

⁸⁸ Trad: “Olha, Marnie, o que temos agora é esta farsa e nós temos que viver nela...”.

⁸⁹ Em *To Catch a Thief* (1955), Frances Stevens (Grace Kelly) toma atitude semelhante com John Robie (Cary Grant). Porém, a cena marcava, neste segundo filme, o esmaecimento de uma tensão sexual que vinha sendo construída ao longo de minutos anteriores à esta cena, portanto uma frustração bem humorada do desejo erótico do espectador, o antípoda da tristeza e amargura que determinam a cena atual. Truffaut (2004) se refere ao *peso* do filme: “Gosto muito de Marnie tal como é, mas sinto que era um filme difícil para o público devido a seu clima bastante triste, melhor dizendo, sufocante, um pouco como um pesadelo” (p. 304).

identificação com determinado personagem são potencialmente perigosas, observa Aumont (2008), pois estas abrem espaço à simpatia⁹⁰, fazendo com que a audiência torça por personagens capazes de cometer crimes, como Mark. O clima de desolação que paira sobre o casal após a lua de mel é reafirmado pelo plano geral da casa dos Rutland logo em seguida ao *fade* – este plano é protagonizado pela árvore no outono, dando a dimensão da esterilidade do casamento, uma árvore morta, sem folhas (Fig. 86c).

A convivência entre os dois segue precária, como se poderia esperar. O passado de Marnie continua a atormentá-la, apesar das seguidas tentativas do marido em ganhar a sua confiança. A meta parece impossível, por conta dos fantasmas interiores da moça, expressos inclusive em sonhos de ansiedade e angústia. Durante um destes, ela se defronta com uma série de imagens terríveis, e chama pela mãe. O agente desencadeador do sonho é o instrumento de fechar a janela, que se choca, insistentemente, no vidro. Enquanto que, na imagem onírica há, fora da casa, um homem que bate à janela, insistindo em entrar. De acordo com Freud (1988), sonho significa a realização alucinatória de desejos do inconsciente. Com base na narrativa, detectamos o desejo da heroína em relação ao intercuro sexual – ela deseja a possibilidade que mais teme: assumir o lugar da mãe nos encontros sexuais com os marinheiros.

A linha de análise referente ao desejo por um encontro sexual, por mais assustador que isso possa parecer à personagem, é reforçada pela sua reação quando Mark a acorda, além da volta do motivo “Vermelho”, acompanhado pela cor, que inunda a tela.



Fig. 87c

Fig. 88c

Fig. 89c

O homem a quem ela ama, apesar das circunstâncias singulares na qual se deu o matrimônio, é identificado como os brutos e assustadores marinheiros a quem a mãe tinha por clientes quando os “tocava”, para usar o eufemismo hollywoodiano para a relação sexual. A solicitação de Marnie para que alguém não machuque a sua mãe remete ao episódio funesto, no qual Sra. Berenice e a filha tiveram que lutar contra o marinheiro bêbado. Porém, por outro lado, a frase *don't hurt my mamma*⁹¹ tem uma conotação sexual, dada a constante associação entre o sexo e a violência. Finalmente o casal volta a se abraçar, após o casamento. Esta demanda

⁹⁰ A questão da indentificação e simpatia serão retomadas novamente no Capítulo IV, inclusive com maior aprofundamento.

⁹¹ Trad: “não machuque minha mãe”

interna de Marnie, com os seus fantasmas, os une, os aproxima e induz o espectador a, cada vez mais, torcer pela união do casal. Nesta parte final do filme, porém, mantemos uma relação de solidariedade para com Marnie, pois ela sofre, mas quem é alçado à categoria de herói é Mark. Apenas neste momento extremo, Marnie admite precisar de ajuda.

A sequência da caça talvez seja um resumo do enredo do próprio filme – perseguir, esperar e armar uma armadilha foi o que Mark fez em relação a Marnie, obrigando-a a desposá-lo. O vermelho, a cor que leva pânico a Marnie, está presente no evento, fator que lhe faz disparar em fuga, aterrorizada pela imagem dos cachorros que se jogam sobre um animal acuado e, acima de tudo, pelo homem de vermelho, com o chicote. O instrumento ocupa a tela de maneira transversal, algo que forma um X com o seu corpo. Este “x” seria o enigma do desejo sexual de Marnie, o seu impulso de se render às demandas do seu corpo, associadas ao constante medo do intercuro sexual e do corpo do homem a quem se encontra emocionalmente ligada.

O chicote ali representa uma metáfora do pênis⁹², tendo este órgão como elemento de tortura, de subjugação⁹³. O homem aparece sem rosto na imagem, um cavaleiro sem cabeça, sem identidade, alguém que vale menos do que significa por si próprio do que em relação à categoria na qual se insere: “You, men”⁹⁴ [conforme protestou a própria Marnie contra o marido, ainda na cena do navio].



Fig. 90c



Fig. 91c

Ao ver a imagem assustadora, Marnie foge em disparada, numa corrida que termina com o choque da morte do seu cavalo Forio. A imagem reforça a perspectiva do desejo sexual

⁹² Freud analisa o sonho do diplomata e político prussiano Otto von Bismark, relatado em carta enviada ao Imperador Guilherme I, em 1881. Bismark narra um sonho no qual está de posse de um chicote que cresceria até o limite do imensurável. Na análise de Freud, esta seria uma representação do pênis, resultante do material sexual infantil. O fundador da psicanálise observa que, além dos chicotes, instrumentos como bastões, lanças e objetos semelhantes são, recorrentemente, símbolos fálicos na linguagem dos sonhos.

⁹³ Paglia (1994) pondera que, nas últimas décadas, alguns setores do pensamento feminista teriam definido o pênis como um elemento de agressão, violação e destruição, o que seria, na sua concepção, um pensamento reducionista, ao equalizar o homem à sua anatomia e, esta, com a violência. Ela argumenta, porém, que as representações do órgão sexual masculina sempre foram controversas, nas sociedades ocidentais: “Os gregos deram às suas estátuas genitais de garotos pequenos. Apenas recentemente nós encontramos a possível razão. Os atenienses relacionavam um pênis grande à animalidade” (tradução nossa) (PAGLIA, 1994, p. 5).

⁹⁴ Trad: “Vocês, homens!”.

em Hitchcock, representado como algo destrutivo e incontrolável – dá testemunho disso o esforço da heroína em controlar as rédeas do seu cavalo, análogo ao esforço de controlar a si própria, em sua sexualidade, sublimada a partir dos furtos. O que resta a Marnie é um choque com o concreto mais que extremo, ao qual ela sobrevive, ao preço do desaparecimento do animal, uma das suas fontes de sublimação do seu desejo, para além dos furtos.

Há ainda algo de imaturo, de infantil em Marnie, o que explode e vem ao seu consciente, quando ela, após sacrificar Forio, respira aliviada, mas com uma voz de menina, como se, por alguns instantes, houvesse voltado no tempo. “There, there now”⁹⁵ [diz, depois do sacrifício]. Wood (1965) observa que há uma erotização na relação entre Marnie e o cavalo, como se cavalgar o animal fosse um lenitivo para que Marnie pudesse lutar contra os seus desejos. O sacrifício do cavalo envolve, então, um aspecto ritualístico, como se fosse um passo a mais na direção de abandonar a infância e ligar o seu desejo a um homem.

Este processo, porém, é construído mediante dor e angústia. Marnie chega à casa dos Rutland completamente transtornada, como se estivesse em algum tipo de transe. Ela vai em direção ao cofre, no qual há uma elevada soma em dinheiro. Porém, ao tentar proceder ao furto, não consegue, pois, se os constantes furtos serviam como um alívio sexual, tendo em vista que ela bloqueou a sua possibilidade de sentir prazer no encontro dos corpos, ela, agora, deseja a Mark e não consegue sequer concluir o seu crime. Está pronta para ser controlada em sua sexualidade e ser inserida no casamento, conforme os pressupostos de uma cultura androcêntrica. A questão é notada por Mark, quando ele percebe que o comportamento compulsivo determinante dos crimes de Marnie se quebrou em seu ciclo vicioso.

Mark: Go on. You want the money. You wanted the money or you woudn't have taken my keys. You took the keys, now you take the money! I said take it! What's mine belongs to you. It's yours. You're not stealing. You want the money, take it!⁹⁶

Mark percebe a dimensão do momento, no qual obtém sucesso em domar Marnie e torná-la sua esposa. Tanto que, de maneira quase imperceptível, sorri (Fig. 92c e 93c), e dá o veredicto final: “Marnie, now we are going to Baltimere, to see your mother”⁹⁷ – o que significa o ato final no objetivo de Mark em desvendar e dominar a esposa. Ela sai de uma posição precária no patriarcado e é alçada ao *status* de casada, condição que se processa sobre o custo da sua liberdade. “Focalizar o contrato sexual colocando em relevo a figura do marido permite mostrar o caráter desigual deste pacto [o casamento], no qual se troca obediência por proteção. E

⁹⁵ Trad: “Aí está. Pronto”.

⁹⁶ Trad: “Mark: Vá em frente. Você quer o dinheiro. Você quer o dinheiro ou você não teria pego minhas chaves. Você pegou as chaves, agora você pega o dinheiro! Eu disse pegue! O que é meu pertence a você. É seu. Você não está roubando. Você quer o dinheiro, então pegue!”

⁹⁷ Trad: “Marnie, agora, nós iremos a Baltimore, ao encontro da sua mãe”

proteção, como é notório, significa, no mínimo, a médio e longo prazo, a exploração-dominação” (SAFFIOTI, 2011 p. 128)

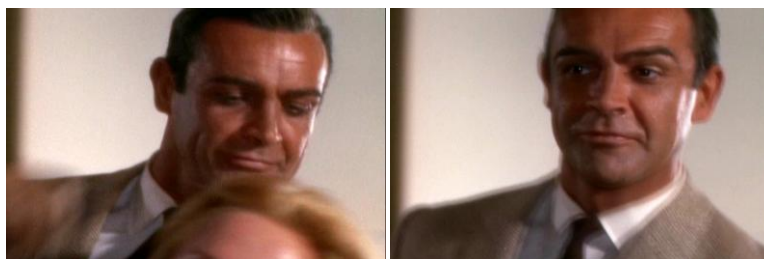


Fig. 92c

Fig. 93c

A cena final marca o trajeto em direção à purificação, trilhada pelos três personagens principais da narrativa. Sra. Berenice recusa amor à filha, tendo sido uma prostituta na juventude (para manter a pequena Marnie); Mark, além de ter violentado a esposa, casou anteriormente para preservar a fortuna da família – algo levemente insinuado na cena do Jockey Club. Por isso, Mulvey (2009) observa que Berenice não foi a única a se vender por sexo nesta narrativa. O pecado que pesa sobre Marnie – é o de ser uma ladra mentirosa, mas que tem o seu delito maior no seu avassalador desejo sexual, exercitado através dos furtos. Uma sexualidade indisciplinada, destrutiva, que precisaria ser governada sobre a égide do patriarcado.

Para tanto, é preciso que Marnie volte ao momento fatídico, no qual teve que matar um homem para proteger a mãe. Wood (1965) argumenta que uma observação mais criteriosa deixaria patente que a lembrança é apenas um estágio na cura e não a totalidade do processo, como o filme faz crer. Porém, Hitchcock abriu mão da verossimilhança na busca por gerar um impacto emocional no espectador. “Fui forçado a simplificar tudo no que dizia respeito à psicanálise”, argumenta o diretor, em relação ao filme, em entrevista a Truffaut (2004 p. 304). A pequena Marnie pagou caro pela visão terrível que teve – as pernas entrelaçadas, a mãe chorando, o marinheiro transtornado e, depois, morto – tudo parece ser uma metáfora da relação sexual e assim esta ficou gravada na memória da pequena, moldando a sua concepção em relação ao intercurso.

Wood (1965) observa que, ao enfrentar o marinheiro por ter tocado a filha, a jovem Berenice estaria batendo no homem que a abandonou quando ela estava grávida, não permitindo que ele tenha acesso à garota. A imagem do marinheiro tocando a pequena Marnie é ambígua. Ele, bêbado, parecia confortar a criança por conta do medo do trovão, mas, ao mesmo tempo, estaria abusando dela, aproveitando da sua fragilidade para assediá-la. A criança, então, mata um pai terrível, devorador, que não respeita a barreira do incesto. A chuva comparece para lavar os pecados dos personagens. Quando para de chover e o casal vai embora, o tom de um final relativamente feliz e a união dos dois é suavemente sinalizado pela música de Hermann, que alivia a tensão da cena e quebra um pouco da atmosfera de tristeza na qual o filme é envolvido.