

Capítulo 3: Bem-vinda ao deserto da desconstrução

Uma ideia proposta por Foucault levanta polêmicas dentre as estudiosas do feminismo. De acordo com o pesquisador francês, o estupro deveria ser considerado não um crime sexual, mas algo como uma agressão física como outra qualquer. A base do argumento seria de que punir uma agressão sexual reafirmava uma identidade ao sujeito e ao corpo gendrados, algo fruto de uma construção social. Uma negação desta perspectiva, embora endossada por alguns setores do movimento feminista estadunidense, é proposta por Teresa de Lauretis (1987, p. 37):

Como pontua Monique Plaza, este seria um assunto a ser definido como 'às nossas custas e ao benefício de outrem'. O que seria o estupro senão, ela pergunta, se não um ato de violência sexual? Ainda que este tipo de agressão não seja exclusivamente praticado contra mulheres, 'o estupro é essencialmente sexual, por que este é determinado em função das diferenças sexuais entre as pessoas... É a 'sexuação social' que está latente no sexo. Se homens estupram mulheres é precisamente por que elas são mulheres num 'sentido social' e mesmo quando um homem é estuproado, ele é estuproado como se fosse uma mulher.⁶⁵

A questão que se coloca em relação à perspectiva foucaultiana quanto ao estupro é a radicalização do conceito desconstrutivista do não-essencialismo, capaz de esvaziar a perspectiva de reivindicação de uma identidade, um lugar de fala mediante o qual poderia ser possível a luta por direitos civis. Cláudia Costa (2002) argumenta que nem sempre uma posição política é oferecida àqueles grupos que historicamente tiveram acesso negado à possibilidade de reclamar uma identidade ou individualidade “Tais grupos ainda permanecem fora da política, desautorizados, ‘já que ser oprimido/a significa estar impossibilitado/a não apenas de assumir uma identidade, mas também de reivindicá-la” (COSTA, 2002, p. 78). Fávero (2010, p. 93) repercute as críticas de Teresa de Lauretis em relação ao desconstrutivismo:

Lauretis não poupa críticas aos grandes autores, como os filósofos franceses citados antes, para afirmar que eles não responderam a essa demanda por que, em última análise, ou não se preocuparam com o gênero ou, quando se preocuparam, propuseram um modelo de construção de gênero fundado na diferença sexual, como a teoria freudiana da psicanálise, traçando um mapa do terreno entre a sociabilidade e a subjetividade, como diz ela, que ‘deixa o sujeito feminino desesperadamente atolado nos pântanos do patriarcado ou encalhado entre o mar e o rochedo’.

A questão relacionada ao *sujeito mulher* é fundamental neste capítulo, tendo em vista o debate que se estende há décadas, em relação à cena do estupro, no filme *Marnie* (1964). Porém, há um desafio em se pensar a questão das identidades no presente momento, tendo em vista algo tangenciado por Debra P. Amory (Apud Ramos, 2005, p. 403): “Não é curioso que, justamente quando as mulheres e os povos de cor estão prontos para ir à mesa de negociação com os garotos

⁶⁵ No original: As Monique Plaza puts it, its a matter of ‘our costs and their benefits’. For what is rape if not a sexual practice, she asks, an act of sexual violence? While it may not be exclusively practiced on women, ‘rape is sexual essentially, because it rests on the very social differences between the sexes... It is social sexing which is latent in rape. If men rape women, it is precisely because they are women in a ‘social sense’ and when a male is raped, he too is raped as a woman’ (LAURETIS, 1987, p. 37).

brancos, a mesa desaparece?” Ou seja: no momento no qual as minorias parecem estar prontas para assumir um lugar de fala tradicionalmente negado, a alguns, isso parece não ser mais possível. Marnie (Tippy Hedren) é uma ladra que furta elevadas somas de dinheiro pertencentes a homens poderosos. Porém, ela encontra em seu caminho de crimes Mark Rutland (Sean Conery). Ele descobre o passado da moça, investiga-a e chantageia-a – caso não se case com ele, será denunciada à polícia. Ela, porém, é uma mulher que tem aversão ao sexo, e a sua rotina de crimes tem correlação direta com a sua sexualidade, tendo em vista que consegue apenas a partir dos furtos uma sublimação ou gratificação sexual vetada ao seu corpo, algo decorrente de um trauma de infância.

Após o casamento, a vida do casal vira um inferno. Marnie não aceita o marido, que, num gesto de desespero, a violenta-a na lua-de-mel. A narrativa é suavemente pontuada com a perspectiva de redimir o personagem de Sean Conery em relação ao crime. Uma das principais diretrizes neste sentido é o a construção da masculinidade de Mark Rutland, delineada de uma maneira rara entre os protagonistas hitchcoquianos. O executivo não está sob a influência da mãe, como Roger Thornhill (Cary Grant, em *North by Northwest*, 1959), mas mora com o pai, ao passo que a mãe sequer é mencionada ao longo do filme. Por outro lado, não é desajeitado como o publicitário de Wall Street ou John Ferguson, o detetive de *Vertigo*.

Ao contrário, é dotado de uma segurança e até mesmo virilidade que faltariam a outros personagens de Hitchcock, como os referidos anteriormente. É o protagonista mais próximo ao que Requena (2004) define como heróis do cinema clássico. Porém, por questões as quais abordaremos em seções posteriores, Mark Rutland não pode gozar deste *status* – numa hora fundamental da narrativa, ele quebra uma promessa. Lembremos que a palavra é o agente que define os heróis do classicismo requeniano.

A agressão sexual representa o mais emblemático aspecto da violência contra a mulher, pois tem como alvo o corpo, o campo de batalha das lutas pela liberação feminina. Marnie, tal como Marion e Judy, ocupa um lugar crítico no patriarcado. Porém, ainda assim, estas mulheres são resistentes às demandas de uma sociedade androcêntrica. Para Rebecca Bailin (1982), *Marnie* consiste numa narrativa na qual é possível desconstruir a ideologia patriarcal a partir do reconhecimento da violência sexual que lhe é inerente. “É desta perspectiva que a violência contra a mulher presente em *Marnie* se transforma em algo particularmente fascinante para a espectadora e para uma leitura de recorte feminista” (BAILIN, 1982, p. 26)⁶⁶

O que as heroínas hitchcoquianas comprovam é uma perspectiva de rebelião em relação ao patriarcado. Por isso, são quase sempre os seus personagens mais simpáticos em função de

⁶⁶ No original: “It is from this perspective on the violence in women’s experience that Marnie becomes a film particularly fascinating to the female spectator and to the feminist reader” (BAILIN, 1982, p. 26)

uma construção do suspense que se baseia numa angústia geradora de culpa: a audiência é ansiosa por imagens do sofrimento e do padecimento da mulher. Porém, este mesmo espectador tem a sua compaixão mobilizada em função das agruras pelas quais passam as personagens da ficção hitchcoquiana.

Em *Marnie*, é desafiada a questão do “felizes para sempre”, e, com esta, o ideal do casamento. A narrativa contraria a receita romântica dos créditos finais subindo na tela, depois de um beijo apaixonado, para questionar os estatutos e regulamentos do sexo. Mais uma vez – assim como em *Vetigo* e *Psycho*, a dinâmica da identificação é perturbada – a mulher ocupa a centralidade durante boa parte da narrativa. É a ela que dedicamos nossos afetos. O sexo não é sublimado ao final do filme, mas é colocada em questão a dinâmica sexual, algo tradicionalmente ausente das narrativas românticas. A narrativa se pauta em algo para além do tabu do sexo. Este não é silenciado, mas investigado, forçado a se confessar, algo decorrente do fato de que a mulher ocupa a centralidade nesta obra fílmica: “A presença feminina ocupando o centro permite que a história seja abertamente sobre a sexualidade, tornando-se um melodrama. É como se a lente da narração fizesse um zoom e abrisse a função casamento”. (MULVEY, 2005, p. 389)

Com *Marnie*, Hitchcock realiza, décadas após *Blackmail* (1929), o intento de um homem que tem sucesso na sua meta de subjugar uma mulher mediante uma chantagem sexual. “The rape scene”, que analisaremos neste trabalho, é tema de polêmica há décadas entre as teóricas feministas do cinema, pois perpetua uma série de ideias estereotipadas acerca da violência sexual, dentre os quais o de que o estupro poderia ser benéfico à mulher.

Fávero (2010) observa que os homens podem ser vítimas de uma série de violências, inclusive no aspecto sexual. Porém, meninas e mulheres estariam constantemente expostas a agressões no âmbito sexual. Invalidar a identidade de um sujeito feminino seria colaborar para a manutenção deste estado de coisas, numa ameaça aos movimentos que demandam a equalização de direitos e prerrogativas. Butler (2010, p. 22), porém, pondera que “Fazer apelo à categoria das *mulheres*, em nome de propósitos meramente estratégicos não resolve nada, pois as estratégias têm sempre significados que extrapolam os propósitos a que se destinam”.

A definição de uma categoria “mulheres” constrange mais pelo que esta cala do que pelo que grita. Estariam incluídas na classificação as mulheres negras ou asiáticas, as indígenas habitantes do sul do país? – Imaginar uma categoria unívoca das “mulheres” é, por outro lado, considerar a universalidade de um patriarcado, o que seria uma falácia, tendo em vista que este afeta, de maneira diversa, as mulheres negras pobres e as brancas de classe média. Denunciar a existência de um patriarcado, porém, não significa dizer que este seja universal, mas colocar em

causa a perspectiva de operação deste construída por uma série de fatores comuns, dentre os quais a violência.

Apenas a partir da constatação da categoria mulheres, estabelecida a partir de pressupostos estratégicos, é possível questionar e analisar textos como *Marnie*, no que tange a um suposto (e implícito) estímulo ao estupro, algo mais constante na nossa cultura audiovisual do que se poderia supor a princípio.

3.1. AQUELA QUE CAMINHA OUVINDO OS PRÓPRIOS PASSOS

A cena inicial de *Marnie* consiste na personagem andando em direção a uma parada de trem. A caminhada dura o total de aproximadamente 30 segundos, sem quaisquer intervenções de som extradiegético. A cena inicial do filme é pontuada pela presença de objetos que remetem ao corpo feminino, como a bolsa e a mala carregadas pela personagem (Fig 6c e 7c). Freud (1988) havia detectado, em sua *Interpretação dos Sonhos*, a constante presença de bolsas e malas como metáforas oníricas para o órgão sexual feminino. Com base nesta observação, Tania Modleski (2005) considera que, nos filmes de Hitchcock, a bolsa das mulheres e suas joias “assumem um significado freudiano *vulgar*, relacionado à sexualidade feminina e à necessidade masculina de investigá-la” (MODLESKI, 2005, p. 74). Ela verifica esta tendência em *Marnie*, mas também em outros filmes do realizador, como *Rear Window* e *Vertigo*, nos quais a bolsa assume conotação sexual.



Fig 1c

Fig 2c

Fig 3c

O desejo de investigar o corpo da mulher traz em causa, novamente, o voyeurismo, estratégico para a construção do suspense em *Marnie*. A angústia do olhar oscila entre o medo da redescoberta da diferença sexual e o fascínio pelo corpo da mulher. Esta dualidade abre espaço à identificação com o objeto do olhar, o que instabiliza a segurança do sujeito masculino em sua identidade sexual – agrura que será resolvida mediante a domesticação da mulher e o controle do seu corpo, através da violência.

A inscrição do corpo da mulher se torna ainda mais evidente ao considerarmos o trajeto percorrido pela personagem, que se move numa linha reta em direção a um ponto para o qual converge uma série de retas (Figs 2c e 3c), algo que cria uma sensação de profundidade. Mais uma vez, comparece a imagem do abismo, agora, inscrito na própria tela. O corpo da mulher

tende a ser apresentado, em Hitchcock, como esta dimensão do algo que se aprofunda, que se dobra para dentro, em forma de invaginação.

Este abismo é o lugar do desafio lançado ao herói hitchcoquiano, o lugar de uma ameaça à masculinidade e à potência sexual, e que, portanto, a mulher, enquanto detentora deste lugar de perigo, deve ser controlada, assim tranquilizando o sujeito masculino em relação à sua ansiedade quanto à castração – o fantasma edipiano. Este poderia ser um resumo do enredo de *Marnie*: uma intensa luta para controlar uma mulher, em sua complicada e terrível relação com a sua própria sexualidade, manifestada na obsessão por furtos. Por ora, entretanto, nos detemos na análise das cenas iniciais do filme, inclusive em relação às vestes da personagem, que usa roupas sombrias, algo que se repete no cenário, evadido de tons de cinza e preto, cores que fazem realçar o tom da bolsa amarela – para onde é dirigida a atenção do espectador (Figs. 1c, 2c e 3c)

A cena inicial ainda é protagonizada pela interrogação pela identidade. Afinal, quem é esta mulher, apresentada de costas, com cabelos pretos, vestida de forma sóbria, discreta, numa apresentação inicial que contrasta com a tradição hollywoodiana de apresentar as estrelas de maneira apoteótica e sensual? – poderia se perguntar o espectador. Esta questão pode ser apenas respondida pela apreciação do filme. Aqui é lançada a isca pela interrogação, o primeiro passo no sentido de convocar o espectador a proceder a uma série de suposições sobre como a narrativa irá transcorrer.

O que temos, até o momento, é um indicador de que a mulher representaria o mistério e o desafio, e que, portanto, deve ser dominada, de acordo com os pressupostos androcêntricos. Há, neste filme, a exemplo de *Vertigo*, uma atenção especial à bolsa, cabelos, luvas e demais acessórios, numa perspectiva de fetichizar o corpo da mulher. *Marnie* perturba o *status quo*, desafia as relações de poder com seus roubos, fator que exige um herói capaz de dar conta do seu desejo, alguém da mais alta estirpe. Ou, conforme Wood (1965), um Johnny Ferguson, o detetive de *Vertigo*, amadurecido, com a capacidade de dominar uma mulher, objetivo alcançado por Mark Rutland menos de uma década depois do tenebroso romance entre Johnny e Judy/Madaleine. Por isso, a necessidade de apresentar o personagem de Sean Connery como alguém poderoso, de alto nível social. Somos apresentados a ele na cena de um dos furtos praticados por *Marnie*.

A construção do personagem é estratégica para a sucessão da narrativa, pois, para que o filme funcione, é necessário um homem capaz de exercer uma relação de dominação mas, ao mesmo tempo, atrair a simpatia do espectador. Em sua série de entrevistas a Truffaut (2004, p. 304), Hitchcock pontua, em relação a este filme, que “no fundo, se quisermos reduzir a história

de *Marnie* à sua expressão mais vulgar, obteremos algo como *O Príncipe e a Mendiga*. Numa história deste tipo, é preciso ter um homem muito elegante”.

Nos segundos iniciais da cena, vemos Strutt depondo sobre o roubo praticado por Marnie (Fig 4c, 5c e 6c). Interessante observar o enquadramento com o qual são apresentados os policiais que procedem à ocorrência (Fig 6c). Há uma aparente tentativa de demarcar o espaço da porta – muito provavelmente, houve a intenção de Hitchcock em antecipar a chegada de Mark (Fig. 6c).



Fig 4c



Fig 5c



Fig 6c

No depoimento, chama atenção a descrição de Marion Holland, a suposta criminosa, que, descobriremos em breve, trata-se de Marnie. Diz Strutt: “Five feet five, a hundred and ten pounds. Size eight dress. Blue eyes, black wavy hair. Even features, good teeth”⁶⁷. A atração dele por Marnie é ainda mais evidente a partir da descrição da moça. Porém, há um dado momento que chama a atenção, quando Strutt diz que ela tinha “good teeth”, algo constantemente usado por tratadores para descrever os cavalos. Esta comparação entre a mulher e o cavalo, bem como a sublimação do desejo e do gozo voyerístico do espectador a partir de imagens do contato do corpo de Marnie com o corpo do animal, será constante no filme.

Insisto um pouco mais neste diálogo, tendo em vista que, de maneira implícita, há uma comparação entre Marnie e os equinos. Dentre outras evidências que vamos demonstrar, que há uma perspectiva de desumanização da mulher neste filme, estigma que a conduz ao casamento, uma forma de domesticá-la, no sentido etimológico do termo: *domus* – que significa de casa, do lar. De acordo com Fávero (2011), uma dos principais critérios de construção da diferença entre os sexos é manter a chamada *natureza feminina* associada aos instintos naturais, enquanto tudo o que diz respeito ao homem é associado ao racional e à sua capacidade de ser pensante, portanto, nada mais óbvio que estabelecer relações de poder entre ambos, de acordo com este pressuposto androcêntrico. Marnie, porém, na sua carreira criminosa, é insubmissa em relação ao patriarcado, se apropria do que não lhe pertence, ainda assim, paradoxalmente, se alinha com as concepções tradicionais, pois comete atos antissociais. Portanto, precisa, a exemplo de Madaleine e Marion, ser controlada.

⁶⁷ “Cerca de 1,6 metro de altura, manequim tamanho oito. Olhos azuis, cabelo ondulado preto, uma mulher linda de bons dentes”.

Por outro lado, o fato de Strutt ser velho tem outro efeito sobre a audiência, tendo em vista que ele “sai” do seu lugar ao desejar Marnie – ou seja, um homem da sua idade não estaria autorizado a desejar uma linda jovem, o que aciona certa repulsa em relação ao personagem. Em *Psycho* o mesmo expediente foi usado no diálogo entre Marion Crane e Cassidy, o investidor texano⁶⁸. Portanto, mais uma vez, uma mulher comete um crime e o espectador é convocado a manter certa cumplicidade em relação a ela. E, novamente, um homem em idade avançada é duplamente punido pelo seu desejo. Num primeiro momento, ele é roubado, num segundo recebe o desprezo do espectador. A segunda cena do filme é permeada, inclusive, por certo humor e ironia, em relação ao desejo de Strutt por Marnie.

Strutt foi vítima de um furto, questão que remete ao espectro da castração. Conforme Pellegrino (1995), a inveja fálica, motor do desejo da heroína ladra, está presente em homens e mulheres, sendo capaz de se deslocar para qualquer objeto que tenha significado fálico⁶⁹, isto é, “qualquer coisa que implique [na ilusão de] plena satisfação narcisística e pleno sentimento de completude. Esta coisa pode ser inteligência, beleza física, a força do corpo, a voz, a produção artística, o canto, a fama, a glória, o dinheiro” (PELLEGRINO, 1995, p. 315). A criminosa ataca homens de negócios naquilo que os faz poderosos, o dinheiro, atitude que subverte as relações sociais num universo androcêntrico, no qual o poder é determinado em função da diferença sexual.

Marnie, ao tomar este tipo de atitude niilística e hostil ao *status quo*, se coloca à margem do patriarcado. É urgente, então, colocá-la dentro das fronteiras das relações de poder determinadas em função da diferença sexual (com o casamento) ou eliminá-la (com a morte), de forma a preservar um padrão de sociedade no qual o poder é masculino. Em ambas as situações, há um chamado à violência de gênero, pois se trata de conservar uma dada conformidade social a

⁶⁸ De acordo com Spoto (2008), a personagem Marnie não teria sido a única mulher a ter sido cobiçada por um homem mais velho durante as filmagens. A atriz Tippy Hedren teria sido cortejada por Hitchcock. Ela não cedeu às investidas do diretor, algo que terminou por azedar as relações entre os dois e teria aberto caminho ao assédio sexual perpetrado pelo realizador. “Marnie” foi a despedida de Tippy Hedren do cinema, tendo em vista que não mais suportava as investidas de Hitchcock, a quem era subordinada profissionalmente, por razões contratuais. Em entrevista ao Canal HBO (matéria disponível em: <http://todayentertainment.today.msnbc.msn.com/news/2012/08/02/13084554-tippi-hedren-recalls-sexual-harassment-while-working-with-alfred-hitchcock?lite>) ela afirma que o diretor “era um tipo extremamente sádico”, que teria tentado beijá-la à força, durante as filmagens de *The Birds* (1963) e lhe exigido “disponibilidade sexual”. “Não havia, naquele período, leis que protegessem as mulheres deste tipo de assédio”, lamenta.

⁶⁹ Em relação à dissociação dos conceitos de falo e pênis, Lauretis (1984, p 23) tece a consideração a seguir, com a qual nos alinhamos: “Despite repeated statements by Lacan(ians) that the phallus is not the penis, the context of the terms I have emphasized in the quotation makes it clear that desire and signification are defined ultimately as a process inscribed in the male body, since they are dependent on the initial – and pivotal – experiencing of one’s penis, on having a penis.” Trad.: “Apesar das repetidas declarações de Lacan (e seus seguidores) de que “falo” não é “pênis”, o contexto do uso do termo deixa claro que o desejo e significação são definidos, em última análise, como um processo inscrito no corpo masculino”.

partir do “enquadramento” de uma mulher. Por isso, a interrogação pela sua identidade. “No references”⁷⁰ [diz Strutt – à pergunta ‘afinal quem é esta mulher?’]. A indagação nos aproxima, mais uma vez, de outra constante no cinema hitchcoquiano: a interrogação pela identidade das mulheres. Marion Crane assina Marion Samuels na ficha de entrada do Hotel Bates; Judy se disfarça de Madaleine em *Vertigo*, e, em *Rebecca (1940)*, primeiro filme da fase americana de Hitchcock, a heroína pura e simplesmente não tem nome.

A ação prossegue, de maneira a fazer com que o espectador levante uma série de hipóteses acerca da identidade e dos objetivos de Marnie. Logo em seguida, Mark Rutland (Sean Connery) chega à porta do escritório, sem, em nenhum momento, entrar na sala (fig 7c). Mark é apresentado como mais importante e influente que Mr. Strutt (Martin Gabel), tanto que é Strutt quem interrompe o depoimento à polícia para ir ao encontro do cliente. Para fazer clamar ainda mais a atenção do espectador em relação a Rutland, este é representado por Sean Connery, enquanto Strutt por Martin Gabel, um homem em idade relativamente avançada.

O poder de Rutland começa a ser demonstrado nesta cena, quando a vítima do furto lhe trata com deferência. O espectador sabe, de antemão, que o personagem de Sean Conery fará par romântico com Tippi Hedren, motivo que reforça a apresentação de Rutland como poderoso, portanto capaz de *domar* Marnie, em sua sensualidade. Pelo tom que usa para se dirigir aos investigadores e à secretária, é possível depreender que Strutt também seja um homem poderoso. Porém, ele é colocado diante de outro que goza de ainda maior *status* social, no caso Mark. O personagem do Sean Conery é mais alto e usa terno mais claro, portanto, a composição da iluminação da cena o favorece plenamente (Fig 8c e 9c).



Fig 7c

Fig 8c

Fig 9c

Na presença de Mark, Strutt se posiciona, na maior parte do tempo, na diagonal, o que o torna acessível em perfil, enquanto o personagem de Sean Connery é visto de frente, fator que atrai a ainda mais a atenção do espectador, pois ele ocupa maior espaço na tela (Fig. 8c). Mark ainda usa um sobretudo jogado ao ombro. Apesar de aparentemente inocente, o acessório aumenta consideravelmente a presença física do personagem. A apresentação de Mark reforça

⁷⁰ Trad: “Sem referências”

algo que irá se manter constante durante o filme: a sua diferença de nível social em relação a Marnie.

Detalhes como o leve sotaque inglês de Mark, as constantes referências à sua aristocracia e tradição familiares reforçam a perspectiva de que o homem ocupe a posição dominante no casal, a partir do seu nível social. O homem em nível social superior seria uma fantasia feminina recorrente, algo diretamente vinculado à construção social de gênero, tema polêmico, sem dúvidas, e assim tratado por Bordieu (2011, p. 48), que faz referência a uma série de princípios e rituais sociais para justificar a sua posição:

Pelo fato de esses princípios comuns exigirem, de maneira tácita e indiscutível, que o homem ocupe, pelo menos aparentemente e em relação ao exterior, a posição dominante no casal, é por ele, pela dignidade que nele reconhecem *a priori* e querem ver universalmente reconhecida, mas também por elas próprias, para a sua própria dignidade, que elas só podem querer amar um homem cuja dignidade esteja claramente afirmada e atestada no fato, e pelo fato, de que *ele as supera* visivelmente.

Na coletânea de textos de Hitchcock, realizada por Gottlieb (1998, p. 103) a questão da estatura do herói – não apenas social, mas física – seria fator determinante para que o diretor inglês escolhesse o elenco.

Uma atriz pequena não apenas fotografa melhor que a que *se ergue a alturas imponentes* – especialmente nas cenas em close –, como também agrada mais à plateia, que gosta de ver a cabeça cacheada da heroína aninhada no peito másculo do herói. Se ela for mais alta [que o herói] pode fazê-lo parecer insignificante.

No trecho do artigo acima, há, portanto, uma perspectiva de fazer com que a própria diferença gendrada entre os corpos possa colaborar para a construção de imagens nas quais comparece, inclusive, a sugestão de que a relação sexual seja constituída como dominação. Outro detalhe é em relação a itens da linguagem cinematográfica. Nesta cena, Mark Rutland é mostrado, predominantemente, em plano médio (convencionalmente usado nos telejornais). Ao passo que, apenas no último momento da cena temos acesso a um *close-up* do ator.

Nos minutos iniciais do filme, ainda há um distanciamento em relação a ele, fator que embaralha o jogo da identificação narrativa, que irá oscilar, ao longo da obra fílmica, entre o par romântico da trama. Logo após o *close-up*, ele olha para a câmera (Fig. 9c), em mais um apelo à identificação com o espectador. Ainda assim, persiste em relação a Mark certo mistério e um tom relativamente sombrio que irá acompanhá-lo durante toda a narrativa. Talvez a dimensão com a qual Mark é representado tenha como foco amenizar a carga que o personagem carrega, demasiado pesada. Mas isso é assunto para os próximos capítulos.

A bolsa amarela, mais uma vez, aparece em evidência, com toda a sua carga erótica (Fig 10c). Marnie anda no corredor de um hotel, ainda sem mostrar o rosto, o que renova a curiosidade do espectador em relação à personagem. Neste momento, Hitchcock nos acena. A

aparição do diretor, desta vez, é rápida, mas ele chega a olhar para a tela, num gesto de cumplicidade com o espectador (Fig 11c). No final do corredor, a janela com as grades dá a dimensão da prisão de Marnie à sua obsessão pelos furtos.



Fig 10c



Fig 11c



Fig 12c

A narrativa persiste com metáforas do órgão sexual feminino. Considerando este aspecto, nas imagens acima, podemos detectar o corredor, com as linhas em perspectiva em direção a uma dimensão da tela que se aprofunda em invaginação – algo também presente na sequência inicial do filme, na parada de trem. Novamente, Marnie anda em linha reta, desta vez, seguindo o trajeto do desenho no tapete, o que nos remete ao ditado americano “walk the line”, ou seja comportar-se de acordo com determinado critério moral instituído. Veremos, em sessões posteriores, que Marnie, apesar de ladra e mentirosa, é uma mulher que “anda na linha”, para retomar a imagem do filme.

As teóricas feministas do cinema argumentam que a curiosidade e investigação acerca do corpo da mulher – e suas representações metafóricas, que pululam em *Marnie*, seriam reedições do enredo edipiano, da curiosidade do infante em relação ao corpo da mãe. Angélica Cruz (2010) observa que, ao consolidar a mulher como objeto de investigação voyeurística não seria da sexualidade delas que se fala, mas das exigências e apetites sexuais de um olhar masculino. Teresa de Lauretis (1987, p. 105) confirma a perspectiva: “as representações patriarcais de gênero na cultura ocidental trazem a sexualidade como localizada na mulher, mas, assim como o desejo e o significado, este seria uma propriedade e prerrogativa do homem, o que seria uma economia do ‘mais do mesmo’”⁷¹.

Esta satisfação do olhar masculino estaria principalmente na fetichização do corpo constante da representação da mulher na tela. Smelik (2011) argumenta que o homem é tranquilizado em relação ao fantasma da diferença sexual a partir da excessiva atenção que os filmes dão aos cabelos das mulheres e a acessórios, como bolsas, sapatos e brincos⁷².

⁷¹ No original: “all patriarchal representation of gender in Western culture, sexuality is located in woman, but like desire and meaning, it is the property and the prerogative of man. All of sexuality, that is, refers to man, is an ‘economy of the same’” (LAURETIS, 1987, p. 105)

⁷² O que classificamos como olhar masculino é seria uma posição contingencial e não essencial, conforme postura adotada por Laura Mulvey, em entrevista à *Revista Estudos Feministas* (2005), autorizando a possibilidade de que esta posição possa ser ocupada mesmo pelas mulheres. Voltaremos a esta questão no próximo capítulo.

O espectador suspeita, gradativamente, da complexa personalidade de Marnie. No quarto do hotel, ela arruma suas coisas. De um lado, uma mala organizada de maneira obsessiva e sistemática, de outro mais uma mala, só que plenamente caótica, com roupas atiradas de maneira desordenada (Fig 12c). Ainda somos convocados a participar, de maneira mais direta desta desordem, pois as suas roupas íntimas são atiradas na segunda mala, o que desperta o desejo do espectador de ver o corpo desnudo da mulher – desejo este frustrado, em função da censura que imperava em Hollywood à época em que o filme foi produzido.

Por outro lado, faz parte do percurso da sedução não entregar de maneira imediata o objeto de desejo, o que gera angústia. Em Hitchcock, esta angústia é constitutiva, pois a sedução, na filmografia do diretor, opera como que fechada e dobrada sobre si própria, através do estímulo à pulsão de olhar, sem que o corpo da mulher seja dado aos olhos da audiência, apenas sugerido por imagens antropomórficas (RODRIGUEZ, 2004).

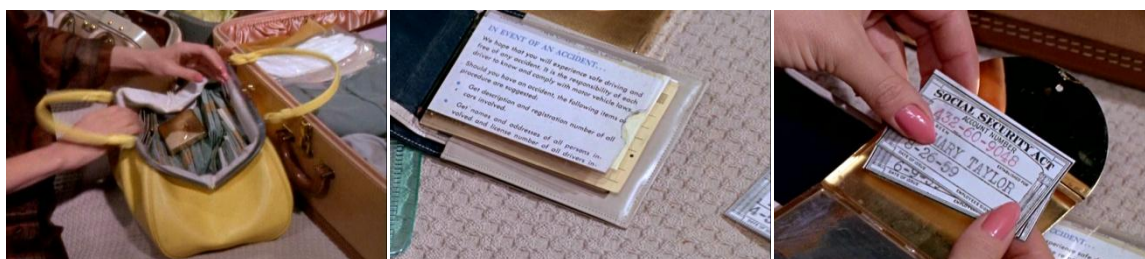


Fig 13c

Fig 14c

Fig 15c

Estas imagens antropomórficas protagonizam esta cena, agora com o conteúdo da bolsa sendo, finalmente, dado ao conhecimento do espectador. A bolsa trazia uma elevada soma em dinheiro, o produto do roubo ao escritório de Strutt. De dentro do acessório, surgem, por trás do espelho, as sucessivas identidades falsas adotadas pela personagem (Fig 13c). A correlação entre a mulher e o sinistro, a beleza enquanto algo que atrai para o perigo, é demonstrada pela inscrição no documento da moça: “In event of accident...”⁷³ (Fig 14c), uma ironia que demonstra o intercuro sexual como algo ligado à violência. Não será a única presente na narrativa.

Marnie, na sua vida criminosa, se apropria de pressupostos masculinos, tais como liberdade para ir a qualquer lugar que deseje, além do poder representado pelo dinheiro. De acordo com Modleski (2005), a sutil construção de uma simpatia pela personagem feminina em Hitchcock termina por engendrar uma identificação com ela, o que coloca o espectador masculino como que assombrado pelo fantasma da bissexualidade. Nesta situação, o que é colocado em xeque o pressuposto inicial da teoria feminista do cinema, de que seria impossível a identificação com a mulher. Ao contrário disso, é o espectador masculino torna-se “transvestido”, para usar o termo caro a Riviere (2005). Ao apontar o fator identificação, estamos

⁷³ Trad: “Em caso de acidente”

antecipando uma série de questões em relação à trama, pois, até este momento, Marnie ainda é um mistério, uma alteridade. Porém, esta economia será revista e a moça será um dos principais polos de aglutinação de identificação e simpatia ao longo da narrativa.

Porém, a mulher, paradoxalmente, continua sendo objeto do desejo e investigação de um sujeito masculino, algo diretamente vinculado ao fantasma da bissexualidade. Modleski (2005) percebe que a trama se desenvolve em torno da submissão da mulher a um processo de purificação, como se ela pagasse pelos seus excessos sexuais – lembremos que, para Marnie, os furtos são uma forma de compensação pela sua ojeriza ao sexo⁷⁴. O objetivo deste processo é inserir a mulher na ordem patriarcal, ao mesmo tempo em que o sujeito masculino exorciza o fantasma da bissexualidade a partir do sofrimento e violência imputados à mulher.

A esta altura, as imagens que sugerem a nudez de Marnie aguçam a curiosidade do espectador. Trata-se do corpo da mulher enquanto catalisador do desejo escópico, do prazer de ver. Marnie, em sua inacessibilidade por conta de sua frigidez, é marcante neste aspecto, pois é justamente a partir da pulsão construída na dimensão do olhar que ela fisga o desejo masculino, elemento fundamental no seu *modus operandi* ao cometer os delitos. A beleza da moça é, na verdade, um chamariz, uma isca, para que ela possa roubar.

É esta beleza com a qual o espectador se depara, depois que Marnie se despe de mais uma personagem que interpretou na sua vida criminoso (Fig 16c). Há algum apelo sexual em relação a esta imagem. A ladra se lava depois de um contato com a sujeira do crime de furto, este equalizado com a relação sexual. O desejo, mais uma vez, é visto como algo degenerado, assim como o cultivo da aparência da mulher. Ela precisa ser purificada, pois esconde em si o fantasma da castração. Por outro lado, mais uma vez, o banheiro é colocado em evidência – vide *Psycho*.

No inconsciente androcêntrico, a falta do pênis na mulher aponta a uma transgressão por ela cometida e uma punição por conta de tal fato, o que demanda que ela sofra, a fim de pagar por um eventual erro. Assim funciona o psiquismo infantil, e, portanto, o inconsciente. Esta seria a centelha da misoginia que impele Hitchcock a aliar as mulheres ao crime, aos dejetos e à necessidade de punição que sustenta todas as fantasias sado-masoquistas presentes nas narrativas analisadas neste trabalho. Conforme Kehl (1996, p 190):

⁷⁴ A correlação entre os crimes e a problemática questão sexual da personagem é localizada por Truffaut (2004, p. 304), na sua longa série de entrevistas com Hitchcock: “Marnie é uma neurótica (sic) sua cleptomania é uma compensação da sua frigidez”, considera. Acredito que Araújo (1984) tenha sido um leitor de Truffaut (Idem). Ele localiza a mesma questão, porém, acrescenta o clima tenso das filmagens, sem mencionar o suposto assédio praticado pelo diretor contra Tippy Hedren: “Hitch (sic) atribuiu seu estado [estressado, nervoso] à *mise-en-scène* da história dessa mulher onde a cleptomania compensava a frigidez sexual. De todo modo, não perdoou os termos que Tippy Hedren dirigiu-se a ele: ‘Ela fez o que a ninguém é permitido.’ diria mais tarde. ‘Falou da minha gordura’”. Pelo visto, não são apenas Marion, Judy e Marnie mulheres resistentes à violência dos homens no universo hitchcoquiano.

A “falta” do pênis na mulher é entendida, nas teorias sexuais das crianças, como causada por uma punição. A menina teria sido “má” (praticado excessos intoleráveis para os adultos...) e então castigada com a castração? Ou a castração em si mesma representa a evidência do mal na mulher? De um modo ou de outro, no imaginário infantil – no inconsciente de todos nós, portanto – a posição feminina está associada ao mal, e à necessidade de castigo.

Após retirar a tintura do cabelo que a fazia morena (Fig. 16c), Marnie surge num marcante primeiro plano, em *close-up* (Fig. 17c). As tácitas convenções do cinema de Hollywood ainda não permitem, no período de realização do filme, o olhar direto à câmera. A personagem, porém, chega próximo a isso, no sentido de que se constitui como objeto do olhar, num momento perpassado pelo autoerotismo que marca a cena. Esta é a primeira vez que o rosto de Marnie aparece na tela, aproximadamente seis minutos e meio após o início do filme. O retardamento na apresentação da personagem a vincula diretamente ao suspense.



Fig 16c



Fig 17c

A música é estratégica neste ponto da narrativa, ao reforçar a convicção do espectador de que esta é a mulher em torno da qual a trama é organizada, o alvo da interrogação e investigação perpetradas pelo protagonista, Mark Rutland. Rosinha Brener (2003, p. 64) pondera que, no momento no qual a personagem joga os cabelos para trás, o tema musical “atinge o clímax, em *tutti*, com o rosto da mulher refletido no espelho. A música mostra que esta é a verdadeira identidade da personagem”.

No trecho da música vinculado à cena, podemos distinguir a sonoridade de harpas, estas dão à apresentação de Marnie um algo de fascínio pela sua imagem, que talvez nos lembre a sensação de tomar uma taça de champanhe. “Classicamente – de algum modo é uma correspondência romântica – as sonoridades cristalinas da harpa evocam o som da taça e a leveza das borbulhas, e a melodia descendente o correr do líquido” (JULLIER e MARIE, 2009 p. 103). Este fascínio é a face do fetichismo, mas também da posição ambivalente que a cultura ocidental adotou em relação ao corpo da mulher: algo dividido entre o fascínio e o ódio misógino. Estes sentimentos, aparentemente opostos, se procuram e se interpenetram nas representações da mulher em Hitchcock.

Na cena seguinte, a câmera continua seguindo Marnie, desta vez numa rodoviária. Porém, há um detalhe em relação a estas imagens, considerando que a personagem aparece fragmentada, ou antes, constantemente decepada pela imagem fílmica. Esta é uma maneira de manter o mistério em torno da figura dela, algo que cria uma tensão, em termos de identificação, tendo em vista que, apesar de ser a personagem que, gradualmente, convoca a simpatia e solidariedade do espectador, ela ainda é objeto de curiosidade e suspense. A fragmentação das imagens do corpo de Marnie reforça a ideia de objetificação, com o olhar do espectador direcionado aos contornos do corpo de Tippy Hedren, sem que seja possível, pelo menos em grande parte desta cena, vê-la como uma unidade (Figs. 18c e 19c) – ou seja, num plano de conjunto (da cabeça aos pés).



Fig 18c

Fig 19c

Fig 20c

A personagem aparece com destaque, em plano médio (Fig 19c), seguido pela visão subjetiva do ralo da rodoviária (Fig 20c). Há uma angústia em relação a Marnie, numa constante dualidade entre o seu *sex appeal* e uma perspectiva de que o espectador assuma uma torcida pela moça.

A música, novamente, comparece como elemento condutor entre duas cenas, procedimento constante no filme. Desta vez, teremos acesso à imagem de um personagem que poderia ser considerado fundamental à trama, o cavalo Forio (Forio). Esta assertiva acompanha a perspectiva do gozo voyeurístico do espectador, no sentido de que os cavalos são constantemente associados à masculinidade e é mediante imagens do contato do corpo da personagem com o animal que se dará um viés erótico às cenas protagonizadas pelo equino e pela amazona (Fig. 22c). Wood (1965) considera que Forio seria um substituto para os reprimidos desejos sexuais de Marnie – acreditamos parcialmente na assertiva, pois seria a compulsão pelos furtos que cumpriria este papel⁷⁵.

O terceiro fotograma exposto abaixo (Fig. 23c) reafirma algo proposto por Kaja Silverman (1988), quando a pesquisadora considera que, de forma muito frequente no cinema americano, as imagens das mulheres (Fig. 22c) são seguidas por imagens de um homem observando-a, algo que reforça o caráter voyeurístico das narrativas, que elegem a mulher como

⁷⁵ A questão da sublimação do sexo pelos furtos é notada por Araújo (1984) e Truffaut (2004).

objeto do gozo escópico do espectador. A personagem é vista, inclusive, numa floresta, lugar pulsional (Fig. 22). A relação entre Marnie e Forio é sexualizada em vários aspectos. Quando comunicada a respeito do comportamento agressivo do animal, ele lhe pede: “If you wanna bit somebody, bit me”⁷⁶, e o abraça, numa insinuação erótica em relação à felação (Fig. 21). A ideia contida na cena, de que o lugar do desejo da mulher numa relação sexual com um homem é masoquista, está presente, portanto, inscrita na perspectiva de que Mark seja perdoado pelo espectador em relação ao crime sexual que irá cometer.



Fig. 21c



Fig. 22c



Fig. 23c

Instantes depois, a audiência será apresentada à mãe de Marnie, a Sra. Berenice. A angústia e o distanciamento marcarão o encontro entre as duas. O movimento que havia protagonizado a cena anterior, quando a heroína andava a cavalo, se fará novamente presente, compondo com a música o elo entre as duas cenas.



Fig 24c



Fig 25c

Desta vez, porém, o movimento é de um táxi, que trafega numa rua sem saída, algo que dá a dimensão da complicada relação entre Marnie e sua mãe. Ao fundo da imagem, a ameaçadora presença de um navio, associado aos marinheiros, como a demarcar o lugar do homem como lugar da mobilidade e da independência – mas também da violência, da opressão e do poder. A presença da nau torna-se ainda mais ameaçadora considerando que este é um ambiente feminino e infantil, conforme é possível perceber a partir das meninas brincando de pular corda. Uma presença menor, quase apagada na cena é a de meninos, que brincam do outro lado da rua, com uma bola de basquete. A cantiga das meninas é algo que sobressai, em relação à cena:

Mother, Mother, I am ill/ Send for the doctor over the hill / Call for the doctor. Call for the nurse / Call for the lady/ with the alligator purse/ "Mumps", said the doctor./

⁷⁶ Trad: “Se você quiser morder alguém, morda a mim”

"Measles",said the nurse./ "Nothing",said the lady/ With the alligator purse/ one, two, three...⁷⁷

A música começa com a descrição de um estado de saúde afetado por alguma moléstia. A partir do enredo do filme, podemos inferir que esta “doença” tem algo a ver com o aspecto sexual. A cantiga convoca autoridades médicas para dar conta do problema – como o/a “médico” ou o/a “enfermeira”. Porém, o problema é negado pela “mulher com a bolsa de crocodilo”. Ainda assim, a inocente música recorre à ciência, tida como discurso isento, capaz de dar conta dos possíveis problemas de saúde enfrentados pela personagem da cantiga. Porém, ainda assim, prevalece como palavra final a da Dama com a bolsa de crocodilo, que recalca o problema *Nothing*, ela diz.

Durante muito tempo, se tentou fixar as mulheres à sua sexualidade. ‘Vocês são apenas o seu sexo’, dizia-se a elas há séculos. E este sexo, diziam os médicos, é frágil, quase sempre doente e indutor de doença. ‘Vocês são a doença do homem’. Este movimento muito antigo se acelerou no século XVIII, chegando-se à patologização da mulher: o corpo da mulher torna-se objeto médico por excelência. (FOUCAULT, 2012, p. 234)⁷⁸

Na esteira de Foucault (2012), Fávero (2011) levanta uma suspeita em relação à concepção sociocultural e histórica do conhecimento científico. Ela argumenta que não haveria uma pretensa neutralidade ideológica, mas os valores sociais permeiam as informações, procedimentos e atividades das ciências naturais e humanas. A mulher, constantemente associada à natureza, estaria numa posição de objeto de estudo, em relação a uma ciência identificada e associada à razão, ao intelecto, atributos tradicionalmente vinculados ao âmbito do masculino.

Porém nem mesmo o discurso científico consegue dar conta da “doença” da personagem da música, que consiste numa evidente alusão a Marnie. Suspeitamos que esta “doença” tenha a ver com a falta do pênis nas mulheres. Lembremos que o próprio Freud (2010) se refere aos genitais femininos como faltante e defeituoso, o que revela a dificuldade (ou impossibilidade) de representar a mulher dentro da economia simbólica dominante. Na próxima seção, conheceremos uma personagem chave da narrativa, a mãe de Marnie. Mladen Dolar, uma das autoras componentes da coletânea organizada por Žižek (2010), argumenta que o universo hitchcoquiano é materno – ela não poderia estar mais correta.

⁷⁷ Trad.: “Mamãezinha, estou me sentindo mal/ Mande chamar o médico lá no quintal/ Chame o médico/ Chame a enfermeira/ Chame a moça com a bolsa de crocodilo/ "caxumba", diz o médico/ "sarampo", a enfermeira/ "Isso não é nada", diz a moça da bolsa de crocodilo/ Um, dois, três, quatro....

⁷⁸ Foucault (2012) enuncia o seu desejo de tratar da questão de como a ciência tem se relacionado com as mulheres. Porém, talvez a morte, o tenha impedido de levar adiante tal trabalho.