

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A mais frequente acusação que sofre a teoria feminista do cinema é de que não se trataria de análises da sétima arte, mas de estudos feministas que usariam o filme como exemplo maior de suas ruidosas reivindicações políticas. A acusação serve de constante mote para os teóricos tradicionais que insistem em tentar lançar descrédito sobre os estudos da mulher. Porém, a perspectiva é sintomática em relação à consolidação do ponto de vista androcêntrico como o único autorizado a formular discursos. A suspeita de que o olhar feminista não teria compromisso com a análise fílmica pressupõe uma “verdade” existente nos textos e apenas captável, aferível e observável a partir da ótica das teorias tradicionais.

Uma perspectiva formulada nestes termos tem um objetivo político de assegurar privilégios, blindando um lugar de fala, constituindo-o num incontestável *locus* de poder e autoridade. São atitudes conservadoras que se sustentam no desejo de reforçar a perspectiva e visão de mundo do homem positivamente centrado em sua identidade, senhor de si, capaz de controlar o próprio pensamento. Buscamos, porém, uma perspectiva que destrone o homem deste lugar – a saber: o ponto de partida epistemológico para todo o conhecimento, em sua capacidade de dominar a natureza e lhe extrair uma verdade que lhe seja essencial.

Ferry e Renault (1998), ao tratar do anti-humanismo contemporâneo, recorrem à morte do homem, anunciada por Foucault em sua (re)leitura de Heidegger e à afirmação lacaniana acerca da descoberta de Freud, segundo a qual não seria mais possível alçar o homem ao lugar que lhe era reservado ao longo da tradição humanista, pois este não seria senhor de si e do pensamento, mas teria o seu “estar no mundo” pautado por uma série de tecnologias que não estariam isentas em relação aos discursos e mecanismos do poder.

No confronto entre as palavras e as coisas, Viviane Mosé (2010) afirma: homem, desce deste lugar de privilégio. Este não te pertence, pois, afinal, a autonomia do sujeito é uma ilusão. A perspectiva adotada pela pesquisadora é fascinante e ousada, sem dúvidas, pois sabota a própria possibilidade do conhecimento. *Não existe verdade*, eis a fórmula do anti-humanismo. Assim sendo, não haverá teórico que possa enunciar estudos dos quais a sua subjetividade não esteja implicada. E, por outro lado, as teorias tradicionais, apenas por silenciar em relação às desigualdades de gênero, colaboram para a sua manutenção e mesmo naturalização da opressão patriarcal.

A análise dos produtos da cultura se divorcia, assim, da busca de uma verdade. A interrogação, porém, recai sobre o sujeito que a formula. Afinal, “quem ele (sic) é para dizer o que diz? (...) A interpretação é sempre, daí para frente, uma interpretação pelo quem” (FERRY e

RENAULT, 1998, p. 38-9). Tendo em vista esta perspectiva há de se perguntar o porquê de um *biohomem*, este mestrando, Luiz Souza, escrever sobre o feminismo. Não sou o primeiro a se questionar enquanto sujeito masculino e pesquisador do tema. Bordieu (2011, p. 137), inclusive, se refere a certo mal estar sentido pelos homens que militam no campo teórico feminista:

(...) a prejudicial suspeita que pesa muitas vezes sobre os escritos masculinos a respeito da diferença entre os sexos não é inteiramente infundada. Não só por que o analista que está envolvido por aquilo que crê compreender, pode, obedecendo sem entender as intenções justificativas tomar pressupostos que ele próprio adotou como revelações de pressupostos dos agentes.

O trabalho dos homens que escrevem sobre o feminismo envolveria, então, um risco para além da usurpação de um lugar de fala, mas de que nós imprimamos, no nosso trabalho sobre as mulheres, o olhar e a repressão patriarcal, por mais bem intencionada que a análise possa ter sido. O risco é considerável, ao mesmo tempo relativizável, tendo em vista que a ideologia androcêntrica marca as pessoas na sua subjetividade e mesmo em seus corpos. Portanto, até mesmo as mulheres, não estariam isentas em relação a reproduzirem, em seus trabalhos acadêmicos, a dominação masculina, como o testemunha Paglia (1994), ao se referir à insólita aliança entre setores do movimento feminista estadunidense e a Igreja Católica – com o objetivo de banir a pornografia, tendo como perspectiva manter o corpo da mulher enquanto sagrado e tabu, itens que colaboraram, ao longo dos séculos, para a supressão da liberdade dos seres humanos do sexo feminino.

Apesar do desconforto demonstrado por Bordieu (2011), que dedica as últimas páginas do seu livro a justificar sua opção de pesquisa, a mais radical negação da possibilidade de que os homens possam escrever sobre o feminismo é prestada pelo teórico do cinema Christian Metz (XAVIER, 1983, p. 416): “acho que seria ... como direi... desleal, desonesto, um homem assumir em público, manifesta e abertamente, uma posição feminista, pois os homens não têm nenhum direito de falar pelas mulheres, em seu lugar”. A perspectiva levantada pelo teórico é sintomática em relação à crise vivida pela teoria do cinema, em sua tradicional reivindicação de extirpar da sua gama de produções intelectuais recortes exteriores à análise fílmica em si, com a sua busca pela construção de trabalhos supostamente neutros, que privilegiem o discurso fílmico.

A questão é polêmica, pois a produção de trabalhos feministas escritos por homens e mulheres desafia os estatutos das disciplinas tradicionais em seus espaços de poder e realiza o que havia previsto Joan Scott (1990), quando a teórica considerou que o feminismo não apenas traria novos pressupostos teóricos e metodológicos, mas provocaria as disciplinas tradicionais a uma ampla revisão de seus pressupostos. Portanto, longe de uma possível tentativa de usurpar um lugar de fala, este trabalho se envolve na perspectiva de adensar o volume de produção acadêmica relacionada aos estudos de gênero, mediante uma apurada análise do cinema

hitchcoquiano. Neste sentido, não houve aqui um caráter de denúncia em relação à misoginia do diretor, o que redundaria numa visão maniqueísta e, portanto, baseada nas mesmas distinções binárias de triste memória para mulheres e povos de cor.

A nossa perspectiva foi verificar como as emoções de desejo pela violência contra a mulher se somam enquanto vetores da produção do suspense e angústia, tendo por base um inconsciente androcêntrico frequente nas representações audiovisuais no sentido de culpar as mulheres por suas aspirações e desejos, pois este lugar de ser desejante sempre lhe foi tradicionalmente negado. Se as mulheres são, de longe, as que mais sofrem pelas relações de poder patriarcais, porém, os homens não são isentos em relação a este sofrimento. Ainda hoje, na academia de ginástica, persisto na esteira até alcançar diariamente a minha marca, ainda que, para tanto, sinta fortes dores no peito. Vi pelo menos dois amigos consumirem suas vidas no abuso de álcool e, questionados a respeito, responderem que conseguiriam lidar com a questão pois eram *homens* – falharam como o detetive de *Vertigo*. Não conseguiram se livrar dos seus problemas e imprimiram às suas famílias e a si próprios um sofrimento terrível.

O traço principal dos estudos feministas do cinema é a perspectiva de mostrar que a opressão da mulher opera em níveis diferentes ao longo do tempo. Ou seja, não há um pressuposto de linearidade que remeta a uma igualdade gradualmente conquistada (HASKELL, 1987). Há um constante ir e vir no qual se revezam, com dois lutadores, entre o fluxo e refluxo da consolidação e da erosão de lugares de opressão e poder. Smelik (2009) localizou os mecanismos de participação afetiva do espectador em filmes que elevam as mulheres à condição de perpetradoras de violência – algo perceptível nas séries *The Panthers*, *Kill Bill* e *Lara Croft*. Porém, por outro lado, há uma extensa produção de filmes que elegem enquanto espectadora ideal as mulheres. São comédias românticas nas quais o destino maior das jovens é se arriscar-se em jogos amorosos que têm por finalidade última encontrar o *Mr. Right* – aquele que seria o namorado ideal.

A sensação que um estudante do cinema pode ter é que as mulheres no cinema, ao longo das décadas 40, 50 e 60 dispunham de maior liberdade e diversidade de papéis em relação ao atual momento. Para tanto, basta lembrar-nos dos filmes do próprio Hitchcock, nos quais, ainda que oprimidas e vítimas de violência, as mulheres ocupam o protagonismo e mobilizam os afetos da audiência. Apesar de haver uma cultura de violência contra a mulher, o espectador irá temer por aquela que corre perigo, momento maior do cinema hitchcoquiano, pois ali está a denúncia de uma chaga social sob a qual se constitui o imaginário judaico-ocidental e cristão: a misoginia.

Uma das pesquisadoras consultadas para a confecção deste trabalho (COHEN, 1995) observa que Hitchcock representaria uma ponte entre o passado e o presente, em direção a um futuro no qual o recorte de gênero não seria o fator principal da constituição dos personagens:

Para mim, Hitchcock é o caminho entre o passado e o presente. Até aqui, a subjetividade tem sido construída a partir da hierarquia dos gêneros: a subjetividade masculina conta mais e eclipsa a feminina. No presente momento, porém, isto está decadente e a subjetividade está sendo reconstruída com outros critérios para além da dualidade generificada, que deixa de ser o princípio básico e central organizador.¹ (COHEN, 1995, p. 11).

A perspectiva otimista traçada por Cohen (1995) irá se verificar nas próximas décadas, embora eu, particularmente, não seja tão otimista quanto ela. A percepção vem na esteira da análise das forças que compõem o patriarcado, pois do controle sobre o corpo da mulher se garante o valor de verdade, com a preservação do *status quo*, a partir da transmissão de bens para indivíduos ou grupos. A análise de Britzman (2000) a respeito da perspectiva eugenista dos primórdios da educação sexual pode servir de base para entendermos o fascínio da loura hitchcoquiana, a partir do momento no qual o fator raça entra no jogo do fetiche (MULVEY, 1996). Apenas para lembrar uma das frases da Sra. Berenice, a mãe de Marnie, uma mulher que tingi o seu cabelo de louro deseja os olhares dos homens. Em *Vertigo*, para caber no sonho de Scottie, Judy teria, mais uma vez, que pintar os cabelos e fazer-se corpo e carne de Madaleine. Há uma perspectiva extremamente racista na representação dos estereótipos das mulheres louras, pois as narrativas construídas em torno desta figura desejável guardam em si o germe da limpeza étnica. Simone de Beauvoir (1967, p. 73) nota a questão, ao tratar, de maneira breve, da representação das mulheres louras na literatura ocidental, avaliação na qual é possível encontrar ecos da *Hitchcock Blond*:

Na maioria dos romances, como observa G. Eliot, é a heroína loura e tola que ganha da morena de caráter viril; e no *Moinho à Beira do Floss*, Maggie tenta em vão inverter os papéis; morre finalmente e é Lucy, a loura, que casa com Stephen; no *Último dos Moicanos*, é a insossa Alice que conquista o coração do herói e não a corajosa Clara; em *Little Women* a simpática Joe não passa de uma amiga de infância para Laurie: ele dedica seu amor à insípida Amy de cabelos encaracolados.

As redes de solidariedade que colaboram entre si no sentido de manter o patriarcado são intensas demais para que possam ser subestimadas por análises bem intencionadas, como, infelizmente, procede Cohen (1995). Porém, onde houver poder haverá resistência ao poder, reza a fórmula foucaultiana lembrada por Feiman (2012). Se não nos seria possível buscar uma origem do patriarcado, a resistência à sua opressão se enraíza de maneira rizomática, dispersa.

¹ No original: “For me, Hitchcock is a well-paved bridge between the past and the present. Then subjectivity was, constructed in the form of a gender hierarchy: male subjectivity counted more and to a large extent obliterated female subjectivity. Now, such a hierarchy is breaking down and subjectivity is being reconstructed along new lines in which gender may not be the central organizing principle” (COHEN, 1995, p. 11).

São mulheres como Marion, Marnie e Judy, que se voltam contra a lei instituída no momento no qual o patriarcado demonstra seu aspecto falível, sob a forma de homens ausentes ou ineficientes, como os heróis hitchcoquianos – heróis menores que o papel, que denunciam a fragilidade irrealizável dos construtos sociais de gênero.