

3.2 SINAIS DE PERIGO

A mulher com a bolsa de crocodilo traz à tona a ameaça de castração, mas, também, nos conta a respeito do filme, com a consideração de que esta mesma mulher é objeto de investigação do homem, que reedita o enredo edipiano. Como não há lugar no patriarcado para a mulher castradora, assim, “the lady with a alligator purse” nega quaisquer problemas que possa acometê-la e diz que toda a afetação não é nada. Lauretis (1987) pontua que: “os discursos das ciências dos homens constrói o objeto como feminino e o feminino como objeto. Eu sugiro que esta seja uma retórica de violência, ainda que o discurso seja apresentado como humanista, benevolente e bem intencionado”⁷⁴ (LAURETIS, 1987, p. 44).

Há uma violência que mora na construção do outro – a mulher – enquanto objeto, o que lhe ameaça a subjetividade e legítimas relações de poder, sob o manto da neutralidade científica. Conforme Ana de Carli (2009, p. 28), o próprio Freud levanta a suspeita de que a pretensa feminilidade, aliás tão investigada pela ciência, não seria intrínseca ao corpo das mulheres, mas algo construído socialmente:

No último texto de sua vida, dedicado à sexuação das mulheres, Freud reafirma a sua dificuldade em definir masculinidade e feminilidade e, sobretudo, considerar que homens e mulheres seriam estruturados como masculinos e femininos. (...) [Ele especula que] a passividade feminina que se traduz como atitudes de baixa agressividade pode ser resultado da educação e dos costumes sociais impostos à mulher.

A cantiga das meninas termina com uma expectativa, uma contagem progressiva, que nos ditará o ritmo da entrada em cena da mãe de Marnie. Porém, antes, Marnie encontra Jessy, e parece rivalizar com a garota, pela atenção da sua mãe, a Sra. Bernice. A composição da cena conduz o espectador a se solidarizar com a ladra na antipatia pela menina. Segundos antes que Jessy abra a porta, Marnie olha para o lado, vê meninas brincando, e dá um leve sorriso – ou seja, não é que ela não goste de crianças, mas teria algo de *peçoal* contra Jessy. Uma das evidências de que o espectador é convocado a se solidarizar com Marnie é a câmera colocada à altura do ombro direito da personagem – plano semissubjetivo (Fig 26c).

Junto com Marnie, olhamos para Jessy. Por outro lado, apenas num breve momento da cena, a câmera é colocada à altura dos olhos da menina. Durante todo o transcorrer do diálogo, vemos a garota com a perspectiva de um adulto – de cima para baixo, fator que contribui para que não haja movimentos de solidariedade para com Jessy. Paradoxalmente, parece haver certa irmandade entre as duas, tendo em vista que, na maior parte da cena, Marnie é vista numa altura inferior, em relação à mãe, a sra. Berenice.

⁷⁴ No original: “the discourse of the sciences of man constructs the object as female and the female as object. That, I suggest, is the rhetoric of violence, even when the discourse present itself as humanistic, benevolent, or well-intoned.” (LAURETIS, 1987, p. 44)

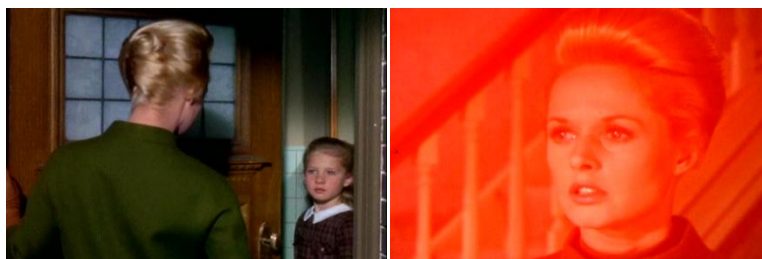


Fig 26c

Fig 27c

Pela primeira vez no filme, sem contar a abertura, nos deparamos com o motivo que Rosinha Brener (2003) chama de “Vermelho”. Quando o trecho musical é acionado, a tela é impregnada pelo tom rubro (Fig 27c), o que dá a dimensão do estado emocional da personagem quando em contato com esta cor. “Esse arranjo funciona muito bem como expressão de estresse e agitação”, (BRENER, 2003, p. 63). A reação foi provocada pelas gladiolas, flores que trazem em si o tom de cor que desperta o medo em Marnie, medo último da violação, conforme apontaremos em sessões posteriores. Para substituir as gladiolas, ela traz crisântemos, flores usadas para homenagear os mortos, durante os velórios.

Ali, no lugar da pulsão representada pelo vermelho, Marnie coloca como significante as flores relacionadas ao velório, o que indica a ligação entre o sexo e a morte e inscreve a misoginia na cena, tendo em vista que a mulher é equalizada ao corpo e à sexualidade no universo androcêntrico no qual a obra está inserida. Após a saída de Jessy, Marnie volta a se aproximar da mãe, tentando chamar a atenção da idosa para si, em busca, talvez, de um olhar de reconhecimento.



Fig. 28c

Fig. 29c

O diálogo a seguir mostra a antipatia das duas mulheres pelos homens, ao mesmo tempo em que se encontram ligadas pela imagem fílmica, numa íntima simbiose (Fig. 28c e 29c). O espectador não é convocado a tomar partido por nenhuma das duas durante o diálogo. Mãe e filha são, a esta altura, e apesar de toda a evidência de uma relação problemática, inseparáveis. A cumplicidade entre elas é tal que a organização da cena em plano e contraplano, ao mantê-las ligadas, praticamente exclui o espectador da relação, sendo que este se inscreve como um observador não autorizado a participar da cena. Durante um dos planos, a heroína faz um breve movimento de fechar-se em seu diálogo com a mãe, inclusive dando as costas à audiência (Fig. 28c).

Marnie: We don't need man, mama. We can do very well for ourselves. You and Me.
 Berenice: A decent woman don't have need for any man. Look at you, Marnie. I told
 Miss Cotton: 'look at my little girl Marnie. She is too smart to getting herself mixed up
 with men... none of 'em.⁷⁵

Tania Modleski (2005) procede a uma análise da personagem principal de outro filme de Hitchcock, *Rebecca* (1940), com a avaliação de que ela estaria numa posição análoga ao estágio do espelho, tal como proposto por Lacan – um momento no qual o controle motor da criança não está desenvolvido e a mãe, por contraste, parece ao infante, super-humana em sua perfeição. *Marnie* e *Rebecca* mostram os esforços de heroínas na busca por desvincular-se da mãe e desejar um homem – e ambos os filmes fazem com que o espectador acompanhe os esforços destas mulheres para superar a relação dual fundadora e atingir a maturidade sexual, a partir do desejo por um homem. “Finalmente se torna óbvio que os dois desejos não podem coexistir: o desejo pela mãe impede o progresso da união heterossexual (...) então a heroína desiste do seu desejo pela mãe em prol da sua ligação com o homem” (MODLESKI, 2005, p. 49)⁷⁶.

Portanto, assim como *Rebecca*, *Marnie* é a história do processo de amadurecimento de uma mulher, numa sucessão de conflitos que a leva a submeter-se à lei patriarcal. Para tanto, é necessário que ela abandone o estado original de completude e integração narcísica com a mãe fálica. A alternativa para que o sujeito se liberte desta fase consiste no desejar algo para além da relação dual. *Marnie*, porém, tem uma incapacidade em articular o seu desejo, no que tange ao aspecto sexual. Adicionamos *Marnie* à lista de personagens hitchcoquianos que, conforme aponta Zizek (2010b), tem a vivência da sua sexualidade bloqueada, por conta de um supereu materno que torna doentia a possibilidade de busca do gozo sexual – algo similar acontece com Bruno, em *Pacto Sinistro*; Jeff, em *Rear Window*, Roger Thornhill, em *Intriga Internacional* e o exemplo mais marcante: Norman Bates, em *Psycho*, além de Mitch em *The Birds*. Este é o caso também de Marion, na sua necessidade de formalizar a união com Sam, num jantar com a irmã mais velha, e também a angústia do falso relato de Madaleine, em *Vertigo*, ao não conseguir se desvencilhar de Carlota Valdéz, a mulher do passado que a atormenta.

Kaja Silverman (1988) observa que o caminho estabelecido no cinema dominante para que a heroína possa aceder ao seu desejo é o processo da cura pela palavra, através do qual um homem (Mark) a torna consciente dos seus desejos, os quais ela sequer conhecia – configura-se,

⁷⁵ Trad: “Marnie: Nós não precisamos dos homens, mamãe, nós podemos ser independentes” “Berenice: Uma mulher decente não tem necessidade de qualquer homem. Olhe para você, Marnie. Eu disse Miss Cotton: ‘olha para a minha Marnie. Ela é inteligente demais para se misturam com os homens ... nenhum deles’”.

⁷⁶ No original: “Finally, it becomes obvious that the two desires cannot coexist: the desire for the mother impedes the progress of the heterosexual union (...) the heroine disavows her desire for the mother, affirming her primary attachment to the male” (MODLESKI, 2005, p. 49).

então, a partir daí, uma relação não apenas de amor, mas de dominação. Por conta de um trauma de infância, Marnie não consegue dar este passo em direção a uma sexualidade adulta e compensa a sua ojeriza aos homens cometendo furtos, conforme apontamos anteriormente. Acreditamos que esta seria a única forma que a heroína da trama encontre para se excitar, no sentido sexual do termo. Porém, o desejo sexual está presente em Marnie, algo que nem mesmo os seus crimes conseguem aplacar. Os repetidos furtos serão fundamentais para que ela caia na armadilha tramada por Mark, o seu futuro marido.

O suspense está presente no encontro dos personagens, afinal, os dois são vistos na mesma cena, pela primeira vez, no escritório da Rutland & Co, somente após 19 minutos de filme. Há uma perspectiva constante ao longo da narrativa de se construir o personagem de Sean Conery como um homem acima da média. Porém, na contramão da tendência dos protagonistas masculinos de Hitchcock, Mark é sinalizado como que inserido numa linhagem, com o seu nome de família mostrado de maneira ostensiva na transição das imagens para as internas do escritório da companhia (Figs. 30c e 31c). Não se trata mais dos protagonistas instáveis, de caráter frágil, debilidade demonstrada, inclusive, na angústia em relação ao nome (RODRIGUEZ, 2003). Justamente por ter seu nome trocado por Kaplan, o publicitário Roger O. Thornhill se envolve numa intriga internacional, em outra narrativa hitchcoquiana; *North by Northwest* (1959).

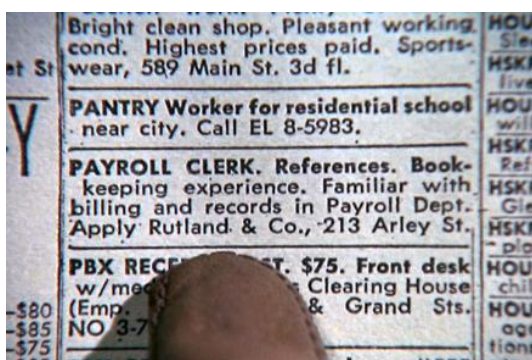


Fig 30c



Fig 31c

O prédio e o escritório, ao contrário da cena da casa da mãe de Marnie, são espaços masculinos, nos quais as autoridades, aqueles que detêm o poder, são homens. Porém, o céu azul, sufocado pelo prédio e os tons sombrios da construção evocam a rua na qual se localiza a casa de Berenice. Novamente, volta à cena o terror em relação à violência, algo insinuado pela atmosfera sombria do prédio. Mulvey (2009) 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.

O panorama traçado pela teórica é compatível com este momento do filme, tendo em vista que a protagonista está prestes a ser capturada na armadilha de chantagem, tramada por

Mark – a tendência à violência e sadismo é crescente, num prenúncio à polêmica “rape scene”. Hitchcock, na sua série de entrevistas a Truffaut (2004), evoca a dimensão do desejo que liga o protagonista masculino à ladra, tratando a questão como a história de um “homem que tem vontade de dormir com uma criminosa porque ela é uma ladra, como outros têm vontade de dormir com uma negra ou com uma chinesa” (TRUFFAUT, p. 303) – declaração um tanto cínica, mas que dá a dimensão do ponto de vista para o qual o filme é construído, para homens brancos, espectador ideal que empurra, para fora das suas angústias, quaisquer outras identidades, como os povos de cor (negros e chineses) e, claro, as mulheres.



Fig 32c



Fig 33c

As imagens acima (Figs 32c e 33c) dão conta da situação da protagonista, considerando que a estrutura de metal do escritório a coloca como um animal, preso numa jaula. Ao ver a mulher no escritório, Mark a reconhece, mesmo tendo ela usado um disfarce enquanto trabalhava para o Sr. Strutt. A fim de se proteger de possíveis olhares, ela puxa o vestido para baixo do joelho, e, neste momento, se denuncia a Mark, que reconheceu o gesto. Mesmo este gesto, porém, não a livra dos olhares. Sim, ela está numa jaula, mas esta é de vidro – aparato usado nos escritórios para dar a impressão de transparência na gestão da companhia, mas que, também, se presta à observação, à análise dos sujeitos, inclusive em sua sexualidade.

A partir do momento em que o milionário reconhece a ladra, tem início um jogo de logros e manipulação, no qual um homem consegue realizar seu intento de dominar uma mulher, usando métodos antiéticos, movido pelo seu desejo erótico. Se em Johnny, de *Vertigo*, a postura desleixada representava a falta de autoestima e marcava a sua autopiedade, em Mark, a mesma postura (Fig 33c) está associada ao poder, considerando que ele controla a empresa e o patrimônio da sua família.



Fig 33c



Fig 34c

Este ponto da narrativa marca uma tensão, em termos de identificação do espectador, considerando que, nesta cena, temos uma visão distanciada de Marnie. A audiência é conduzida a acompanhar Sean Conery na sua investigação voyeurística em relação à moça. Provocar no espectador um tom simpático em relação a Mark é estratégico, na tentativa de alçá-lo ao *status* de herói. Porém, acompanhará o personagem ao longo de toda a trama certo tom sombrio, evidenciado por imagens que voltarão a distanciá-lo do espectador.

No momento da entrevista, ele acompanha as mentiras de Marnie com um tom irônico, burlesco, mas sem intervir diretamente na contratação da moça. Porém, com um leve maneio de cabeça, ele autoriza o ingresso da heroína ladra nos quadros de Rutland & Co, atitude que é questionada pelo auxiliar Sam Ward (John Launer):

SAM: Taking her without references. You're always such a stickler....
MARK: Let's just say I'm a interested spectator in the passing parade.
SAM: I don't get it
*MARK: You're not suppose to get it.*⁷⁷

A partir do diálogo, o espectador passa a conectar as informações e supor que Mark reconheceu a criminosa e irá jogar com ela. A promessa de que os dois atores principais formem um par romântico está cada vez mais próxima da sua realização. O diálogo ainda reforça o poder de Mark, no sentido de que ele sequer tolera ser questionado em sua decisão de contratar a Srta. Taylor, um dos disfarces da protagonista criminosa. Uma expectativa é lançada à audiência: a de um possível encontro sexual entre o par romântico do filme. Esta promessa é algo que colabora, de maneira definitiva, para a edificação do clima de tensão e suspense que permeia a narativa.

Logo em seguida, o espectador será apresentado à cunhada de Mark, Lil, que ainda continua fazendo parte da família, apesar da viuvez do rapaz. A composição da cena a favorece plenamente, tendo em vista estar emoldurada pelas duas colunas metálicas do escritório (Fig. 35c), além do figurino em tons amarelos, em contraposição aos tons de cinza usados por Marnie e pela sua colega de trabalho, traje que não a destaca em relação ao cenário. A elegância discreta das roupas das trabalhadoras do escritório informa a respeito de uma hierarquia social, que será

⁷⁷ Trad: "Sam: Vai contratar alguém sem referências? Logo você, sempre tão rigoroso..." "Mark: Digamos que eu sou um expectador interessado no desfile" "Sam: Não entendo" "Mark: Não é para você entender"

colocada em xeque ao longo da narrativa, quando um empresário rico irá arriscar a fortuna e liberdade, em prol do desejo por uma criminosa.



Fig 35c

Fig 36c

Fig 37c

Por um instante, através do olhar, o *status quo* poderia ser questionado caso Marnie olhasse Lil nos olhos, no que seria o primeiro enfrentamento entre as duas. Porém, a protagonista abaixa a cabeça quando confrontada (Figs 35c e 36c). Encerrado o breve duelo, o espectador passa a suspeitar que esteja diante daquela que poderá se tornar, num futuro próximo, uma rival ou um empecilho para a união do par romântico protagonista da trama. Fávero (2011) observa que, de maneira frequente, nas narrativas da TV e cinema, é evocado algo como uma posição privilegiada do homem, que passa a ser alvo da disputa entre duas mulheres. Lil comparece enquanto uma “outra” mulher, cheia de ardis, capaz de acirrar a atmosfera de tensão sexual do filme.

Alberoni (1993) observa que esta disputa entre mulheres seria um traço dos romances cor-de-rosa. Há outras semelhanças destes romances em relação a *Marnie*, como a diferença de *status* social entre o casal protagonista da trama e a rival é sempre constituída como uma mulher sem escrúpulos, sem pudores na sua luta pelo amor do homem – a rigor, na luta pelo amor de Mark, Lil usará ardis muito similares aos de Marnie em sua carreira criminosa, tais como espionagem, manipulação e crueldade.



Fig 38c

Fig 39c

Ainda persiste, em relação a Mark, certo tom sombrio, algo evidenciado pelas imagens acima, nas quais sua silhueta aparece demarcada pela decoração do vidro da porta (Fig. 38c e 39c). Inicialmente, há uma barra vertical que o separa de Lil. Porém, em seguida, quando a moça fecha a porta, ambos são encerrados nas brumas, representadas pelos frisos. A questão social, mais uma vez, é colocada, com os personagens ricos temporariamente afastados da rotina do escritório.

Após ter se certificado de que Marnie, de fato, havia caído em sua armadilha, Mark a convoca para um turno extra de trabalho, dada a afirmação de que a recém-contratada estaria disponível caso a empresa necessitasse de seus serviços após o expediente. Na verdade, a convocação trata-se de mais um ardil do executivo, que tenta se aproximar da criminosa. Na cena seguinte, o espectador é apresentado, mais uma vez, à fachada do prédio da companhia. Há algo de terrível e sombrio no prédio que abriga a Rutland & Co., característica ainda mais acentuada pela tempestade que se abate sobre a cidade. Enquanto Marnie vai ao encontro do seu chefe, surge novamente o som de harpas, extradiagético (quando a fonte do som não mostrada na tela). Desta vez, aliando o clima de mistério e interrogação que envolve Marnie à atmosfera de tensão que cerca o prédio da empresa.



Fig. 40c



Fig. 41c

O espectador, instantes após a entrada da protagonista, é apresentado à foto de *Sophie*, a felina a qual Mark ensinou a confiar nele (Fig. 39c). Há uma evidente comparação entre a mulher e o animal. Uma evidência em relação a isso é que há uma imagem da foto da felina, seguida pela imagem de Marnie. Tal como acontecerá com Marnie, a *jaguarandi* teve que ser treinada a confiar em Mark, mas também disciplinada para ocupar um determinado lugar. No caso do animal, o de capricho do milionário, enquanto Marnie será chantageada a assumir o papel de esposa, enquadrada, portanto, dentro da lei patriarcal. Algo que ainda atua no sentido de reforçar a comparação entre a heroína e a *jaguarandi* é a tonalidade do cabelo de Marnie, cor semelhante ao pelo da felina (Fig. 40c).

O animal existe em relação a Mark como uma imagem mediada, confinada e representada no espaço de uma fotografia, numa moldura. A palavra em inglês *shot* designa tanto o ato de “tirar uma fotografia”, quanto o de “filmar” ou “fotografar”. A mesma palavra, porém, é usada para significar “atirar com arma de fogo”. Apesar da sua breve presença, a *jaguarandi* tem importância no relato, pois convoca a morte, tendo em vista o significado da palavra *shot*. Por outro lado, o sexo, angústia última do filme, é, em grande parte, correlato à morte e a violência. Interessante observar que, atrás da cadeira de Mark, há a imagem de uma senhora, com tinteira de cabelo em padrão similar ao utilizado por Marnie, o que enseja uma possível comparação entre

as duas, num possível futuro da heroína anos após contrair matrimônio com o personagem vivido por *Sean Conery*.

O panorama traçado por Ana de Carli (2009, p 24) colabora para o entendimento da cena ora analisada. A pesquisadora manifesta uma perspectiva crítica em relação à constante comparação da mulher ao animal nas artes e representações androcêntricas, o que significa um atentado à subjetividade feminina. Marnie não é isenta em relação a este cenário, tendo em vista que, durante o filme, há constantes referências aos animais, comparados com a personagem de Tippy Hedren, seja na sua relação com o cavalo Forio ou na sutil aproximação metafórica entre ela e a felina Sophie. Porém, Marnie passará por um processo de purificação para consolidar o seu enquadramento no patriarcado através do casamento, o que implica, necessariamente, na sua *domesticação*, para usar uma palavra condizente com a dominação masculina:

A domesticação das mulheres, segundo os tratados filosóficos de Rousseau, é responsável pela criação do mito do mistério feminino. (...) de alguma forma os homens pressentem a magnitude das forças que a educação recalcou nas mulheres em nome da estabilidade e da simplicidade desejadas para a família burguesa. Para assegurar a ordem, era importante reduzir a complexidade da subjetividade feminina, estabelecendo regras para o papel de esposa/mãe. A mulher que não é mãe é praticamente não existente como sociedade civil. (CARLI, 2009, p. 24)

O caminho até a submissão de Marnie ao patriarcado não será, porém, uma linha reta. Ela resiste. Neste momento do filme, há, ainda, uma tensão entre o casal, tendo em vista que os personagens são mostrados, inicialmente, em planos médios individuais, o que evoca um persistente distanciamento entre os dois, algo que será abruptamente alterado em mais alguns minutos de filme. O distanciamento ainda é reforçado pelo abajur que se interpõe entre eles. Porém, o acessório é composto por uma imagem que possui curvas, emprestando à composição cênica certa volúpia (Fig. 40c).

A suspeita de que Mark tenha convocado a funcionária como um pretexto para tê-la mais perto de si é reforçada pela natureza do documento que ela foi convocada a digitar num sábado: *Arborians Predators: in the Brazilian Rain Florests*. O Brasil, neste caso, é visto de maneira estereotipada, associado à floresta amazônica, distanciada, portanto, da sua condição urbana, que se consolidava no período de lançamento e produção do filme, a década de 60. A floresta remete ao lado pulsional da narrativa, numa constante tendência de comparar o ser humano, em especial a mulher, aos animais, algo presente nas falas de Mark.

A esta altura, é parcialmente abandonado o esquema de plano e contraplano delineados a partir de planos médios, para *close-ups*, a fim de dar ênfase ao rosto dos personagens. O espectador passa, então, a ficar mais íntimo do casal, apesar de ainda haver algo que os separa. Somos convocados a assumir uma posição de contemplar ou acompanhar os discursos de ambos

e formarmos uma opinião a respeito deles. Devemos lembrar que o espectador tem uma expectativa em relação ao encontro amoroso ou erótico de Mark e Marnie, algo influenciado, inclusive, pela propaganda em torno do filme, construída em função do *sex appeal* dos atores que protagonizam a trama. A construção deste encontro se dará mediante a ao gradual acirramento de um clima que mistura erotismo e violência, como se os personagens rumassem em direção a algo terrível – um “algo” que não é outro senão um encontro com o Real do sexo.

Nesta cena, o diálogo em si não importa. Sabemos que Mark mente e que Marnie procede à sua estratégia de se fazer discreta e desejável para levar adiante mais um plano de furto. A irrelevância do que eles falam é sintomática em relação à trama, pois o que o diálogo tangencia é o desejo erótico, a angústia em relação ao sexo, ao contato entre os corpos. A questão sexual, porém, é construída numa perspectiva de controle e dominação da mulher: “eu ensinei a felina a confiar em mim, eu a domino e vou te dominar também [inclusive no aspecto sexual]”, parece dizer Mark. Porém, nem ele (nem ninguém) pode deter o Real em sua dimensão terrível – dado que este mora na área de intersecção entre a violência e o sexo.



Fig. 42c

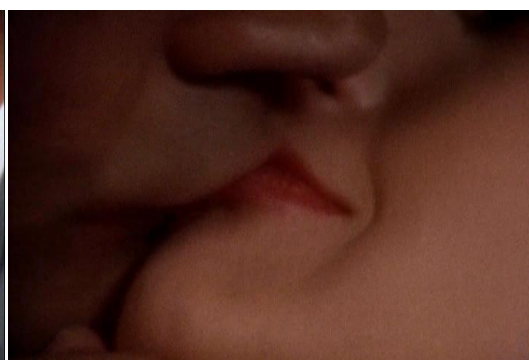


Fig. 43c

Após o diálogo, há um breve intervalo de silêncio, logo em seguida, inicia-se uma tempestade, com raios que iluminam a sala⁷⁸, mais uma manifestação da dimensão teológica da obra de Hitchcock – o deus que envia uma tempestade e empurra suas criaturas a um primeiro encontro sensual. Este encontro, porém, não é isento de tensões. Mark não tem noção do quão atormentada é Marnie, mas terá uma rápida percepção a respeito. Ela é afetada por cores e pelos raios, algo que a faz assustar-se de maneira quase infantil. Ao perceber os trovões, ela se contorce de medo, aparentemente de maneira involuntária, enquanto seu corpo é bombardeado pelas luzes da tempestade. Inicialmente, Mark parece incrédulo diante da reação dela, mas, depois, abraça-a e conforta-a. Apenas neste momento, podemos observar o casal próximo

⁷⁸ Eis novamente uma cena que pode reivindicar a dimensão teológica da obra de Hitchcock. Numa série de culturas, trovão, relâmpagos e tempestades são símbolos de um poder superior. Há o deus Thor, da mitologia nórdica, e Sangó, da tradição yorubana, ambos têm nos relâmpagos a manifestação do seu poder. No chinês I Ching, (O Livro das Mutações) há uma série de referências aos trovões como intervenção do sobrenatural.

fisicamente. Se nas cenas de plano e contraplano ainda persistia uma distância entre eles, apenas agora, diante do terror e do pânico, provocados pelo trovão eles se unem.

Há um breve diálogo, no qual Marnie parece estar em alguma espécie de transe, quando uma árvore, derrubada por um raio, invade o escritório de Mark, quebrando a janela. A imagem pode ser relacionada à tensão sexual presente no filme, o que alia o encontro do casal a algo, mais uma vez, terrível, do âmbito do sinistro. A árvore convoca a natureza, não como algo exterior ao ser humano, mas presente nos corpos, tais como os impulsos sexuais – alguns minutos antes do incidente com a árvore, as florestas tropicais foram citadas em seu aspecto pulsional, numa evidente comparação entre o comportamento humano e o animal. A ideia de desordem, promovida pelo incidente com a árvore, prossegue, com o leve desenquadramento dos personagens (Fig. 44c), artifício da linguagem cinematográfica que “pode dar a conotação de desequilíbrio ou embriaguez de um personagem [ou] a oscilação de uma situação” (JULLIER, MARIE, 2009, p. 28).



Fig. 44c



Fig. 45c

O desenquadramento, esta perda do equilíbrio e da noção de espaço, promovidas pelo uso da linguagem cinematográfica, dá conta da demanda sexual inscrita na narrativa, algo que unirá os personagens de maneira definitiva. A invasão da árvore denuncia isto, a intervenção da natureza que destrói o frágil tecido da realidade – a construção social das coisas, que, por todos os lados, nos exime do Real. Esta construção exclui, sobretudo, a morte, possibilidade terrível que a cultura ocidental e cristã insiste em sublimar mediante ao império do imaginário. Porém, não é em outra direção que viaja a narrativa, em seu caminho em direção ao gozo impossível – pois filme, uma representação, não pode dar conta do encontro com o sinistro, mas trazê-lo inscrito na narrativa.

O pânico de Marnie diante da tempestade evoca a cena traumatizante, a qual moldou a sua concepção da relação sexual. Porém, antes do final da cena, os personagens se beijam de maneira altamente erótica, imagem realizada em *close-up*, com os rostos bastante próximos à câmera (Fig. 42c). A carícia sensual fecha a cena de forma a estimular os impulsos voyeuristas e escópicos da audiência, que aguardou, por cerca de 37 minutos, o primeiro encontro sensual dos

personagens. Além de focados nos rostos após um *zoom*, a pele dos deles aparece nua e em proximidade, o que faz comparecer, de maneira sub-reptícia, o prenúncio da relação sexual do casal protagonista da trama. O clima de acirramento da tensão sexual persiste. Os últimos instantes da cena convocam uma peça do vestuário que ganha importância na trama, o casaco. Após o breve instante de intimidade, Mark, de maneira cavalheiresca, oferece o agasalho a Marnie. O gesto, além da associação com o vestir-se após o ato sexual, remete à imagem da mãe da heroína, Berenice, que, após uma relação sexual na adolescência, teria ganhado um casaco. Esta passagem apenas será dada a conhecer ao espectador nos últimos minutos do filme, mas, neste instante, está inscrito na narrativa.

Após a cena do primeiro beijo, eles vão ao Jockey Club, por conta da paixão de Marnie pelos cavalos. Na breve cena do carro, usada apenas para indicar transição temporal e movimento, eles, mais uma vez, são filmados juntos, no mesmo quadro, sendo que Mark ocupa, proporcionalmente, maior espaço na tela, o que reforça a diferença de volume entre os corpos do homem e da mulher. A cenografia se constitui em torno do que Jullier e Marrie (2009) classificam como o “tribunal”, no qual, o espectador é convocado a estabelecer um juízo em torno dos personagens⁷⁹ - sem necessariamente abraçar ponto de vista solidário a um deles, mas o espectador é induzido a observá-los como num conjunto.

No Jockey, eles serão observados por um sujeito estranho, que, muito provavelmente, conhece Marnie, num contexto anterior, talvez num dos crimes que a moça tenha cometido. O voyeur observa os dois estranhamente, a partir de um jornal, dobrado em formato cilíndrico, como se fosse uma luneta (Fig. 45c). A estranha forma de olhar à distância sugere, mais uma vez, a intimidade crescente que ambos passam a ter um com o outro. São vistos juntos, dentro de um círculo que parece protegê-los de possíveis ameaças à sua união (Fig. 46c).



Fig. 46c



Fig. 47c

⁷⁹ De acordo com os autores, a cenografia, conceito relativo ao posicionamento dos atores e da câmera, assume funções, que se fornecem diferentes significados à audiência. “[O tribunal] é a cenografia soberana da época de ouro de Hollywood, aquela que mostra que ‘todo mundo tem suas razões’, aquela que também permite que o espectador-juiz decida” (p. 51).

O estranho sujeito se aproxima de Marnie, aproveitando a saída de Mark da mesa. Ele comete uma deselegância e uma inconfidência, ao abordar uma mulher acompanhada – portanto, o espectador suspeita, pela infração à regra tácita da convivência entre os homens, que o desconhecido não seria um cavalheiro. Com isso, somos convocados a nos solidarizar com o casal e tomar o sujeito como uma possível ameaça, da qual Mark deve defender Marnie. Após a chegada de Mark, o desconhecido tenta se justificar em vão, mas reconhece a presença física do outro, e vai embora (Fig. 47c). A proteção à heroína, porém, é sintoma da dominação que a espera. Mark barra o acesso de um rival à mulher sobre quem ele exercerá (e exigirá) direitos sexuais. Bordieu (2011) já havia sinalizado que a dominação masculina poderia iniciar com a proteção, porém degenerar em exploração-dominação.

O que se preserva, nesta breve e constrangedora situação, é o poder sobre o corpo da mulher, sendo que Mark parece prestes a usar a sua força física para garantir a sua prerrogativa – e preservar a lei simbólica, bastando, para tanto, que o sujeito inconveniente siga abusando da sorte. Wood (1965) observa que Mark representa um novo estágio de desenvolvimento dos heróis hitchcoquianos. Ele afirma que o personagem de Sean Conery não seria afetado por compulsões ou fantasmas do passado, o que lhe dá liberdade para agir de acordo com os pressupostos do androcentrismo. “Ele vê claramente e aceita a ligação entre o bem e o mal – o fato de que as atitudes carregam em si a possibilidade de abalo aos estatutos da moralidade” (WOOD, 1965, p. 160)⁸⁰. É este trafegar na zona da imoralidade para manter o poder que será decisivo à construção da simpatia por Mark – ele age para manter o poder simbólico de autoridade sobre o corpo da mulher, de acordo, portanto, com uma cultura misógina que, em última instância, é uma cultura do estupro.

Outro elemento que renova a antipatia do espectador pelo intruso é o fato de ele ser representado por um homem em idade matura e de estatura inferior a Sean Conery – portanto, mais uma vez, somos acionados a participar da narrativa tendo como agente mobilizador a questão do gênero, tendo em vista que um homem velho e pouco atraente não estaria socialmente autorizado a desejar uma mulher linda e jovem – vide *Psycho*. A presença do sujeito inoportuno tem, porém, outra consequência para a narrativa. Passamos a tomar consciência de que uma ameaça paira sobre o casal, em função dos crimes de Marnie – e a abordagem constrangedora não nos permite esquecer isso.

A situação induz o espectador a renovar as suas esperanças de que Mark e Marnie fiquem juntos ao final, apesar do passado tortuoso da ladra. E, por outro lado, aciona o suspense

⁸⁰ No original: “Indeed he represents a new stage in the development of Hitchcock’s heroes: not only he is unusually free of inner compulsions and of his own past life, he sees clearly and accepts the fact of the inextricability of good and evil” (WOOD, 1965, p. 160).

em relação ao destino da heroína, à possibilidade de que ela pague por seus crimes, com a prisão, algo que romperia, de maneira definitiva, a ligação entre os amantes. A torcida para que o romance dê certo baixa a guarda do espectador, que tenderá, mais uma vez, a achar justificável a agressão sexual sofrida por Marnie – e, ainda por cima, será manipulado a antipatizar com ela, em função das suas atitudes hostis que antecedem à “rape scene”. A ameaça que pesa sobre os protagonistas, porém, é de natureza estratégica à trama, pois esta faz com que eles se aproximem e levem consigo a audiência, desejosa da união ao fim do filme.

A cena anterior havia terminado com um clima tenso, por conta da abordagem inoportuna, pela qual o casal passou. Num recurso para aliviar a tensão e sugerir a passagem do tempo, a tela é inundada num *fade*, e, logo após, aparece a imagem de um campo, com árvores no outono. O casal está indo visitar o pai de Mark. Porém, apenas no caminho, Marnie passa a saber do destino da viagem. Isto revela o temperamento controlador de Mark, algo que, inicialmente, deixa Marnie pouco confortável.



Fig. 48c

Fig. 49c

Neste momento do filme, Marnie relaxa a sua fisionomia num sorriso e assume uma postura menos defensiva, no que tange à linguagem corporal. Na imagem no carro, observe o rosto dela voltado na direção de Mark, o que indica interesse na conversa, e o braço esquerdo quase tocando no rapaz (Fig. 48c). Porém, quando ele assume o ar controlador, ao levá-la à casa do pai sem consultá-la, ela volta a se defender da presença dele. Esta contração no rosto e mudança de atitude corporal remete à perspectiva de que, até por uma questão de sobrevivência, Marnie precisa, de maneira constante, prestar atenção à sua atitude e cultivo de uma personalidade artificial, porém estável, algo que volta a afastá-la do futuro marido.

O filme é pontuado por um constante jogo de aproximação e afastamento entre os protagonistas da trama. Ao chegar à casa dos Rutland, o espectador é apresentado ao pai de Mark, um homem alto, elegante e vestido de maneira aristocrática (Fig. 49c). Diferente de outros personagens hitchcoquianos, que têm uma estreita relação com as mães, em *Marnie*, o nome da mãe do protagonista não é sequer mencionado. Porém, a figura do pai transmite ao espectador uma suposta nobreza que poderia ser encontrada em Mark, pois, afinal, ele tem uma linhagem, algo demonstrado de maneira incontestável a partir do leve sotaque inglês do velho Rutland.

Como uma figura nobre, ele aparece emoldurado pelas escadas, vindo do plano superior da casa. A autoridade é ressaltada a partir do instante no qual ele é mais alto que ambos, portanto, num patamar acima do casal. A aprovação dele em relação a Marnie é tácita, pois chega a se curvar ao cumprimentá-la – um sinal de respeito e distância – e, logo em seguida, a conduz pelo braço para tomar chá – um hábito inglês, ancestralidade reforçadora do caráter nobre da linhagem de Mark. Diferente, portanto, de Johnny O., o detetive de *Vertigo*.

No escritório onde vão confraternizar está Lil, numa postura lânguida num sofá. A postura relaxada da moça, junto com a troca de olhares na sede da Rutland analisada anteriormente representa o indício de que a ex-cunhada de Mark será uma ferrenha adversária de Marnie. Um sutil movimento de Lil dá ao espectador a dimensão de frustração por ver o homem a quem ama envolvido com outra mulher. Se, na cena do escritório, Marnie abaixa os olhos, agora é Lil quem faz o mesmo movimento, demonstrando sua decepção (Fig. 51c). Outro paradoxo em relação ao escritório: agora a composição favorece a personagem de Tippy Hidren, por conta do uso do tom cinza, que a destaca em relação ao cenário.



Fig 50c



Fig 51c

Mark, mais uma vez, tenta ficar sozinho com Marnie, e a convida para irem ao estábulo – um local no qual são guardados os animais. Mais uma vez, a sexualidade humana é aproximada ao animal, o que resalta o caráter da atração que Mark e Marnie sentem um pelo outro. A tendência a serem mostrados juntos se reforça neste trecho do filme, mas, desta vez, o espectador se mantém distanciado num plano geral, com o estábulo ao fundo. Este fator potencialmente aciona a quase certeza de que os dois fiquem juntos e reforça a perspectiva do encontro sexual entre ambos, algo que se mostrará problemático, conforme apontaremos mais adiante.

No estábulo, eles se beijam novamente, Marnie sorri. Os dois formam, definitivamente, um casal. Ela parece permitir que algumas das barreiras à aproximação cedam. Parecem apaixonados, mas, em Hitchcock, nunca é tão simples. Um desafio se coloca ao romance, no caso, a irresistível e repetitiva tentação de Marnie por cometer crimes. Porém, o crime maior que ela se permite é passar a desejar um homem. Este desejo deve ser disciplinado e legitimado

socialmente a partir do casamento – Laura Mulvey (2005) observa que, na narrativa tradicional o casamento sublima o erótico, não sendo dada a conhecer a intimidade do casal. Porém, em filmes como *Marnie*, são a intimidade e os eventuais problemas sexuais que estão colocados em pauta.



Fig. 52c



Fig. 53c



Fig. 54c

A cena termina com os personagens olhando em direções diversas (Fig. 54c). Mark olha para Marnie, que olha para o nada. A composição faz lembrar ao espectador de que a moça é uma criminosa. O desencontro dos olhares, apesar de breve, é significativo, pois levanta a suspeita de que a personagem da Tippy Hedren irá, apesar de aparentemente apaixonada, voltar à sua rotina de furtos.

A transição para a próxima cena é marcada por um tom de interrogação, pontuado por um *fade* lento, no qual o espectador é convidado a considerar algumas informações que possui até aqui: Mark sabe da conduta de Marnie, o que incrementa o suspense. O que o espectador intui, algo como uma imagem embaçada que pode se revelar em sua complexidade apenas depois de um olhar mais atento, é a perspectiva traçada por Modleski (2005, p. 59): “Depois de apresentar a mulher como objeto de desejo e curiosidade, o filme se processa no sentido de submetê-la a um processo de purificação – ela paga por seus excessos sexuais a fim de ser enquadrada na ordem patriarcal”⁸¹.

⁸¹ No original: “After setting the woman up as an object of male desire and curiosity, the film process to submit her to a process purification whereby she is purged of her excess sexuality in order to be rendered fit for her in the patriarchal order” (MODLESKI, 2005, p. 59)