

Capítulo 1: Políticas e Prazeres do Olhar

A teoria feminista do cinema, operador conceitual que norteia grande parte deste trabalho, é um campo que tem vinculação política com os movimentos que reivindicam os direitos da mulher, tendo se desenvolvido, de maneira mais contundente, no contexto dos anos 70. Na introdução de *Prazer Visual e Outros Prazeres*¹⁵, Laura Mulvey (2009) relembra a transição do movimento para o contexto universitário, pontuando que os artigos do livro “cobrem a passagem do ativismo para a academia, dos artigos em jornais para os ensaios, e da escrita para publicações relacionadas aos movimentos de liberação feminina (*Shrew, Spare Rib*) aos catálogos e periódicos acadêmicos”¹⁶ (MULVEY, 2009, p. ix).

A estudiosa pondera ainda que a teoria feminista do cinema possui uma perspectiva multidisciplinar, procedendo a um recorte político dos textos fílmicos que pretende analisar: “a semiótica proporciona uma base intelectual para questionar a necessária fusão entre significante e significado (a imagem de uma mulher na mídia possivelmente não corresponde, de maneira direta, a nenhuma referência na realidade) e a psicanálise fornece uma ‘arma política’¹⁷ (MULVEY, 2009, p. xviii). O “uso político” da psicanálise, defendido por Mulvey, vem no sentido de descobrir como a fascinação do filme é construída a partir de padrões preexistentes no imaginário da sociedade patriarcal, constituído em torno do pressuposto de uma relação de poder e dominação entre pessoas, baseada numa série de construções sociais justificadas pela diferença biológica entre os sexos.

Interessa-nos analisar os filmes aqui elencados a partir da busca de entender como estas obras de arte afetam a subjetividade do espectador. Bordwell (1985) considera a necessidade de se estudar a narrativa como um processo, uma atividade de seleção que resulta numa obra, com o objetivo específico de atingir determinados efeitos sobre o espectador. Em Hitchcock, a violência contra a mulher se torna algo de fundamental importância para que sejam geradas, na audiência, sensações de angústia e ansiedade, acionadas, de maneira frequente, quando as personagens estão em situação de perigo ou quando são vítimas de agressões físicas e psicológicas. Mulvey (2009) aponta um possível caminho para a compreensão da violência de gênero no cinema, ao considerar que a angústia masculina em relação à castração conduz o prazer escópico a um crescente desejo de controlar a mulher, ainda que pela agressão física e emocional. Considerando as concepções da estudiosa acerca da mulher em narrativas audiovisuais, a teoria feminista do cinema é permeada pelo seu posicionamento teórico.

¹⁵ original: *Visual Pleasures and Other Pleasures*

¹⁶ Tradução nossa. Eis o texto original, em inglês: “covering a passage from activism to academia, from journalistic articles to argued essays, and the writing context movies from Women’s Liberation publications (*Shrew, Spare Rib*) to exhibition catalogues and academic journals”.

¹⁷ Original: “semiotics had provided an intellectual basis for questioning the necessary fusion of significant and signified (an image of woman in mass circulation could not be detached from any reference to ‘reality’) and psychoanalysis had provided the ‘political weapon’”.

Contudo, suas assertivas iniciais, de que os filmes hollywoodianos são construídos exclusivamente para o olhar e gozo escópico masculino é algo francamente questionado por uma série de estudiosas, como Tania Modleski (2005), Teresa de Lauretis (1987) e Paula Marantz Cohen (1995).¹⁸ Estas estudiosas argumentam basicamente que, ao definir o olhar do espectador como masculino, há uma essencialização do lugar da audiência enquanto tal, algo que subestima a capacidade do público de “ler” os textos da cultura a partir de pontos de vista divergentes em relação a possíveis intenções dos realizadores cinematográficos.

Lauretis (1987) considera como ponto de partida para a crítica feminista a teoria da sexualidade tal como concebida por Foucault (2011), que, ampliada para a questão dos estudos da mulher, origina o conceito de *tecnologia de gênero*. A pesquisadora propõe que uma suposta identidade de gênero não seria algo intrínseco aos sujeitos, mas fruto de discursos institucionalizados, presentes numa série de produtos culturais, dentre os quais o cinema. Lauretis (1987, p. 5) pontua que “gênero não é diferença sexual, um estado da natureza, mas a representação de cada indivíduo em termos de uma relação social que preexiste aos indivíduos, e é baseada em conceitos rígidos estruturados em torno da oposição biológica dos sexos”¹⁹. Alinhamo-nos, via Lauretis, à tendência da crítica feminista contemporânea de inspiração desconstrutivista em considerar a questão de gênero um conceito cultural, um efeito de linguagem.

Tendo isso em consideração, acreditamos que o padrão ideal de análise fílmica para o presente estudo seria algo que permitisse a investigação dos textos componentes do *corpus* deste trabalho como *tecnologias de gênero*, narrativas nas quais as mulheres são punidas por se constituírem enquanto sujeitos desejantes, em consonância com o imaginário da sociedade patriarcal, que, tradicionalmente, não as autoriza a ocupar tal lugar. Adotaremos uma leitura baseada na crítica feminista, no sentido de que esta nos fornece elementos e pressupostos suficientes para um rigoroso estudo dos discursos constantes nas obras aqui elencadas.

A presente análise pretende considerar o filme como algo que dialoga com a experiência do espectador. Portanto, o fator gênero, o conceito arbitrário de uma posição fixa entre os sujeitos que os classifica em homens ou mulheres, é determinante, no sentido de acionar as emoções e expectativas da audiência. Conforme Judith Butler (2010, p. 10):

¹⁸ Em entrevista à *Revista Estudos Feministas* (2005), pela comemoração do trigésimo aniversário da publicação de *Visual Pleasures and Narrative Cinema*, Laura Mulvey admitiu que o cinema hollywoodiano poderia ser menos monolítico do que ela inicialmente teria avaliado. Porém, o seu posicionamento inicial de que as mulheres seriam, no cinema americano, algo como passivos objetos do olhar influenciou a teoria feminista do cinema por décadas, o que torna necessário apontar as divergências internas que fizeram os estudos na área se construírem hoje em sua configuração atual.

¹⁹ Original: “gender is not sex, a state of nature, but the representation of each individual in terms of a particular social relation which pre-exists the individual and is predicted on the conceptual and rigid (structural) opposition of two biological sexes” (LAURETIS, 1987, p. 5)

explorar as categorias funcionais de sexo, gênero e desejo como efeitos de uma formação específica de poder supõe uma investigação crítica, a qual Foucault chamou de ‘genealogia’. A crítica genealógica recusa-se a buscar as origens do gênero, a verdade íntima do desejo feminino, uma identidade sexual genuína ou autêntica que a repressão impede de ver; em vez disso, ela investiga apostas políticas, designando como origem e causa categorias que, na verdade, são efeitos de instituições, práticas e discursos cujos pontos de origem são múltiplos e difusos.

Os filmes elencados neste trabalho são considerados componentes de um poder que transcende aos indivíduos, mas é capaz de lhes determinar a sua subjetividade²⁰. Voltamos, mais uma vez, a Mulvey (2009), quando ela considera que o prazer em assistir a um filme do chamado *cinema dominante* é eivado por uma série de pressupostos existentes na sociedade patriarcal, aspecto fundamental para a construção do olhar sobre a mulher em Hitchcock, algo centrado numa intersecção entre o fascínio e o ódio.

O foco do presente capítulo é *Vertigo* (1958). O filme conta a história do detetive John “Scottie” Ferguson (Johnny O.), que, após a morte de um colega de trabalho, abandona a carreira policial e resolve se aposentar. Porém, atendendo a um pedido de um antigo amigo, passa a seguir e investigar a sua esposa. A missão de John é descobrir a rotina dela, a fim de elucidar atitudes relacionadas a suas possíveis tendências suicidas e protegê-la contra o desejo de tirar a própria vida. Porém, ele cai numa armadilha, arquitetada pelo amigo, que usa a acrofobia do detetive num plano de assassinato elaborado contra a sua esposa, a fim de assumir a fortuna da família da mulher.

“*Um Corpo que Cai* recebeu acolhida moderada do público e da crítica nos EUA em 1958: a maioria das críticas dizia respeito à inverossimilhança da narrativa” (JULLIER e MARIE, 2009, p. 147). “Inverossímil que alguém planejasse um crime assim tão refinado e contando com o favor do acaso em tantas variantes imprevisíveis. Mas Hitchcock, ele próprio o disse, acha que a verossimilhança é coisa sempre reivindicada por indivíduos sem imaginação”, considera o crítico Chico Lopes (2009). Wood (1965) argumenta que grande parte da decepção com o filme derivou da prematura revelação de que Judy e Madaleine seriam a mesma pessoa. De acordo com o crítico, o espectador teria se sentido traído, após acompanhar (e participar ativamente) da angústia de Scottie em relação a Madaleine. Contudo, o caráter prematuro da revelação consiste numa estratégia de criação do suspense na qual o espectador é convocado a se

²⁰ Numa análise mais profunda do pensamento desconstrutivista, a própria noção de indivíduo torna-se conflituosa, pois este não se aproxima à sua etimologia “aquele que não pode ser dividido”, mas constituído em função dos discursos do poder: “Não se trata de conceber o indivíduo como uma espécie de núcleo elementar, átomo primitivo, matéria múltipla e inerte que o poder golpearia sobre o qual se aplicaria, submetendo os indivíduos ou estraçalhando-os. Efetivamente, aquilo que faz com que um corpo, gestos, discursos e desejos sejam identificados e constituídos enquanto indivíduos é um dos primeiros efeitos de poder. Ou seja, o indivíduo não é o outro do poder: é um dos seus primeiros efeitos. o indivíduo é um efeito do poder e simultaneamente, ou pelo próprio fato de ser um efeito, é seu centro de transmissão. O poder passa através do indivíduo que ele constituiu.” (FOUCAULT, 2012 p 183-4).

solidarizar com a mulher, simpatia que abre caminho a uma perigosa identificação, capaz de abalar o conceito de divisão estanque entre os gêneros.

1.1 O FANTASMA DA BISSEXUALIDADE

O perfil de John demonstra a instabilidade das identidades de gênero nos filmes de Hitchcock. Os homens não são garantidores da palavra. O primado da palavra como lei é colocado em xeque e, mais que ele, a própria noção do masculino como forte, seguro, decidido e provedor. De acordo com Requena²¹ (2004), as narrativas do cinema americano nas décadas de 40 e 50 tendiam a se organizar em torno de uma promessa, proferida por um personagem masculino, – vide *Stagecoach* (1939), ou *The Searches* (1956), ambos de John Ford – com base nesta palavra, era trilhada uma trajetória mítica, de um herói que lutava para cumprir o seu destino. Em Hitchcock, porém, isso não é possível, pois os homens perderam esta capacidade de articular a palavra simbólica, capaz de sustentar um relato.

Jullier e Marie (2004) ponderam que, depois da Segunda Guerra, com a divulgação dos horrores dos campos de concentração, houve uma tendência de que o cinema abandonasse, pelo menos nas décadas seguintes ao conflito, as “lições de vida”, em prol do que parece ser uma hostilidade quanto a possíveis iniciativas de moralização da audiência. Apenas para dar conta do pessimismo da época, os estudiosos dizem: “para que se esforçar para explicar o que é uma vida justa se, uma vez que saem da sala, os espectadores começam a agir como bárbaros, algozes, violadores, delatores?” (JULLIER e MARIE, 2004, p. 152). A situação destrona o sujeito masculino da prerrogativa da palavra, algo que reembaralha, de maneira definitiva, as relações de poder clivadas pelo gênero. Os homens representados nas telas acabam por assumir características eminentemente femininas, considerando os pressupostos do patriarcado: passam a ocupar o lugar do desespero, da fragilidade e do medo.

As mulheres, por sua vez, conquistaram o mercado de trabalho, algo com relação direta com a Segunda Guerra, tendo em vista que os homens foram para os campos de batalha e coube

²¹ Jesús Gonzalez Requena estabelece como cinema clássico hollywoodiano os filmes lançados entre os anos 30 e 50, que trazem heróis com caráter bem constituído, capazes de cumprir suas promessas, portanto de sustentar o relato a partir da palavra. Vide os personagens do John Wayne, em especial em filmes como *Rastros de ódio* e *No tempo das diligências*. Por outro lado, ele insere os filmes hitchcoquianos na vertente “maneirista”, no qual comparecem heróis frágeis e instáveis, como Johnny O. “Si el texto clásico (...) se centrara sobre el acto nuclear del relato mitológico que representara, los textos manieristas, tienden, em cambio, a desplazar de su centro esse acto – el acto necesario del héroe em el que se cristaliza el sentido del relato –, para focalizarse sobre un acto de una índole del todo diferente: el acto de una escritura, el alarde formal de un cineasta que anota así, su distancia – y su emergente descreimiento – hacia el sentido del relato que anuncia (...) Entrada em crisis de la función del héroe, debilitado el valor simbólico de su acto narrativo” (REQUENA, 2004, p. 5)

a elas a responsabilidade de manter a economia funcionando. Elas ainda se constituíram enquanto forte segmento de consumo, fruto do seu empoderamento²² financeiro.

Num momento como este, o próprio falocentrismo – o falo como critério de diferenciação dos indivíduos – é abalado de maneira séria. A equação homem = forte, viril e independente não funciona em Hitchcock, simplesmente porque os seus heróis parecem inferiores à demanda que recebem. São personagens menores do que o papel que lhes é atribuído²³. Há um intenso desafio à masculinidade, corroída pelo caráter disfuncional da representação dos homens no trabalho do diretor. Tania Modleski (2005, p. 10) detecta esta crise. Ela avalia que “como os filmes de Hitchcock demonstram repetidamente, o sujeito masculino é enormemente assombrado pela bissexualidade, ao mesmo tempo em que é fascinado por esta; e é a mulher quem paga por esta ambivalência – até mesmo com a própria vida”²⁴. – há uma ligação, portanto, entre o medo da bissexualidade e a violência contra a mulher.

A apropriação do termo “bissexual” que fazemos neste trabalho não envolve, ao menos diretamente, o aspecto do desejo erótico e sexual, mas eminentemente político. O terror dos heróis hitchcoquianos é fruto da sua instabilidade em relação à sua identidade de gênero, a uma incapacidade de cumprir as expectativas sociais relacionadas à masculinidade. Guacira Louro (2010) considera que o terror em relação à perda da identidade de gênero resulta num policiamento em relação à sexualidade. Este policiamento, porém, não é um processo esférico, perfeito, mas no qual cabe uma série de fraturas, tal como demonstram os filmes do diretor inglês. O potencial didático do cinema, em relação aos papéis sociais generificados, é colocado em xeque na filmografia do diretor inglês, com especial ênfase nos filmes realizados entre os anos 50 e 60, conforme demonstraremos ao longo deste trabalho.

A primeira cena de *Vertigo* é eivada de tensão, pois detectamos que esta angústia em relação à condição do sujeito masculino está presente neste momento. A cena começa. Aparece um rapaz, que logo descobriremos tratar-se de um suspeito perseguido pela polícia, subindo num prédio através da escada de incêndio. A mesma atitude é repetida pelo policial que o persegue e pelo personagem de James Stewart (o detetive Johnny O.), que aparece logo em seguida. A sequência é marcada por esta instabilidade, na qual os personagens tentam se equilibrar, de maneira precária, sobre os prédios de São Francisco, numa perseguição frenética.

²² Saffioti (2010, p. 93) explica que “empoderamento” é a tradução literal do inglês “empowerment”, “significa atribuir poder às mulheres, elevando, por exemplo, a sua autoestima”.

²³ A expressão “personagens menores que o papel que lhes é atribuído” é tributária das aulas da Prof.^a Dr.^a Antônia Herrera, na matéria Teoria da Narrativa, ministrada no semestre 2011.1, do Mestrado em Literatura e Cultura.

²⁴ “as Hitchcock’s films repeatedly demonstrate, the male subject is greatly threatened by bisexuality, though he is at the same time fascinated by it; and the woman who pays for this ambivalence – often with her life itself”



Fig. 11a

Fig. 12a

Há uma forte angústia em relação à queda e à morte, tendo em vista a fuga desesperada e a perseguição. Para dar conta da instabilidade e do desespero, num primeiro momento, temos acesso a um plano de detalhe, com as mãos do suspeito (Fig. 11a), que aparece, de corpo inteiro, na imagem logo em seguida (Fig. 12a). Feito isso, há um plano de conjunto do policial e outro de Johnny (Figs 13a a 15a). A dificuldade de Johnny para subir ao teto do prédio é evidente. Ele, inclusive, leva mais tempo para realizar a tarefa do que o policial, aparentemente mais velho e em pior forma física que o protagonista. Logo em seguida, o espectador vê um plano geral, no qual é delineado, de maneira mais evidente, o lugar onde se dá a perseguição: no alto dos prédios de São Francisco (Fig. .16a).



Fig. 13a

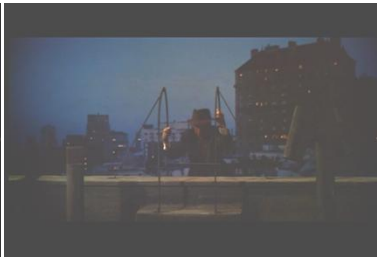


Fig. 14a



Fig. 15a

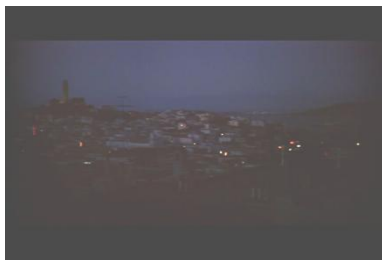


Fig 16a

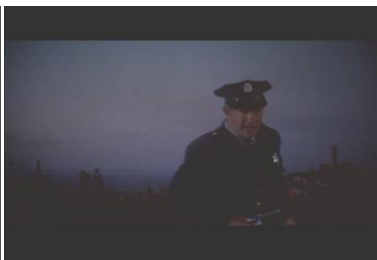


Fig. 17a

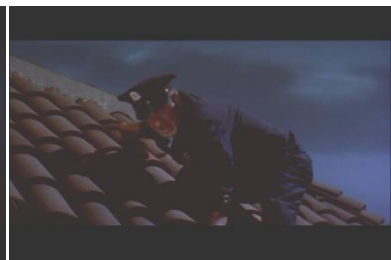


Fig. 18a

A corrida se desenrola até chegarmos a um telhado. O suspeito escapa, por conta de uma falha do Johnny, que não consegue calcular o pulo e acaba pendurado, de maneira precária, num duto de água da chuva (Fig. 20a). O espectador é convocado, brevemente, a ter uma relação de simpatia com o policial, que arrisca a vida e se esforça para salvar o colega. Esta questão pode ser demonstrada a partir do *close up*²⁵, com a ênfase no seu rosto desesperado, tentando alcançar

²⁵ Aumont (2002, p. 274) observa que Hitchcock deu uma série de declarações acerca da mobilização dos sentimentos da audiência mediante a manipulação do tamanho da imagem. “Segundo ele [Hitchcock], o ‘tamanho da imagem’ talvez seja para ele o mais importante no arsenal de que o diretor dispõe para ‘manipular’ a identificação do espectador com o personagem. Ele dá muitos exemplos na encenação de seus próprios filmes, como a cena de *Os*

Johnny (Fig 19a) e também pela câmera subjetiva, que mostra a situação precária pela qual passa o protagonista da narrativa (Fig. 20a). Em seguida, o policial tenta segurar a mão do detetive, mas, sem sucesso, acaba, ele mesmo, caindo do prédio.

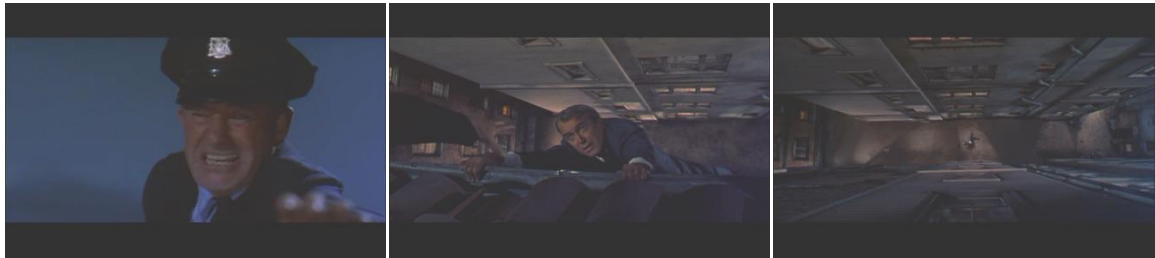


Fig. 19a

Fig. 20a

Fig. 21a

A dicotomia entre o próximo e o distante se repete neste ponto. Se, anteriormente, houve um plano de detalhe com as mãos do suspeito na escada, neste momento, após a ênfase no rosto do policial, temos um plano geral, com o seu corpo inerte na rua, após o acidente (Fig. 21). Lamentamos a morte de um homem que estava prestes a realizar um ato heroico: salvar o colega. Este sentimento é decorrente do uso da linguagem cinematográfica, durante a sucessão de eventos. Num primeiro instante, somos induzidos a viver a angústia em relação à expectativa do salvamento, porém, logo em seguida, aquele que se propunha a salvar outrem cai do prédio.

A respeito da fuga do suspeito e da morte do policial ARIAS (1997, p. 140), comenta que, nesta cena, há uma derrota da lei, após um encontro com o Real²⁶. “(...) o policial morre e esta aniquilação do representante da Lei irá provocar o sintoma de Scottie, a acrofobia que marcará sua impotência de levar a cabo qualquer tipo de missão heroica”²⁷. Há ainda outra questão, esta acerca da palavra. O policial afirma ser capaz de segurar Johnny, de resgatá-lo do abismo. “Give me your hand”²⁸, [ele diz]. Porém, a assertiva é vazia, tendo em vista que este representante da lei não é capaz de se segurar nem a si próprio, muito menos ao colega, a quem oferece ajuda.

A morte do policial se insere, portanto, numa perspectiva de impossibilidade de construir, mediante uma palavra simbólica, um gesto heroico – uma prerrogativa masculina impossível em *Vertigo*, tendo em vista que a palavra como lei é francamente ameaçada no universo hitchcoquiano. Este primeiro encontro com o sinistro demarca ainda a fraqueza de Johnny, em sua acrofobia, condição que metaforiza a sua dificuldade de articular um encontro

Pássaros, onde era imperioso, segundo ele, apesar das dificuldades técnicas, acompanhar em *close-up* o rosto de uma atriz levantando-se da cadeira e começando a deslocar-se sob pena de “romper” a identificação com esse personagem se se precedesse de maneira mais simples, reenquadrando sobre ela, enquanto se levanta da cadeira”.

²⁶ A questão do Real será abordada no capítulo seguinte. Porém, por ora, assinalamos que, ao sinalizar a palavra com a inicial maiúscula, nos referimos ao Real lacanian.

²⁷ original: “el policía muere y esta aniquilación del representante de la Ley va a provocar el síntoma de Scottie, es vértigo que marcará su impotencia para llevar a cabo cualquier tipo de misión heroica”

²⁸ Tradução: “Me dá a sua mão!”.

sexuado com Madaleine, identificada como objeto de fascínio, mas, também, a algo que conduz à morte. Conforme Requena (2004), uma das principais características dos protagonistas hitchcoquianos é a fragilidade e a falha, diante de situações nas quais poderia ser exigida deles uma atitude mais contundente, a exemplo do Johnny, que apenas observa, petrificado de medo, a morte de um colega de trabalho.

Afirmamos isso, pois identificamos, com a queda, o desejo, mas, ao mesmo tempo, o medo da personagem diante do intercuro sexual, considerando que a vertigem da queda está diretamente ligada a uma metáfora do corpo feminino. Conforme Capuzzo (1995), em Hitchcock, a paixão é representada como algo fora da lei, portanto, ilegítima e potencialmente capaz de destruir o sujeito, fator diretamente ligado a uma inevitável misoginia. O medo e a angústia diante do corpo da mulher ficam evidenciados na primeira cena do filme, pois, através de um sofisticado movimento de lentes da câmara, a metáfora do órgão sexual feminino é trazida à narrativa (Fig. 23a)²⁹. O espectador observa a altura do prédio a partir de uma visão subjetiva de Johnny O. Neste trecho, no qual o sinistro se insere, a vertigem da queda e a morte são identificadas com o corpo da mulher, ou melhor, com um encontro sexual com ela. A questão é detectada por Modleski (2005, p. 92), inclusive como algo que se repete constantemente ao longo da filmografia do diretor inglês:

dada a predominância de lugares altos na *mise-en-cene* do filme – *The Golden Gate Bridge*, por exemplo – e dada a associação destes lugares com a acrofobia de Scottie, parece claro que o filme, de maneira humorística, liga a sua condição à feminilidade, uma relação que mais tarde trará sérias consequências. (Uma associação entre feminilidade e medo de altura também pode ser encontrada em *North by Northwest* (1959). Roger O. Thornhill (Cary Grant) afirma que Eve (Eva Saint Marie) usa o sexo como algumas pessoas usam um fly-swatter [dispositivo em forma de raquete usado para matar insetos voadores])³⁰.

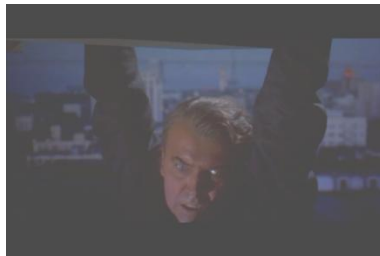


Fig 22a



Fig. 23a

²⁹ Retomaremos este aspecto em sessões posteriores, quando a questão da metáfora dos órgãos sexuais femininos será detalhada.

³⁰ given the predominance in the film's mise en scene of high places – the golden gate bridge, for example – and given the association of these places with Scottie's *Vertigo*, it seems clear that the film humorously linking his condition to femininity, a relation that later sequences will treat with deadly seriously. (An association between femaleness and fear of heights and may also be found in *North by Northwest* (1959). Roger O. Thornhill (Cary Grant) claims that Eve (Eva Saint Marie) uses sex “like some people uses a fly-swatter” (MODLESKI, 2005, p. 92)

Porém, em *North by Northwest* (1959), o medo de altura é reconfigurado, em função de uma atitude heroica por parte de Roger Thornhill (Cary Grant), o publicitário de *Wall Street* engolfado por uma intriga internacional. Na perseguição no *Mount Rushmore*, Eve Kendall (Eve Saint Marie) é salva da queda pelo personagem, que a puxa pela mão e, num instante seguinte, lhe fornece um novo nome “Sra. Thornhill”, o que transforma o seu *status* na sociedade patriarcal – deixa de ser uma mulher de sexualidade desregrada, para se tornar uma mulher casada. Em *Vertigo*, esta legitimação do desejo não é possível, tendo em vista a fragilidade do herói, sua incapacidade de lidar com o desafio do desejo pelo corpo da mulher, algo metaforizado pela sua acrofobia.

Para entender a inadequação de Scottie em relação à sua masculinidade, é necessária uma breve visita à tragédia imortal de Sófocles, *Édipo Rei*. Há uma interdição que pesará sobre Madaleine, uma mulher casada por quem Scottie se apaixona. O seu compromisso não é o que a torna inacessível, mas a debilidade de Johnny, a sua incapacidade de sustentar uma postura masculina. Tal como na análise que Leonardo da Vinci procedida por Freud e referida por Quinet (2002, p 259), Scottie encontra-se “fixado no tempo de investigação sexual infantil – concomitante à ausência paterna e à teoria da mãe fálica”.

A fantasia, a paixão de Johnny enquanto algo puramente imaginário representa a verdadeira interdição que pesa sobre Madaleine e, portanto, a impossibilidade da concretização do desejo erótico por ela – o que torna o romance algo ilegítimo e excluído da lei patriarcal. Requena (2004, p. 107), define Madaleine como uma mulher tão bela quanto evanescente e irreal. “Dir-se-ia que o personagem [Johnny], fascinado, reconheceria, reencontrara o que sempre buscou. O retorno ao primeiro objeto [a Mãe]: esta figura que modelou no sujeito a ideia mesma de harmonia, beleza e desejo”³¹.

Após o acidente envolvendo o policial, somos remetidos ao apartamento de Midge, onde vemos Johnny brincando com a sua bengala. A posição dele é prostrada, algo pouco cavalheiresco, o que reforça a sua fragilidade. Johnny se apoia em objetos à sua volta, caminha de maneira pouco segura, fator que configura a sua debilidade. É como Édipo, com seus pés inchados, incapaz de se equilibrar, de manter a cabeça erguida diante dos reveses da vida. Imerso em culpa por ter deixado o colega morrer, Johnny apela a um humor autodepreciativo, fator que reforça a sua vitimização e impotência para mudar o quadro no qual se encontra. A rigor, poderia se dizer que o personagem é um fracassado, mas ciente da sua condição. Jullier e Marie (2004, p. 61) se aproximam de Requena (2004) e Arias (1997), quando argumentam que os filmes dos

³¹ Diríase que el personaje [Johnny], fascinado, reconociera, reencontrara lo que siempre ha buscado. El retorno del primer objeto [a Mãe]: esa figura que modeló en el sujeto la idea misma de la armonía y de la belleza, de la deseabilidad

“anos 1960 em diante [*Vertigo* antecipa a questão] apresentam com frequência heróis desorientados, que não sabem o que fazer e que vagueiam ao acaso sem reagir diretamente ao seu ambiente”.



Fig 24a



Fig 25a



Fig 26a

O personagem desistiu da polícia, do casamento com uma mulher bela e interessante (Midge) e representa, de maneira contundente, o esquema geral dos heróis hitchcoquianos: frágeis e impotentes – atributos vetados aos sujeitos masculinos nas sociedades patriarcais. Cohen (1995) considera que James Stewart é o ator ideal para interpretar os protagonistas hitchcoquianos, tendo em vista o discurso instável, os movimentos desajeitados e a sua confusa maneira de atuar³². O desprestígio do herói pode ser conferido até mesmo no uso de itens como iluminação e figurino, algo constante no filme.

A composição da cena no apartamento de Midge não favorece Johnny, tendo em vista a cor do terno usado pelo personagem, que não o destaca em relação ao cenário, composto por tons opacos (Fig. 24a a 26a). Midge, ao contrário, é posta em evidência, com sua blusa amarela, e parece muito mais sensata e madura que o detetive, ainda imerso em sua dor e medo. A masculinidade do personagem é colocada em risco a tal ponto que ele localiza a questão, ao segurar a bengala de maneira fálica e comemorar o fato de, no dia seguinte, poder tirar a bandagem que ainda traz em função do acidente: “I’ll be a man”³³, ele diz. A sentença representa um objetivo puramente imaginário, pois é esta condição de homem que ele não consegue sustentar.

Rodeada pela moda e por objetos do âmbito do feminino, Midge parece ter um conhecimento em relação ao corpo da mulher que falta a Johnny. Diante de um sutiã, ele pergunta: “What’s this doohikey?”³⁴. [Ela responde:] “Its a brasserie. You know about those things you’re a big boy now”³⁵. O corpo da mulher, novamente, é visto como fonte de

³² Talvez apenas Cary Grant se compare a Stewart neste aspecto de dramatizar os heróis hitchcoquianos. Truffaut se refere à tristeza do cineasta no final da década de 60, ao perceber que não poderia contar com os dois atores para os seus filmes, tendo em vista que o tempo é cruel com todos, ainda que ocupem lugar de prestígio do *star system*. Em conversas privadas, porém, Hitchcock teria afirmado que a decepcionante bilheteria de *Vertigo* teve como um dos motivos a idade de Stewart, que estaria velho para viver um galã.

³³ “Serei um homem”

³⁴ Trad: “Que troço é esse?”

³⁵ Trad: “É um sutiã. Você deve saber estas coisas, já é um garoto grande”

curiosidade, mas não ainda potencialmente ameaçador. Isso se dá, talvez, pela presença de Midge, que se dirige a Johnny num tom maternal, espaço que ocupa forçosamente pela falta de interesse afetivo-erótico por parte do detetive. Ela é uma mulher sofredora, mas se contenta com a presença de Johnny, embora o deseje para além da amizade.

O desejo de Midge é um lenitivo à dor de Scottie, que parece encontrar no amor dela uma forma de levantar a autoestima, em baixa, por conta da ferida à sua masculinidade, representada pelo fracasso provocado pela sua acrofobia. Por conta disso, do sofrimento de Midge, o espectador é convocado a manter certa simpatia pela mulher, esta deslocada no patriarcado, tendo em vista não ter se casado, ferida detectada por Johnny, cutucada com certa crueldade:

JOHNNY O.: How is your love life, Midge?

MIDGE: That's following a train of thought.

JOHNNY O.: Well?

MIDGE: Normal?

JOHNNY O.: Aren't you ever gonna get married?

MIDGE: You know there is only one man in the world for me, Johnny O.

JOHNNY O.: You mean me. We've been engaged once, weren't we?³⁶

Johnny a interroga sobre sua vida afetiva. Ela, inicialmente, pretende fugir da pergunta, com breves subterfúgios, mas ele não permite isso e a segue com um novo questionamento, desta vez sobre o casamento. Johnny, de certa forma, pune Midge por desejá-lo, dirigindo-se a ela em tom irônico, com perguntas para as quais sabe a resposta. A moça perturba as concepções tradicionais a respeito das mulheres. É dinâmica, independente e, talvez, o mais importante: eminentemente equilibrada e racional, atributos fundadores da identidade de gênero masculina. Estas características, porém, afastam-na de Johnny, pois este não é o perfil de mulher que ele procura. Ele pretende a fantasia da feminilidade, a mulher inalcançável, evanescente.

Ainda assim, a *designer* mantém, em relação ao amigo, um comportamento maternal, no momento em que o desaprova por ter abandonado a polícia e o auxilia numa ridícula tentativa de vencer seu medo de altura, quando ele sobe numa cadeira. Wood (1965) compara o olhar e os cuidados dela, durante a tentativa, aos de uma mãe, que instrui o filho a pedalar uma bicicleta. A iniciativa apenas faz com que Johnny fracasse mais uma vez, o que traz à tona, novamente, os efeitos da sua acrofobia. Ao final da sequência, de maneira diversa dos heróis do cinema clássico, ele não abraça Midge num beijo estonteante, mas é contido por ela. Nesta cena, ainda é anunciada a aproximação de personagem-chave na narrativa, o antigo colega Galvin Elster, que espera Johnny, para um encontro.

³⁶ Trad: “Johnny: Como vai de amores?” “Midge: Associação direta de ideias” “Johnny: Bem...” “Midge: Nada de novo” “Johnny: Você nunca vai se casar?” “Midge: Sabe que para mim só há um homem” “Johnny: Se refere a mim. Fomos noivos uma época, não?”.

No escritório localizado na zona portuária da cidade de São Francisco é consolidada a surpresa de Johnny, em relação ao seu antigo colega de escola. O homem não era um bêbado fracassado, tal como Scottie esperava, mas um poderoso empresário do setor naval. Ele confiará uma missão ao ex-detetive, que será contratado para voltar à antiga profissão, a fim de descobrir a rotina de Madaleine Elster, a supostamente atormentada esposa do ex-colega. Como o espectador saberá adiante, esta se trata, na verdade, de uma falsa missão, um embuste, tramado para que Elster assassine seu cônjuge e assuma a fortuna dela, representada pelo império naval da família da verdadeira Madaleine.

O poder de Gavin é representado, dentre outros elementos, pela imagem que tem emoldurada atrás de si, um estaleiro no qual fervilham máquinas e operários, engajados na construção de navios (Fig. 27a e 28a). O empresário se coloca do lado de poder e da independência, atributos masculinos, representados pelas embarcações – fundamentais à consolidação do poderio global europeu, construído em torno da dominação colonial – e pelo dinheiro. Scottie, ao contrário, se coloca de maneira humilde, novamente apoiado, desta vez numa estante, após ter se livrado da bengala (Fig. 29).



Fig 27a

Fig 28a

Fig 29a

Elster, na primeira oportunidade que tem, convoca, em tom saudosista, uma San Francisco “from old days”³⁷, dotada de itens como “Color, excitement, power and freedom”³⁸. O rosto do falso amigo se perde em lembranças e imaginação, degustando as palavras “liberdade” e “poder”, elementos-chave para a masculinidade, tal como construída pela sociedade patriarcal. Logo em seguida, ele inaugura outra série de breves observações, que, desta vez, demarcam a debilidade de Johnny. “Shouldn’t you sit down?”³⁹, pergunta ao detetive. Ao passo que Gavin se posiciona frente à mixórdia de máquinas e pessoas, separadas dele pela janela de vidro, Scottie se apoia na redoma da miniatura de um navio (Fig. 29a). A imagem é emblemática em relação à diferença entre os dois: um tem poder para a manipulação, é um homem maduro, o outro ainda está prisioneiro de numa certa incapacidade de articular o seu desejo. Esta fraqueza é o flanco

³⁷ Trad: “Dos velhos tempos”

³⁸ Trad: “O colorido, a animação, o poder e a liberdade”

³⁹ Trad: “Você não deveria sentar-se?”

aberto que Elster precisa para lançar a sua estratégia de logro. O escritório funciona como um palco para o industrial que conduz uma hábil performance para enredar Johnny em sua trama.

A ideia de palco é novamente convocada quando Elster se dirige a um elevador e começa a traçar o enredo da esposa atormentada por uma parenta do além-túmulo. Ele, porém, não é o único a representar nesta situação, se pensarmos na perspectiva de Judith Butler (2010), quando a teórica considera haver algo de performativo no gênero, o que demanda repetição e representação de uma série de contingências presentes nos papéis sociais. Se, por um lado, Scottie sofre com a sua acrofobia e reluta em voltar à ativa, por outro, ele tem um compromisso com o antigo colega de escola. Estamos diante de um diálogo entre homens, os quais precisam reafirmar seu compromisso com a amizade e a sua virilidade através do cumprimento de uma série de exigências sociais.

Há uma irmandade entre os homens, uma regra tácita de não abandonar um amigo numa situação extrema, uma questão, portanto, de honra e virilidade. “A virilidade é uma noção eminentemente relacional, construída diante dos outros homens, para os outros homens e contra a feminilidade, por uma espécie de medo do feminino, e construída, primeiramente, dentro de si próprio”, considera Bordieu (2011, p. 67). Conforme pontua Zizek (2010a), as exigências dos rituais sociais, a rigor, são vazias, como atos perpetrados diante de um grande Outro, tal como proposto por Lacan. Numa referência ao teórico francês, Zizek (2010a) observa que o grande Outro opera num nível simbólico. “De que, então, se propõe a ordem simbólica?” – ele questiona, de maneira retórica e fornece o caminho da resposta: “Quando falamos (ou quando ouvimos) nunca interagimos simplesmente com os outros; nossa atividade de fala é fundada em nossa aceitação e dependência de uma complexa rede de regras e outros tipos de pressupostos” (ZIZEK, 2010a, p. 17). Este conjunto de regras é a expressão máxima de um grande Outro, o olhar patriarcal que impele Scottie e Gavin a seguirem um determinado ritual viril, no qual uma regra tácita determina que amigos devam sempre afirmar seu companheirismo, sob pena de desonra e exclusão da comunidade entre os machos. O destino de uma mulher é delimitado em função de um diálogo constituído por uma perspectiva androcêntrica, um compromisso firmado entre homens – no qual é solicitada uma série de demandas que colocam em causa a masculinidade de ambos.

Porém, a postura receosa de Scottie chega a sabotar estas regras sociais de convivência, embora estas tenham sido acionadas. Afinal, conforme apontamos anteriormente, não é da alçada dos protagonistas hitchcoquianos seguirem a lei, a inscrição simbólica. O detetive reluta em aceitar o caso, ainda está descrente da história, não quer correr riscos, após o seu insucesso que levou à morte um colega de trabalho, episódio ainda presente em seus pensamentos. Elster

recorre à sua última e mais ousada cartada: ele convida o ex-colega para *ver* a sua mulher, com quem jantará no restaurante chamado Ernie's.



Fig 30a

Fig 31a

Fig 32a

Não há elementos suficientes para afirmar com certeza que Elster seria um psicopata, tendo em vista que não nos é dada nenhuma perspectiva de intimidade em relação a ele. Porém, o seu comportamento guarda algumas semelhanças com a psicopatia, tais como: a ausência de remorso, amor e compaixão, aliados com eloquência e narcisismo, o prazer de não apenas lucrar com o engodo, mas de, em sua astúcia, abusar da ingenuidade e confiança de alguém⁴⁰. O que Elster consegue, num primeiro momento, é usar a consideração que Scottie lhe tem, a fim de tirar vantagem da sua acrofobia.

A estratégia de Elster é, portanto, psicopática, no sentido de que ele usa a linguagem como artefato instrumental de comunicação, numa estratégia de engodo. O detetive irá ao Ernie's apenas em consideração ao colega, um gesto vazio, reafirmamos. Conforme Zizek (2010a, p. 22), a noção de vínculo social por meio de gestos vazios nos permite definir, de maneira precisa, a figura do psicopata: “o que está além da compreensão do sociopata é o fato de que muitos atos humanos são praticados no interesse da própria interação”. A Elster não interessa preservar amizades, tudo o que ele pretende é usar as pessoas como peças no seu jogo de xadrez. Afinal, para o psicopata, o outro é um objeto e objetos são meros instrumentos para determinado fim.

A evidência de que o suspense hitchcocquiano está vinculado à figura feminina ganha apoteose em *Vertigo*. Apenas após 17 minutos de narrativa, aparece a personagem vivida por Kim Novak, em sua beleza inacessível. A aparição é breve, apenas cerca de um minuto e meio, mas significativa para dar conta da obsessão que tomará conta do detetive Scottie. Madaleine é uma imagem construída para o alimento ao desejo escópico, para o gozo voyeurístico, dotada de uma beleza etérea. A perspectiva de que a obra induza o espectador a que este se identifique com a mulher pode parecer mais frágil em *Vertigo*, tendo em vista que a vemos, predominantemente,

⁴⁰ Em contraste com a sua etimologia, a psicopatia (doença da mente) não é algo passivo de um diagnóstico médico, mas psiquiátrico-forense. De acordo com Ana Beatriz Barbosa Silva (2008), uma pequena fração dos psicopatas seria capaz de cometer crimes de morte, mas, dentre eles, é mais recorrente a ocorrência de farsantes e estelionatários. Estudos revelam que os psicopatas teriam déficit de funcionamento no sistema límbico, “os psicopatas apresentam atividade cerebral reduzida nas estruturas relacionadas às emoções em geral. Em contrapartida, revelam aumento de atividade nas regiões responsáveis pela cognição (capacidade de racionalizar). Assim, pode-se concluir que o psicopata é muito mais racional do que emocional”. (SILVA, 2008, p. 79).

a partir da perspectiva de Johnny, com uma série de tomadas subjetivas. Esta questão, porém, é fundamental para a simpatia com a personagem. Solidarizamos-nos com ela e a compreendemos, pois seria uma pessoa que corre risco de morte, além do que o espectador tende a torcer para que Madaleine seja curada do perigoso quadro de alucinações do qual supostamente é vítima, para que possa viver o amor oferecido por Scottie. Mulvey (XAVIER, 1988 p. 447) pontua que, ao longo da carreira de Hitchcock, e de maneira acentuada nos filmes *Rear Window* (1954) *Vertigo* (1958), e *Marnie* (1964), o olhar direcionado ao corpo da mulher é fundamental à trama, oscilando entre o voyeurismo e a fascinação fetichista. A teórica pontua que o voyeurismo, item fundamental a esta altura do filme, tem uma associação direta com o sadismo:

(...) a escopofilia fetichista constrói a beleza física do objeto, transformando-o em uma coisa agradável em si mesma. (...) o voyeurismo, pelo contrário, possui associações com o sadismo: o prazer reside na determinação da culpa (imediatamente associada com a castração), mantendo o controle e submetendo a pessoa culpada à punição ou ao perdão. Este lado do sádico se encaixa bem com a narrativa. O sadismo precisa de uma história, depende do acontecimento de certas coisas, forçando uma mudança na outra pessoa, uma batalha de vontade e força, vitória/derrota, tudo ocorrendo num tempo linear com início e fim.

Vertigo poderia ser o filme que mais se aproximaria à hipótese inicialmente defendida pela estudiosa, de que os filmes de Hollywood são construídos para o gozo e satisfação do olhar masculino. Talvez nesse filme, mais do que qualquer outra narrativa hitchcoquiana, seja possível conceber a psicanálise uma disciplina estratégica para revelar o modo como o cinema dominante é organizado em função de um olhar “do homem”. Num dado momento da narrativa, porém, conforme veremos em sessões posteriores, há uma reviravolta na trama, na qual a solidariedade do espectador em relação à falsa Madaleine consiste em algo fundamental para a construção do suspense.

Por ora, voltemos à cena na qual Madaleine aparece pela primeira vez, que começa assim: “uma longa fusão leva à frente da fachada noturna do restaurante *Ernie’s*, enquadrada em plano semiconjunto, em panorâmica para a frente, muito rápida” (JULLIER E MARIE, 2009, p. 147). A porta do restaurante representa mais que a demarcação do lugar, mas a entrada de Scottie no mundo tramado por Elster. É como um portal para outra dimensão, na qual sobrevive apenas a obsessão. É a mulher a cifra do desejo do sujeito masculino o desafio que se coloca ao protagonista. Afinal, como ele poderá cumprir os pressupostos androcêntricos e subjugar-la, submetê-la à lei do patriarcado? – o caminho inicial à formulação de uma resposta a esta demanda será delineado na sessão a seguir. Este trajeto passa pela misoginia e violência de gênero, sintomas que afetam de maneira direta a civilização judaico-ocidental e cristã.