



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

LUIZ CARLOS DE SOUZA

**PRECISAMOS CONVERSAR SOBRE O ALFRED:
A VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER NOS FILMES DE
HITCHCOCK**

SALVADOR
2018

LUIZ CARLOS DE SOUZA

**PRECISAMOS CONVERSAR SOBRE O ALFRED:
A VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER NOS FILMES DE
HITCHCOCK**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult), da Universidade Federal da Bahia, como pré-requisito parcial à obtenção do Título de Doutor.

Orientadora: Prof.^a Dra.^a Nancy Rita Ferreira Vieira

Salvador
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial desse trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, desde que citada a fonte

Agradecimentos

Agradeço à minha esposa, Jolane Mota.

Agradeço à minha filha Sophie, por me ensinar a gostar dos cachorrinhos, mesmo os mais feinhos e perdidos na rua.

Agradeço à minha mãe, por ter sempre acreditado em mim.

Agradeço ao meu pai.

Agradeço aos amigos Alessandra Aquino, Jorge Oliveira, Luiz Glads, Irineu Silva.

Agradeço à minha prima Rita, à minha tia Valquíria, aos meus tios Rubinho e Betinho.

Agradeço à orientadora, à Prof. Dra. Nancy Rita Ferreira Vieira.

Agradeço aos que me abandonaram, pois me ensinaram a ser forte.

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa (Fapesb), pela bolsa parcial, imprescindível para a realização desse trabalho.

Agradeço ao meu cachorro Tigre, com seus 40 kg de amabilidade, fidelidade e manipulação.

SOUZA, Luiz Carlos de; **Precisamos conversar sobre o Alfred: a violência contra a mulher nos filmes de Hitchcock**

RESUMO

A Tese *Precisamos conversar sobre o Alfred: a violência contra a mulher nos filmes de Hitchcock* pretende investigar a violência contra a mulher como componente estratégico ao suspense hitchcockiano. A filmografia do diretor atravessa cerca de 50 anos do século XX, se iniciando a partir de 1925, com *O Inquilino Sinistro (The Lodger)*, e persistindo, em seus estertores finais, até *Trama Macabra (Family Plot, 1976)*. Nos filmes de Hitchcock, a audiência é convocada a assumir uma posição pautada por uma dualidade. Num primeiro momento, a audiência simpatiza com as mulheres hitchcockianas em situações de perigo. Porém, a partir do uso da linguagem cinematográfica, o espectador passa a ser exposto ao *pathos* das cenas de dor e sofrimento dessas mulheres, o que instabiliza a misoginia que seria de antemão estimulada pela própria narrativa. Temos como operadores conceituais centrais à execução do trabalho os *Estudos de Mulheres*, com ênfase na *Teoria Feminista do Cinema*, acionando, para tanto, os trabalhos como os de Judith Butler (1993, 2010, 2010b), Donna Haraway (2004), Julia Kristeva (1988), Tania Modleski (1991, 2005), Laura Mulvey (1996, 2009) e Kaja Silverman (1988). Dentre os filmes de Alfred Hitchcock a serem analisados, encontram-se: *Downhill* (1927), *O Ringue (The Ring, 1927)*, *O Inquilino Sinistro (The Lodger, 1927)*, *Chantagem e Confissão* (1929), *O Agente Secreto (Secret Agent, 1936)*, *A Estalagem Maldita (Jamaica Inn, 1939)*, *Correspondente Estrangeiro (Foreign Correspondent, 1940)*, *À Sombra de uma Dúvida (Shadow of a Doubt, 1943)*, *Interlúdio (1946)*, *Agonia de Amor (The Paradine Case, 1947)*, *Pacto Sinistro (1951)*, *Disque M para Matar (Dial M for Murder, 1954)*, *Janela Indiscreta (Rear Window, 1954)*, *O Homem Errado (The Wrong Man, 1957)*, *Um Corpo que Cai (Vertigo, 1958)*, *Intriga Internacional (North by Northwest, 1959)*, *Psicose (Psycho, 1960)*, *Os Pássaros (The Birds, 1963)*, *Topázio (Topaz, 1969)* e *Frenesi (Frenzy, 1972)*.

Palavras-chave: Alfred Hitchcock; Teoria Feminista do Cinema; Epistemologias Feministas Estudos de Gênero; Violência Contra Mulher.

ABSTRACT

The Thesis “We need to talk about Alfred: violence against women in Hitchcock’s films” is intended to investigate violence against women as a strategic component to the Hitchcockian suspense. The director's filmography runs through about 50 years of the twentieth century, beginning in 1925 with *The Lodger*, and persisting in his final rales until *Family Plot*, 1976. In Hitchcock's films, the audience is called upon to take a dualistic stance. At first, the audience sympathizes with Hitchcockian women in dangerous situations. However, from the use of cinematographic language, the viewer is exposed to the pathos of the scenes of pain and suffering of these women, which destabilizes the misogyny that would have been stimulated by the narrative itself. We have as central conceptual operators to the work of *Women's Studies*, with emphasis on *Feminist Film Theory*, triggering, for that, works like those of Judith Butler (1993, 2010, 2010b), Donna Haraway (2004), Julia Kristeva (1988), Tania Modleski (1991, 2005), Laura Mulvey (1996) and Kaja Silverman (1988). Among the Alfred Hitchcock films to be analyzed are *Downhill* (1927), *The Ring* (1927), *The Lodger* (1927), *Blackmail* (1929), *The Secret Agent Agent* (1936), *Jamaica Inn* (1939), *Foreign Correspondent*, (940), *Shadow of a Doubt* (1943), *Notorious* (1946), *The Paradine Case* (1947), *Strangers on a Train* (1951), *Dial M for Murder* (1954), *Rear Window* (1954), *The Wrong Man* (1957), *Vertigo* (1958), *Psycho* (Psycho, 1960), *The Birds* (1963), *Topaz* (1969) and *Frenzy* (1972).

Keywords: Alfred Hitchcock; Feminist Film Theory; Feminist Epistemologies; Gender Studies; Violence against women.

SUMÁRIO

À guisa de introdução	11
Capítulo 1 - Capítulo 1: Hitch, without cock	33
1.1 A Violência contra a Mulher e as Homossocialidades Hitchcoquianas	46
1.2 Disputas Misóginas: Lutas e virilidade	61
1.3 Homossocialidades assassinas	76
Capítulo 2: Capítulo 2: Choque e Pavor	81
2.1 Da ameaça incognoscível ao perigo real e imediato	88
2.2 O Espaço sagrado da morte e a violência vetada ao olhar	105
2.3 O Poder do Close-up	113
2.3.1 O Banho de Marion	120
Capítulo 3: As mulheres que sabiam demais	129
3.1 Eis o que o cinema pode fazer por você	132
3.2 Mulheres hitchcoquianas e sexualidades transgressoras	140
3.4 As mulheres que sabiam demais (e pagaram caro por este saber)	150
Capítulo 4: Hitch-Quotes	176
4.1 Interstícios e Intertextos Hitchcoquianos	182
4.2 Numa Trilha Hitchcoquiana	190
4.4 Tudo Sobre Norman	196
4.5 Meu Psicopata Favorito	202
4.6 Hitch e a TV	211
Conclusão	219

INTRODUÇÃO

A filmografia¹ do cineasta inglês Alfred Hitchcock tem sido estudada de maneira sistemática no meio acadêmico brasileiro, com uma expressiva quantidade de teses e dissertações a respeito das suas estratégias de construção do suspense. Porém, apesar do volume e da qualidade de produção universitária relativa ao tema, há uma lacuna no que tange às análises acerca do trabalho do diretor. Este ponto cego seria a violência contra a mulher, que desponta como artefato estratégico à construção do universo ficcional hitchcoquiano². Inicialmente, por *violência contra a mulher*³, compreendemos as agressões dirigidas aos sujeitos mulheres⁴, privilegiados na presente análise, ainda que partamos de uma perspectiva de que as identidades de gênero sejam fruto de uma construção social, não sendo, portanto, intrínsecas às pessoas⁵, mas produzidas a partir de uma série de rituais regentes das interações sociais.

Tal perspectiva demanda uma articulação de conceitos e estratégias de análise que contemplem a opressão para além daquela destinada às mulheres. Torna-se providencial o conceito de *cis*, aqui referido como a identidade de gênero assumida como coincidente com aquela assinalada no momento do nascimento. O status de *cis* seria conferido de acordo com critérios normativos, referindo-se às pessoas nas quais se verifica uma conformidade entre a auto identificação pessoal e a identidade de gênero concedida pelo aparato médico-jurídico-social no momento do nascimento (MÍNDEZ, VILLENA, ARJONILLLA, 2007). O termo *cis* torna-se, por outro lado, um prefixo, a partir do qual, formam-se as palavras *cissexismo* ou *cisgenerismo*— estas adaptadas da língua inglesa, como referência às práticas de discriminação dirigidas contra pessoas cujas identidades ou expressões de gênero diferem em alguma medida da categoria assinalada ao nascer (MÍNDEZ, VILLENA, ARJONILLLA, 2007).

¹ Optamos pelo uso de “filmografia” em detrimento de “obra”, pois o segundo evoca um aspecto monoteísta, no sentido de se laurear o realizador cinematográfico como um ser dotado de uma excelência e superioridade tais capazes de fazê-lo o supremo fiador do conjunto dos seus textos (FOUCAULT, 2009).

²O adjetivo “hitchcoquiano” começou a ser usado na década de 1950 (FOERY, 2012) para designar um algo que atravessaria ou caracterizaria o seu cinema. O uso do adjetivo procede em direção a algo análogo ao pontuado por Foucault, no sentido de instaurar uma determinada prática discursiva.

³ O conceito será melhor delineado em sessões posteriores.

⁴ Original: “By women, on the other hand, I will mean the real historical beings who cannot as yet be defined outside of those discursive formations, but whose material existence is nonetheless certain, and the very condition of this book. The relation between women as historical subjects and the notion of woman as it is produced by hegemonic discourses is neither a direct relation of identity, a one-to-one correspondence, nor a relation of simple implication. Like all other relations expressed in language, it is an arbitrary and symbolic one, that is to say culturally set up.” (LAURETIS, 1984, p. 6).

⁵ A noção de pessoa é aqui referida como um construto social, pois o intelecto individual e humano não detém o monopólio da construção do pensamento. “Sistemas semióticos, separadamente e juntos como unidades integradas da semiosfera, sincronicamente e em todos os passos da memória histórica constroem operações intelectuais preservando-as, retrabalhando-as e aumentando a estocagem de conhecimento” (FÁVERO, 2011, p 29).

Uma das virtudes dos termos *cissexismo* ou *cisgenderismo* é inverter a tendência do universo simbólico dominante de marcar os sujeitos inadequados às normas. No caso de tais conceitos, são marcadas como *cis* as pessoas ocupantes de posição privilegiada, determinando os limites de uma *cisnormatividade*, considerada o conjunto de práticas sistemáticas de discriminação inscritas na cultura e exercidas através de múltiplos mecanismos (MÍNDEZ, VILLENA, ARJONILLA, 2007). Extrapolar os limites da opressão para além das fronteiras da misoginia sexista nos auxilia no sentido de compor um quadro conceitual mais amplo, no sentido de se investigar a opressão à qual as mulheres estão submetidas, a partir da consideração de como estes preconceitos afetam solidariamente sujeitos divergentes quanto à *cisnormatividade*. Por outro lado, cremos que o debate feminista enriquecido com a consideração da filmografia hitchcoquiana como perpassada por uma ambiguidade sexual, frequentemente não detectada pelas perspectivas de análise fílmicas hegemônicas.

No presente trabalho, não pretendemos um denunciamento, no sentido de buscar colocar em evidência a suposta misoginia reputada a Alfred Hitchcock, mas procedemos a uma tentativa de compreender como o imaginário androcêntrico colabora para a construção de um *inconsciente social* (MULVEY, 2009) que autoriza e mesmo demanda filmes e produtos culturais nos quais a violência contra a mulher é perpetrada. Na perspectiva de Laura Mulvey (2009), o inconsciente social constitui-se dos valores e fantasias de uma coletividade, incluindo o aspecto da sexualidade. A pesquisadora refere-se à habilidade do cinema em materializar tais fantasias e ilusões, considerando estes aspectos como sintomas de algo mais profundo. Ela procede a uma releitura de Freud, no sentido de fazer da Psicanálise uma arma política, a partir da qual se constituiria um profundo questionamento acerca do sexismo determinante das narrativas componentes do chamado cinema dominante. O termo *inconsciente social*, porém, não ocupa necessariamente *status* de conceito nos escritos de Mulvey. Apesar da ampla gama de revisões de sua produção intelectual, ela retoma o termo de maneira circunstancial, não o abandonando, apesar de uma série de críticas emergentes, sobretudo, no contexto dos anos 1980 e 1990. No período, houve uma releitura da produção das teóricas feministas veiculadas nos anos 1970 e colocada em xeque a consideração mulveyana do cinema como talhado ao olhar masculino. Tal perspectiva foi criticada como limitada em relação às possibilidades de subversão a partir da participação afetiva da audiência.

Há uma profunda angústia em relação aos operadores conceituais de uma chamada teoria feminista do cinema, algo determinado em função da emergência dos *Estudos Culturais* e do *pensamento pós-estruturalista*. Tal emergência acrescenta uma desconfiança em relação

a termos caros às análises marxistas, como libertação, autonomia, emancipação, ideologia e alienação, estes determinantes de uma essência subjetiva que precisaria ser restaurada (SILVA, 1999) em direção a um porvir, resultante da superação da chamada luta de classes. Ainda assim, as teorias feministas do cinema se colocam como tributárias de tais conceitos, ao passo em que demandam uma necessária ruptura com estes.

Por universo simbólico androcêntrico referimo-nos ao espectro do poder, tendo em mente este conceito tal como trabalhado por Foucault (2012). Na introdução da edição brasileira de *Microfísica do Poder*, Roberto Machado, leitor foucaultiano e prefaciador do compêndio, observa: “Não existe algo unitário e global chamado poder, mas formas díspares heterogêneas, em constante transformação. O poder não é um objeto material, uma coisa, é uma prática social e, como tal, constituída historicamente” (FOUCAULT, 2012, p. xxi). Quando consideramos o poder como constitutivo das relações de gênero e sexualidade, pressupomos uma sintonia com tal perspectiva, considerado que este poder intervém materialmente, como algo que constitui a realidade mais concreta dos sujeitos – os seus corpos – constituindo-se numa poderosa sugestão de gestos, atitudes, comportamentos e discursos socialmente válidos. O poder não poderia ser localizado em nenhum ponto específico do tecido social, mas constitui-se como algo onipresente – “a que nada ou ninguém escapa, a que não existe exterior possível, limites ou fronteiras” (FOUCAULT, 2012, p. xxii). A teoria foucaultiana de poder tem em si um aspecto monoteísta, no sentido do pensar tal conceito como algo onipresente, determinante da subjetividade e dos gestos mais íntimo dos sujeitos.

O pensamento de Foucault é perpassado por uma investigação acerca das subjetividades, das condições que tornam os sujeitos e discursos viáveis, o que aciona a genealogia do poder como indissociável da questão subjetividades. A genealogia abre mão da perspectiva da busca das origens e se pauta pela investigação acerca das condições de emergência dos poderes e subjetividades. Na perspectiva de Judith Ravel (2005, p. 67), o empreendimento não consiste na busca de se descrever um princípio de poder primeiro e fundamental: “mas de um agenciamento no qual se cruzam as práticas, os saberes e as instituições, e no qual o tipo de objetivo perseguido não se reduz somente à dominação, pois [o poder] não pertence a ninguém e varia ele mesmo na história”.

O poder não se exerce apenas sobre pessoas e coletividades, mas delimita um campo de possibilidades determinantes da viabilidade de condutas, gestos e atitudes (DREYFUS; RABINOW, 1995). Seguindo essa linha de raciocínio, os sujeitos têm à sua disposição um amplo campo ações potencialmente subversivas em relação aos pressupostos dos poderes

hegemônicos. A perspectiva de Butler (1993, 2010), por sua vez, se pauta por uma iniciativa que analisa as fraturas e discontinuidades no âmbito da determinação e construção dos sujeitos pelo poder, no sentido de uma interrogação intelectual relacionada a traçar as demandas e subjetividades daqueles localizados nas bordas ou margens das determinações sociais de gênero e sexualidade:

(...) por construção entendemos não um sujeito ou ato singular, mas um conjunto reiterado de práticas pelos quais ambos, sujeitos e práticas, ganham sua condição de existência. Não há um poder em ação, apenas um reiterado agir que representa o poder em sua persistência e instabilidade (BUTLER, 2013, p. xviii).⁶

Uma das principais virtudes do pensamento de Judith Butler é a perspectiva de se entrever um espaço de resistenciados sujeitos, algo possível a partir de fraturas e discontinuidades do poder que lhes é constitutivo. Procedemos a uma leitura desconstrutora da filmografia hitchcoquiana, procedimento que abandona referências a um suposto centro ou sujeito a ocupar posição privilegiada (DERRIDA, 1995), por isso o necessário questionamento de identidades sexuais pretensamente fixas, como fundantes da análise. Arias (1997) havia se referido ao lugar de *Sujeito Suposto Saber*, ocupado por Hitchcock, no sentido de se considerar que a gama de desejos veiculados pelos filmes do diretor não são simplesmente meros apetites perversos de um artista dotado de talento e criatividade, mas, se me sinto compelido a assistir a estes filmes várias vezes, isso significa que o meu desejo foi capturado pelas narrativas hitchcoquianas – algo que remete a uma participação afetiva e pulsional. Aumont (2002) enfatiza que a perspectiva do filme inclui um determinado *ponto de vista* pois a imagem estaria organizada para e por um olho: “isso equivale, entre outras coisas, a dizer que a representação fílmica supõe um sujeito que a contempla, e ao olho ao qual é destinado um lugar privilegiado” (AUMONT, 2002, p. 33).

Trata-se, por conseguinte, de uma cartografia dos desejos (GUATARRI;ROLNIK, 2010) que atravessam a filmografia hitchcoquiana. Para tanto, propomos análises dos filmes componentes do *corpora* do presente trabalho, no sentido de se buscar uma análise dos pressupostos da sociedade judaico-ocidental e cristã, atuantes no sentido de se fomentar o desejo sádico das audiências em relação às mulheres. A filmografia hitchcoquiana é paradoxal no que tange ao tratamento das mulheres, pois, ao mesmo tempo em que são as personagens mais simpáticas dos seus filmes, há um inegável pressuposto de desumanização delas

⁶ No original: “For construction is neither a subject nor its act, but a process of reiteration by which both “subjects” and “acts” come to appear at all. There is no power that acts, but only a reiterated acting that is power in its persistence and instability”(BUTLER, 2013, p. xviii, *tradução nossa*).

(MODLESKI, 2005; COHEN, 1995). Filmes como *Psicose* (*Psycho*, 1960) e *Frenesi* (*Frenzy*, 1972) acionam a faceta mais cruel dos regimes prescritivos e hierarquizantes das identidades de gênero, na perspectiva em que, certos sujeitos, dentre os quais os sujeitos mulheres, em determinados contextos e situações: “não se qualificam como vidas, ou, desde o princípio, não são concebidas como vida, dentro de certos marcos epistemológicos, então, tais vidas nunca se considerarão vividas ou perdidas no sentido pleno de ambas as palavras” (BUTLER, 2010, p. 13).

Alfred Hitchcock rompe com o cinema clássico, no sentido de que, em seus filmes, o espectador é como que incluído na ação, num viés diferente em relação ao classicismo cinematográfico. O seu uso da linguagem do filme não se prende a pretensos realismos, mas a intervenção do narrador Hitchcock se faz presente, no sentido de que, se há misoginia em seus filmes, o pacto ficcional consiste em convocar o espectador a uma cumplicidade em relação a um olhar faminto, devorador, que se alimenta de mulheres. Bordwell (2008) considera o uso da linguagem cinematográfica, no caso de realizadores como Alfred Hitchcock, como algo ligado à busca por expressar uma visão particular de mundo. A questão se presentifica sobretudo no tratamento ambíguo conferido às mulheres na filmografia hitchcoquiana.

Paula Cohen (1995) observa que as estudiosas da área admitem não existir uma misoginia pura e simples a atravessar a filmografia do diretor. Em contrapartida, ela considera uma constante ambivalência em relação à representação das mulheres nos seus filmes, pois são personagens capazes de gerar uma angústia instabilizadora das subjetividades masculinas cisnormativas, angústia esta aplacada pela violência. A simpatia com as mulheres aciona o terror maior do olhar androcêntrico, que seria a perda da identidade de gênero – esta perspectiva é exorcizada pelas agressões e objetificações às quais as mulheres hitchcoquianas são expostas.

Lauretis (1984) procede a uma análise na qual toma como pressuposto básico a questão de um espectador pessoalmente convocado pelo filme e subjetivamente engajado no processo de fruição. O filme não apenas fomenta o desejo, mas o constrói – esta talvez esta seja a maior descoberta do cinema hitchcoquiano, o que renova o seu poder de fascínio, ainda que decorridos quase quarenta anos da morte do realizador. A vitalidade da filmografia hitchcoquiana faz o realizador ser considerado um dos pilares dos cânones cinematográficos, tendo em vista a sua contribuição para a edificação do que conhecemos hoje como linguagem cinematográfica.

A filmografia do diretor atravessa o século XX, com cerca de 50 filmes realizados entre as décadas de 1920 e 1970 e representa um inestimável arquivo acerca da história do

cinema. Pela sua amplitude e variadas leituras que foram feitas acerca deste universo ficcional, a análise da filmografia do realizador envolve uma série de riscos epistemológicos e quaisquer categorizações que se lhe impunham serão sempre e necessariamente problemáticas. No presente trabalho, consideramos quatro recortes em relação à filmografia do diretor inglês, expressos nos quatro capítulos do presente trabalho, com a seleção de filmes estratégicos para que se possa pensar a importância e o peso da violência contra a mulher na construção de suas estratégias narrativa – algo definido nos capítulos da presente Tese, os quais serão apresentados adiante.

Alinhamo-nos a uma epistemologia feminista, aqui referida como ponto de partida e pressuposto de análise comprometido com uma discussão baseada na intervenção dos estudos de gênero. O principal adversário das teorias feministas do cinema na arena das epistemologias de análise fílmica são as pretensas teorias que se consideram isentas, supostamente dotadas da faculdade de uma investigação desinteressada acerca dos filmes, em seus pressupostos “artísticos” – um pensamento ainda inspirado num falido humanismo novecentista. A crítica feminista da cultura, por sua vez, “tem avançado da mera denúncia da exclusão e invisibilidade das mulheres no mundo da ciência para o questionamento dos próprios pressupostos básicos da ciência moderna, virando-a de cabeça para baixo ao revelar que ela não é nem nunca foi neutra” (SARDENBERG, 2001, p. 1).

A questão se tece em torno dos conflitos relativos ao humanismo, dado que: “não há conceito do ‘humano’ que inclua todos os sujeitos sem violência, perda ou resíduo” (GROSZ, 2000, p. 79). O aspecto conflituoso em relação à questão do humanismo decorre de que as instituições, sobretudo as universitárias, funcionam de acordo com um modelo humanista implodido pela filosofia do século XX, em suas tendências pós-estruturalistas. A pergunta pelo humanismo continua, porém, em aberto, algo sintetizado por Heidegger (1983), considerando, na sua avaliação, que o conceito não estaria à altura daquele/a que pretenderia qualificar: o ser humano.

A questão do sujeito no feminismo se insere nas aporias do pensamento contemporâneo, constituindo um desafio, no sentido de se rejeitar a categoria *mulheres* como fundante de reivindicações políticas. Ali onde se pretende empoderar sujeitos reside a reiteração de práticas *cissexistas* e a consistência de um racismo a perpassar amplas gamas das teorias feministas, em sua tendência a prestigiar as mulheres brancas. Categorias como subjetividade e experiência trazem de volta, de maneira sorrateira, pretensões universalistas, presentes nas propostas de um *essencialismo estratégico*, pois as estratégias, por vezes, trazem consequências que transcendem aos seus objetivos norteadores e corroboram

estratégias e pressupostos contra os quais se pretendia uma contestação (BUTLER, 2010). Donna Haraway (2004) argumentou que o discurso de identidade de gênero, constante no feminismo, tende a reforçar asfixações de coerência heterossexual e excluir para a invisibilidade das margens todo um conjunto de subjetividades não coerentes com o determinado pelos poderes normativos – neste sentido, entendemos como mulher inclusive sujeitos que reivindicam a inclusão em tal categoria e são dotados de pênis.

Na perspectiva de Butler (2010), a crítica feminista da cultura deve investigar as afirmações totalizantes da economia *masculinista* [*masculinist*], mas deve permanecer autocrítica em relação aos gestos totalizantes do próprio feminismo. A leitura de Butler nos permite uma atenção ao argumento antifeminista de uma pretensa universalidade e mesmo da inevitabilidade de um patriarcado – o que redundaria na naturalização de relações de poder determinadas pelos contextos socioculturais nos quais se inserem. Uma análise da filmografia hitchcoquiana nos permite inferir que as personagens mulheres presentes em seus filmes estão longe de manterem um aspecto unívoco, unidirecional. Uma análise que parta desse pressuposto tenderia necessariamente ao fracasso. A própria história da teoria feminista do cinema depõe contra tal perspectiva. Neste sentido, sendo reveladora em relação ao assunto, destacamos a querela entre Laura Mulvey e Tania Modleski. Ao contrário da visão predominante nos anos 1960 e 70, a tendência da década de 1990 foi abrir as análises feministas da filmografia hitchcoquiana ao espaço da ambiguidade, destituindo o *locus* do gênero e da sexualidade como conceitos pacificados, mas agitando tensões as quais esta suposta pacificação tenderia a escamotear. Nos últimos anos, a filmografia hitchcoquiana tem sido redescoberta pelas teorias *queer*⁷, com análises voltadas à perspectiva de se desestabilizar as identidades de gênero veiculadas nas narrativas fílmicas componentes do universo ficcional hitchcoquiano.

A análise a qual pretendemos agrupar como vizinhos filmes, por vezes, separados por décadas, pois procedemos a uma análise a contrapelo, portanto, contra o tempo. O caminho que se delineia diante de nós é necessariamente algo de uma perspectiva da história do cinema. O pensamento não se desenvolve de maneira linear, mas, antes, procedemos a um saber perspectivo, que reivindica a pertença a um ponto de partida comprometido com um pressuposto político. A história feminista do cinema não se coloca da maneira das historiografias tradicionais, com o seu desenrolar teleológico determinado em função de uma origem determinada e estabelecida no tempo. Judith Butler (2010, p. 64) havia manifestado

⁷ O termo será definido em sessões posteriores.

uma desconfiança em relação à história das origens: “a história das origens é, assim, uma tática astuciosa no interior de uma narrativa que, por apresentar um relato único e autorizado em um passado irrecuperável, faz da construção da lei uma inevitabilidade histórica”.

A filmografia hitchcoquiana depõe acerca das fraturas e discontinuidades da conformação social do gênero – na construção de seus personagens, encontram-se pontos ardentes de interrogação acerca do sexo, desejo e violência. Butler (2013) se refere ao que ela chama de materialidade dos corpos – algo aqui compreendido como os processos de subjetivação determinantes das conformações sociais de gênero. A pesquisadora aponta que os corpos nunca cumprem totalmente o que a materialidade lhes impõe – assim, a força dos estatutos regulatórios normativos dos desejos e sexualidades pode ser colocada contra si própria. Na perspectiva de Butler (2013), *sexo* não significa algo que alguém *tem* ou a descrição científica de algo que alguém *é*, mas antes será um conjunto de pressupostos e normas pelos quais o estatuto do sujeito se torna viável no que tange à sua inteligibilidade cultural.

Na contramão de perspectivas essencialistas, Butler entende o gênero como performativo. Não no sentido de um gesto que possa trazer a alguém aquilo que ele/ela é, mas como algo determinante da produção discursiva dos sujeitos, mediante ritos e normas sociais. Os critérios determinantes da performatividade não são fixos, mas se alteram em função das condições sociais nas quais se inserem. Sarah Salih (2012), leitora do pensamento de Judith Butler, retoma a perspectiva de Simone de Beauvoir, com a consideração de que *ninguém nasce mulher*, torna-se, com a sugestão de que *mulheré* algo que fazemos – e não o que somos. Não há um sujeito anterior à performance de gênero:

Nietzsche, em *A Genealogia da Moral*, diz que ‘não existe ‘ser’ por trás do fazer, do atuar, do devir; o ‘agente’ é uma ficção acrescentada à ação - a ação é tudo’ (...). ‘Não há identidade de gênero por trás das expressões de gênero; a identidade é performativamente construída pelas próprias ‘expressões’ que supostamente são seus resultados (...) Não existe um *eu* fora da linguagem, uma vez que a identidade é uma prática significativa, e os sujeitos culturalmente inteligíveis são efeitos e não causas dos discursos que ocultam a sua atividade. É nesse sentido que a identidade de gênero é performativa”(SALIH, 2012, p 90/91).

Considerando esta questão, traçaremos uma perspectiva de análise transversal da filmografia hitchcoquiana na qual os desejos e a sexualidade das suas personagens têm relevância fundamental. A perspectiva de Butler não consiste num abandono da categoria mulheres, como um leitor menos atento poderia crer, conforme ela assinala em entrevista: “por razões feministas, a categoria das mulheres não se transforma em algo inútil, em virtude

da desconstrução, mas se transforma naquelas que não mais usamos como referente” (RODRIGUES, 2005, p 181). No tocante à nossa abordagem ao cinema hitchcoquiano, as personagens mulheres transcendem a uma noção singular de identidade, consoante, portanto, a uma recusa às “mulheres” como sujeitos coerentes e estáveis.

Butler aponta como tarefa de um feminismo desconstrutivista a missão de instabilizar as categorias analíticas, como sexo ou natureza, que levam à univocidade, a fim de promover a inclusão de sujeitos para além das fronteiras componentes do universo simbólico branco-androcêntrico, algo percebido por Donna Haraway (2004, p. 219): “O discurso da identidade de gênero também é intrínseco ao racismo feminista, que insiste na não-redutibilidade e na relação antagônica entre homens e mulheres”. Quanto aos riscos de se negligenciarem os sujeitos mulheres, Tania Modleski (1991, p 15, tradução nossa)⁸ adverte em relação ao que ela chama de um *feminismo sem mulheres*: “[que] pode significar o triunfo de um feminismo de perspectiva masculina, excludente para as mulheres ou um anti-essencialismo tão radical que, até mesmo o uso da palavra *mulher* (...) é desautorizado”.

Tania Modleski (1991) ainda acrescenta que, ironicamente, as anti-essencialistas parecem tão despreparados para demandas de raça e sexualidades quanto os essencialistas sobre os quais recaem as suas críticas. Em contrapartida, ela credencia como portadores das nossas maiores esperanças os movimentos sociais e o conhecimento produzido por grupos marginalizados, como feministas, negros, LGBTTT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros). Karen Mary Giffin (2006), por sua vez, critica o feminismo de inspiração desconstrutivista, com o argumento de que um sujeito fluido, plural ou fragmentado seria o perfeito reflexo binário do *velho* sujeito universal: “e servindo à mesma função mistificadora. Paralisado pela sua versão de infinitas e incomensuráveis diferenças entre sujeitos, nega a possibilidade de produção do conhecimento” (GIFFIN, 2006, p. 643).

O significante ‘mulher’, forjado no âmbito de uma matriz androcêntrica de poder, torna-se inequivocamente repressor, embora possa ser ressignificado, tornado alvo de disputa. A perspectiva pela qual se orienta este estudo se alinha com as epistemologias feministas, no sentido de colaborar para criar condições nas quais possa ocorrer o empoderamento dos sujeitos mulheres. A questão que se coloca é a instabilidade acerca de uma unidade e univocidade da categoria ‘mulher’, sendo que, numa era conhecida como pós-feminista, os movimentos sociais e as epistemologias acadêmicas devem reconhecer a instabilidade e a

⁸ Original: Feminism without women can mean the triumph either of male feminist perspective that excludes women or a feminist anti-essentialist so radical that every use of the term “woman”, (...) is disallowed. (MODLESKI, 1991, p 15).

ampla gama de conflitos subjacentes que tornam impossível (senão, indesejável) a perspectiva de se firmar como ponto de partida para ações sociais e políticas uma suposta identidade feminina intrínseca aos sujeitos.

A partir de uma breve análise de um programa de culinária, exibido por uma rede de TV baiana, a pesquisadora Luiza Bairros (1996) empreende uma análise no sentido de se verificar as implicações para os movimentos feministas de conceitos que lhe eram fundamentais, dentre os quais o de *mulher*. Na percepção da pesquisadora, confinar os movimentos feministas à arena das reivindicações exclusivas pelos direitos das mulheres impõe um desserviço à causa, no momento em que nos cega à perspectiva de sermos todos e todas afetados pelo *cissexismo* em suas diversas formas, dentre as quais homofobia, machismo e misoginia. Prossegue a estudiosa (BAIROS, 1996, p. 459):

O uso do conceito mulher traz implícito tanto a dimensão do sexo biológico como a construção social de gênero. Entretanto a reinvenção da categoria mulher frequentemente utiliza os mesmos estereótipos criados pela opressão patriarcal - passiva emocional etc - como forma de lidar com os papéis de gênero. Na prática aceita-se a existência de uma natureza feminina e outra masculina fazendo com que as diferenças entre homens e mulheres sejam percebidas como fatos da natureza. Dessa perspectiva a opressão sexista é entendida como um fenômeno universal sem que, no entanto, fiquem evidentes os motivos de sua ocorrência em diferentes contextos históricos e culturais

Freud (2010) havia, por sua vez, se referido à biologia como sendo um instrumental pobre, no sentido de se definir as mulheres ao passo em que, do ponto de vista de uma efetiva política feminista, concepções essencialistas de *mulher* nos cegam às perspectivas interseccionais como instrumental teórico para questionar os estatutos e fundamentos da opressão. As interseccionalidades não se manifestam apenas sob a forma de um somatório de fatores determinantes de opressões, mas como estes se articulam entre si, no sentido de operar exclusões e determinar o valor social atribuído a sujeitos localizados na confluência de raça, gênero e/ou sexualidades.

Afirmar a categoria mulheres como ponto de partida para uma epistemologia feminista talvez desemboque em algo detectado por Maria Fávero (2011), como a naturalização dos significados sociais, baseados ainda na lógica naturalista moderna que mantém grupos sociais excluídos e discriminados na posição subalterna na qual se encontram. Longe de uma pretensa univocidade, o perfil das mulheres hitchcoquianas se alterou de maneira definitiva ao longo de 50 anos de cinema, nos quais houve transições técnicas, como do cinema mudo para o falado, do preto e branco para o colorido, além dos avanços dos movimentos sociais feministas, que provocaram significativas transformações na

representação das mulheres nas telas – ainda assim, se manteve o pressuposto da presença incontestada de mulheres brancas, sendo as não-brancas expulsas para as margens do discurso, seja pela invisibilidade ou pela estigmatização como exóticas.

As transformações às quais nos referimos não são regidas por um *telos*. Não nos referimos a um pressuposto de igualdade, como uma pretensa *evolução* na representação das mulheres, que teriam condições mais dignas nas narrativas cinematográficas estadunidenses com o passar do tempo. Dá-se exatamente o contrário, conforme apontou Molly Haskell (1987). Observa-se um *crescendo* de violência contra a mulher que perceptivelmente se adensa na contrapartida do empoderamento e da capacidade de mobilização demonstrada pelos movimentos sociais contestadores quanto a fatores de concessão de privilégios e exclusões sociais com base em variáveis como raça, gênero e sexualidades.

O feminismo acadêmico, por sua vez, nos últimos anos, tem estabelecido intensos diálogos com as Teorias Queer, surgidas no início da década de 90 nos EUA e alinhadas com o pressuposto de uma desconstrução da matriz heteronormativa e do binarismo sexual constitutivos das subjetividades. Apesar disso, as epistemologias feministas continuam com a perspectiva de constituir-se como “uma crítica da hegemonia do idêntico e da legitimidade dos sentidos absolutos e universais com os processos históricos de construção e representação da categoria *mulher*” (FÁVERO, 2011, p. 93). A novidade trazida pela teoria *queer* e capaz de se harmonizar com um feminismo avesso a identidades fixas é a perspectiva de que o *queer*, termo fruto de uma intensa disputa e posterior ressignificação⁹, não esteja preocupado com a definição unívoca, fixidez ou estabilidade conceitual, mas, em contrapartida, é transitivo, múltiplo e avesso à assimilação (SALIH, 2012).

A questão que se coloca não é a perspectiva de abandonar o feminismo em prol de um falacioso argumento de uma igualdade conquistada, mas de consolidar redes de solidariedade, sem perder de vista um arguto questionamento do sujeito no feminismo. Judith Butler (1998) considera que um projeto político que visasse a combater o que aqui chamamos como universo branco-androcêntrico mediante uma teoria *queer* dissociada do feminismo

⁹ A palavra *queer* significa inicialmente algo como “estranho” e “bizarro”, constantemente usada para hostilizar os homossexuais. Porém, esta mesma palavra usada para oprimir, é ressignificada no âmbito da teoria *queer*, a qual dá a dimensão instável e irrealizável das identidades de gênero tidas como estáveis e coerentes. “Enquanto os estudos de gênero, os estudos gays e lésbicos e a teoria feminista podem ter tomado a existência de ‘o sujeito’ (isto é, o sujeito gay, o sujeito lésbico, a ‘fêmea’, o sujeito feminino) como um pressuposto, a teoria *queer* empreende uma investigação e uma desconstrução dessas categorias, afirmando a indeterminação e a instabilidade de todas as identidades sexuadas e “generificadas”. (SALIH, p 20).

seria um terrível erro (RODRIGUES, 2005). Porém, a pesquisadora deslocou os eixos das teorias feministas, ao questionar, de maneira definitiva, o conceito de gênero, ainda demasiado marcado por dualidades hierarquizantes. Ainda assim, não abandonamos os sujeitos *mulheres*¹⁰, mas buscamos estar atentos a esta que é a principal aporia do feminismo.

A hipótese *queer* investe na perspectiva de sujeitos fragmentados, descontínuos, sem que se possa haver uma identidade coerente ou estável, mas rupturas e descontinuidades no âmbito de sujeitos produzidos no instante da enunciação, sem que haja uma essência por trás do ato, apenas contingência. Afinal, quando o sujeito masculino, branco, jovem e saudável assume o modelo ou ideal central de humanidade: “para todos os outros tipos de corpos, sua dominação deve ser solapada através da afirmação desafiadora de uma multiplicidade, um campo de diferenças, de outros tipos de corpos e subjetividades” (GROSZ, 2000, p. 78).

A rejeição a uma perspectiva unívoca de sujeito no feminismo tem correlação direta com a ênfase interdisciplinar das epistemologias feministas. A questão foi percebida pelas feministas negras norte-americanas, em sua suspeita em relação ao feminismo tradicional – aparentemente incapaz de contemplar-lhes as demandas. A partir de então, a interseccionalidade torna-se conceito estratégico para se compreender as opressões de gênero – ou seja, para ser compreendida em sua complexidade, as relações sociais demarcadas em função do gênero devem ser avaliadas como que recortadas por variáveis como raça e sexualidade. A inserção de uma epistemologia negra, em sua faculdade de deslocar os eixos majoritários do pensamento feminista, significou o ingresso de um outro perspectivismo. Inicialmente, tal procedimento foi vítima de hostilidades, tendo em vista a dominação branco-androcêntrica estruturante do padrão de pensamento acadêmico ocidental (COLLINS, 2000). Na questão da interseccionalidade de gênero, se entrecruzam temas correlatos à conformação do poder determinantes de exclusão¹¹ e, inclusive, da feminização da pobreza.

Abordamos *oscorpora* do presente trabalho a partir do pressuposto de analisar a filmografia hitchcoquiana, no sentido de se investigar as suas estratégias de construção de suspense como vinculadas à violência a qual suas personagens são submetidas. Por análise

¹⁰ Carla Rodrigues (2005) considera que Judith Butler problematiza o conceito *mulheres*, mesmo quando utilizado no plural. O plural se pretende inclusivo, no sentido de incluir intersecções com gênero, etnia, raça, idade e sexualidade. Ainda assim, o uso do plural “não satisfazia Butler, que ainda enxerga uma normalização nessa troca de categoria mulher para mulheres. Butler apontava para a possibilidade de haver política sem que seja necessária a constituição de uma identidade fixa, de um sujeito a ser representado para que essa política se legitime” (RODRIGUES, 2005, p. 181).

¹¹ As mulheres não-brancas são representadas como alteridade mais que extrema na filmografia hitchcoquiana. A questão fica evidente quando da entrevista a François Truffaut (2004), quando em referência ao filme *Marnie*, o realizador afirma que o protagonista da história, Mark Rutland deseja dormir com uma ladra, tanto quanto alguns homens têm “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)

consideramos o processo segundo o qual se opera uma escuta atenta às vozes que falam (e sobretudo as que calam), no texto. Não buscamos uma realidade *por trás* do suspense hitchcoquiano, mas procedemos a uma investigação acerca de como a misoginia, traço fundante da sociedade judaico-ocidental e cristã, opera no sentido de reger a fruição dos filmes, ao colocar a audiência na posição ambígua de clamar por cenas de violência contra a mulher, mas, ao mesmo tempo, temer pelas personagens expostas a agressões que seriam, em última instância, sexuais. Maria Rita Kehl (1996) considera que a própria análise psicanalítica mostrou que, a cada barreira removida, a cada véu levantado, não nos deparamos com algum tipo de verdade essencial ou com um paraíso de conflitos resolvidos, mas com outras interrogações, outros campos minados ainda desconhecidos. Com isso, a análise da filmografia hitchcoquiana não reserva uma resposta definitiva às perturbadoras questões presentes nas suas narrativas, mas oferece a possibilidade de um saber acerca dos desejos que as perpassa.

Alguém se referiu aos segredos e interrogações como levando a outros segredos e interrogações¹². Num sentido próximo, Derrida (1991, p. 7) observa que as leis de composição e as regras do jogo textual se escondem ao primeiro olhar, pois a “lei e a regra [do jogo textual] não se abrigam no inacessível de um segredo, simplesmente elas nunca se entregam, no presente, a nada que possa nomear rigorosamente uma percepção”. Trata-se de pensar o signo como algo que remete a outros signos, numa indefinida cadeia de citações, organizadas em torno do desejo do sujeito, aquele acionado pelo texto e provocado por um *algo* residente em si a percorrer os meandros do texto, a proceder-lhe à leitura.

Derrida (1991) observa que as línguas românicas, dentre as quais o português, seriam “as herdeiras guardiãs da metafísica ocidental”. Portanto, as categorias desta são fundantes da nossa produção de pensamento. Num outro momento, Derrida (1971) considera que transcender a metafísica ocidental seria algo possível apenas e, paradoxalmente, a partir das suas próprias categorias. A palavra *mulher*, seria uma destas categorias e, talvez, um dos conceitos fundadores do pensamento ocidental, forjado no esteio grego¹³. Portanto, a rigor,

¹² “All is a riddle, and the key to a riddle...is another riddle.” [Tudo é segredo e a solução para um segredo é... outro segredo]— Ralph Waldo Emerson

¹³ Numa reavaliação do legado Grego, é possível se perceber que não apenas a literatura teria sido expulsa da República de Platão, mas, junto com elas, as mulheres. Márcia Tílburi (2013) avalia que a filosofia surge num contexto de extrema misoginia, numa perspectiva de que as mulheres sejam mantidas a distância, a partir da clivagem entre a *polis* e o *oikos*. O *oikos* seria o lar, o espaço da privacidade do patriarca que, a rigor, teria poderes de vida ou morte sobre os que ali viviam. Por outro lado, a *polis* representa o espaço das decisões, das assembleias – portanto, aqui se constitui uma dualidade hierarquizante excludente em relação às mulheres. A filósofa, porém, considera que Sócrates toma o termo *maiêutica*, que significa parto, numa referência à sua mãe, que era parteira. A maiêutica socrática era o procedimento que, através do diálogo, tinha como objetivo dar luz à verdade, esta residiria no próprio homem (*anamnese*), sendo Sócrates aquele capaz de fazê-la emergir. Sócrates,

não abandonaremos o termo neste trabalho. Não se elimina o conceito de sujeito no feminismo, mas expomos as suas contradições e tensões nas quais este se inscreve – se propõe, em contrapartida, uma desconstrução deste sujeito. O caminho para tanto é incerto, numa constante interrogação acerca dos conceitos em torno dos quais articulamos o nosso pensamento. Na perspectiva de Spivak (1994 p. 4, *tradução nossa*): “se eu realmente entendo o que significa desconstrução, não acredito que seja a exposição de um erro de uma outra pessoa. A crítica da desconstrução, a mais séria crítica desconstrutiva, é a crítica de algo extremamente útil, algo sem o qual nós não poderíamos fazer nada”¹⁴.

Santiago (1976, p. 35), numa leitura do pensamento derridiano, lança mão do conceito de *estratégia*, num viés útil para circunscrever angústia em torno da palavra *mulher*. A estratégia estaria fundada num duplo gesto: “uma operação de caráter econômico que consiste em, por um lado, tomar os termos da metafísica ocidental, para, por outro, poder excedê-la. O primeiro trabalho não deve nunca ser inutilizado pelo segundo. Permitir esse trabalho destrutor seria *filosofar mal*”. Procedendo sob esta égide, a palavra *mulher* é empregada neste trabalho sob tensão, tomada sob suspeita, de forma a agitar aquilo que o termo tende a pacificar. Referimo-nos às exclusões constituintes de um ideal de mulher ocidental, ou, para lançar mão de outro vocábulo derridiano, os espaçamentos agregados em torno de um ideal de mulher branca e heterossexual. A permanência de um *fora* denuncia regimes de exclusão mantenedores de um ideal de pureza e singularidade¹⁵, sustentados por uma fantasiosa univocidade e coerência identidades constituídas por: “alteridades irredutíveis, impossibilitando [a] uma identidade fechar-se sobre si própria, sobre sua coincidência consigo mesma” (SANTIAGO, 1976, p. 33).

assim, parafraseia o universo das mulheres, no que tange a um saber sobre o corpo, a gestação, ao parto, algo como a liberdade de trânsito na fronteira entre a vida e morte. Há, portanto, uma repetição na diferença – o termo *maiêutica* torna-se constitutivo da filosofia, mas seu uso termina por afastar de maneira decisiva as mulheres em relação à busca da verdade – o *logos* não lhes seria acessível, pois elas, em si, representam o espaço do engano, do disfarce. A desconfiança em relação às emoções e a desvalorização social do corpo seriam, neste aspecto, constitutivas em relação à misoginia judaico-ocidental e cristã. O recalcamento das emoções e do corpo voltam como fantasmas que potencialmente ameaçam o edifício do pensamento ocidental. Wolfreys (2007, p 113) se refere a extremo receio do pensamento iluminista em relação a algo classificado como uma assombração, esta seria uma anterioridade feminina em relação ao discurso logocêntrico: “(...) então a intimação é que o feminino precede ao feminino. Não pode existir nenhum começo anunciado em narrativa logocêntrica ou falocêntrica, nenhum ponto de partida definitivo, do qual alguma trajetória erétil ou ejaculatória possa ser traçada, sem um começo, um começo *qua matrix*, que é sempre assombrado pela possibilidade de um feminino”.

¹⁴ Original: “If I understand deconstruction, deconstruction is not an exposure of error, certainly not other's people's error. The critique in deconstruction, the most serious critique in deconstruction, is the critique of something that is extremely useful, something without which we cannot do anything” (SPIVAK, 1994, p 4).

¹⁵ De Grace Kelly a Tippy Hedren, passando por Eve Marie Saint, as louras estão presentes em todos os seus filmes – são dotadas de certo pudor, uma beleza por demais perfeita, fora do alcance, e uma sexualidade

A filmografia hitchcoquiana tem algo em comum com a tragédia grega. Há, de início, um equilíbrio, uma *hybris*, interrompida em função de uma dinâmica na qual se insere o desejo erótico. Para que haja um retorno ao equilíbrio, surge a necessidade de um pressuposto reacionário, no qual as mulheres são devolvidas, mediante violência, ao seu lugar de opressão. O julgamento exposto acima é problemático, se visto com a perspectiva de reduzi-lo a si a filmografia hitchcoquiana. Porém, sintomático em relação ao assunto é a crescente reação à escalada de violência no cinema americano, a partir da década de 1960. No prefácio à edição brasileira de *Hitchcock/Truffaut*, Ismail Xavier relembra a virulenta reação de Andre Bazin, o fundador da Revista *Cahiers du Cinema*, em relação à tendência definida, de maneira pouco precisa, como “cinema da crueldade”, manifestado na busca de cenas cada vez mais violentas, num momento no qual nem mesmo a morte escapa ao olhar da audiência ou, antes, ao contrário, torna-se o momento máximo de fascínio: “a reprodução, pela imagem em movimento, do instante ‘sagrado’ de passagem, quando este momento único, de solidão intransferível, se faz presente na tela. A morte e o sexo - ou também o crime, que os une [deveria ser algo vetado ao olhar]” (TRUFFAUT, 2004 p. 15). A filmografia hitchcoquiana, apesar da sua amplitude e diversidade, se organiza em torno de um ponto de ignição¹⁶ – o suspense constituído em torno da perspectiva de se oferecer ao olhar da audiência cenas nas quais as mulheres são expostas a violências.

O campo da teoria feminista do cinema se desenvolveu no âmbito dos movimentos sociais na década de 1970, tendo análises dos filmes de Hitchcock como estratégicas no sentido de definir a sua força política e legitimidade acadêmica. J. D. Steinmetz (2011) havia se referido às análises de Laura Mulvey do filme *Um Corpo que Cai* (1958) como constitutivas da edificação da importância da pulsão escópica como fundamental às análises da teoria feminista do cinema. De acordo com Paula Cohen (1995), desde então, as aproximações teóricas ao trabalho de Hitchcock se dividiram em pelo menos duas tendências majoritárias – a primeira, inspirada pela política dos autores, tendia a ignorar o contexto e analisar os filmes como expressões singulares de uma personalidade talentosa, e uma segunda, adotada pelas teóricas feministas, na qual houve esforços no sentido de se compreender a filmografia hitchcoquiana como textos sociais, atravessados por aspectos

¹⁶ Em perspectiva desenvolvida a partir da leitura de Requena (1985) Vanessa Rodriguez (2004, p. 37) observa que o ponto de ignição, como a própria palavra indica, é um ponto ardente na análise do filme: “Em volta desse ponto se inscreve uma certa ordem de símbolos, porque não são simplesmente signos, mas signos matizados por alguma coisa que não é um signo. Esse ponto é algo que não tem nome, não se pode nomeá-lo, mas assinalá-lo, já que todos os significantes apontam nessa direção. Esse núcleo de ignição centraliza a interrogação mesma do sujeito que nesse texto se configura”.

ideológicos. As teóricas feministas do cinema rompem com perspectivas de análise supostamente neutras e deixam patentes nas suas produções textuais a presença de um olhar e de um viés eminentemente político, no sentido de um perspectivismo compromissado com um ideário de oferecer possíveis pressupostos ao empoderamento dos sujeitos mulheres.

Todavia, descartamos a perspectiva de uma exclusividade feminina, no que tange à constituição das bases epistemológicas para o conhecimento científico. Em contrapartida, nos alinhamos em torno de uma renovação na formação dos estudiosos acadêmicos, na qual a problemática de gênero seja tratada de maneira transversale interdisciplinar. Sandra Bartky (1997), numa releitura do pensamento foucaultiano, considera que as instâncias dos poderes disciplinadores procedem a um criterioso escrutínio do corpo, no sentido de regular o seu funcionamento, economia e a eficiência dos seus movimentos. As mulheres *cis*, porém, seriam convocadas a terem corpos ainda mais dóceis em relação aos homens *cis*, o que se dá mediante a imposição de padrões de beleza, imagens irrealizáveis no cotidiano.

Sandra Bartky (1997) ainda detecta que, bombardeadas pelas imagens da mídia, tende a crescer nas mulheres um sentimento de inadequação, pois elas não corresponderiam às expectativas fomentadas pelas imagens veiculadas pelos meios de comunicação. Giddens (1993) procede a uma interrogação acerca dos danos à saúde das mulheres determinados em função dos padrões de beleza veiculados pela mídia, percebendo como sintomáticos em relação ao assunto os distúrbios da alimentação, substitutos da histeria como as patologias da nossa época.

O conceito de gênero que adotamos não é dotado de um viés unívoco e pacificado, mas aqui o acionamos sob tensão, pois consideramos a ampla gama de questionamentos e interrogações do qual foi alvo ao longo das últimas décadas. Donna Haraway (2004) se propõe a uma investigação de tal conceito, com a consideração de que este foi contestado e (re)teorizado no âmbito dos movimentos feministas a partir do pós-guerra. Ainda assim, ela considera que, apesar das diferenças, os significados contemporâneos se enraízam na observação de Simone de Beauvoir, de que não se nasce mulher, torna-se. De acordo com Donna Haraway (2004, p. 211):

Gênero é um conceito desenvolvido para contestar a naturalização da diferença sexual em múltiplas arenas de luta. A teoria e a prática feminista em torno de gênero buscam explicar e transformar sistemas históricos de diferença sexual nos quais ‘homens’ e ‘mulheres’ são socialmente constituídos e posicionados em relações de hierarquia e antagonismo.

A perspectiva inicial da pesquisadora delimita não propriamente o conceito de gênero, mas a sua missão política de contestação do poder androcêntrico em diversos âmbitos,

dentre os quais podemos entrever o acadêmico. Por outro lado, ao retomar Simone de Beauvoir, Donna Haraway cita um texto no qual a palavra gênero não é citada, mas ali podemos ver o conceito em ação – *não se nasce mulher, torna-se* – sendo este *tornar-se* possível a partir de uma rede infinita de teias e relações constituintes dos corpos. O gênero seria, nesta perspectiva, uma violência imposta aos corpos a qual constitui a sua viabilidade de acordo com os parâmetros socialmente sancionados. A questão poderia ser elucidada a partir da perspectiva da linguagem como instituição, como instituidora de sujeitos, com a consideração de não haver significados anteriores à linguagem – os corpos, assim, apenas teriam sentido e viabilidade em função de um olhar tendencioso a caracterizá-los em categorias estanques a falaciosamente irreconciliáveis. Na perspectiva de Haraway (2004, p. 235): “gênero é um sistema de relações sociais, simbólicas e psíquicas no qual homens e mulheres estão diferentemente alocados”.

O conceito de gênero passou por uma série de transformações, dentre as quais a recorrente opção dos anos 1980 da distinção entre sexo e gênero – o sexo biológico, ao passo em que o gênero seria resultante das condições sociais. Teresa de Lauretis (1987, p. 5) pontua: “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”. Ao chamar atenção quanto à desnaturalização do gênero, a pesquisadora se aproxima da tendência de se erguer, em torno do conceito, uma suspeita acerca do compromisso deste com a manutenção do *status quo*. Ainda assim, ao evocar a oposição biológica, Teresa de Lauretis ressuscita a naturalização a qual pretendia expurgar no primeiro momento da apresentação do conceito.

Maria Fávero (2011, p. 235) considera que, embora as crenças culturais sobre gênero sejam estereotipadas, estas têm um significado social muito mais amplo em relação aos estereótipos: “uma vez que, trata-se, na verdade, de regras ou restrições culturais para ordenar a estrutura social da diferença e da desigualdade do que se entende como gênero”. Não se trata apenas de estereótipos tendenciosos no sentido de ofender ou atingir a autoestima dos sujeitos, mas da consideração fundamental das relações de gênero como constituintes de sujeitos, a partir de textos de prestígio social – ou seja, de se considerar textos como fundantes de sujeitos, sendo estes, também, textos, visto que as subjetividades são instituídas pela linguagem. Para Judith Butler (2004) as críticas ao conceito de gênero deveriam se dar em função das vidas social ou literalmente inviáveis dada a sua inadequação os estatutos normativos ou *regulações* [*regulations*], os processos institucionalizados pelos quais as pessoas se tornam normais [*regular*].

Investigo a filmografia hitchcoquiana como inserida no âmbito de discursosconstrutores de sujeitos, devido, inclusive, à sua extensa influência sobre a produção audiovisual do século XX e a verificada nos primeiros anos do presente século. A dinâmica dos processos de subjetivação abre mão da perspectiva de um sujeito a-histórico, biologicamente dado, para pensá-lo como um construto cultural, realizado no âmbito da linguagem, um sujeito que é texto, porquanto tecido nas malhas da história e da cultura. A teoria feminista do cinema, no âmbito da sua emergência, parte de uma perspectiva transdisciplinar, tendo como esteios básicos o diálogo com a filosofia anti-humanista do século XX, a teoria do cinema e a psicanálise.

Bordwell (2008), em seu artigo *Estudos de Cinema hoje a as Vicissitudes da Grande Teoria*, procede a uma análise da ascensão de perspectivas e epistemologias as quais divergem dos pressupostos tradicionais do campo da teoria do cinema. Uma das perspectivas das quais lança mão para desestabilizar os seus supostos adversários no âmbito da discussão teórica é o uso da psicanálise em sua tendência a ser aplicada a determinados filmes. Em contraste a isso, o âmbito da teoria feminista do cinema se recusa ao uso da psicanálise num viés absoluto, como se esta disciplina fosse alicerce supremo da produção teórica, mas, através desta, empreende uma ampla investigação acerca do imaginário androcêntrico. Juliet Mitchel (1974) observa, neste sentido, a rejeição da psicanálise e de Freud como fatais para as epistemologias feministas, pois, sem esta disciplina, as análises cinematográficas feministas e pós-feministas perderiam perspectivas e operadores conceituais fundamentais.

Parte do trabalho de Paula Cohen (1995) consiste em avaliar a filmografia hitchcoquiana, inclusive em sua busca por inovações no que tange à linguagem cinematográfica, como a busca por delinear a complexidade dos sentimentos dos seus personagens, em sintonia com a literatura novecentista e vitoriana, influência que perpassa a filmografia do realizador inglês. A perspectiva do cinema hitchcoquiano seria atravessada por uma literatura gótica, escrita por mulheres. A sua estreia em Hollywood se deu com o filme *Rebeca, a Mulher Inesquecível* (*Rebecca*, 1940), baseado no livro homônimo de Daphne du Maurier (1981). A fita foi premiada com o Oscar de Melhor Filme naquele ano, prêmio este dedicado ao produtor David Selznick, tido como especialista em filmes para mulheres, e que foi uma influência constante na produção cinematográfica de Alfred Hitchcock, apesar da problemática relação entre os dois.

Aumont (2002) atribui à literatura uma das principais fontes nas quais beberam os teóricos do cinema para constituir o campo dos estudos cinematográficos. Nos nossos dias, uma das linhas teóricas de maior prestígio nos estudos de cinema, proposta por Bordwell

(1985; 2008), se nutre do formalismo russo em suas formulações, ao passo em que estudiosos da filmografia hitchcoquiana não se constroem em atribuir às suas pesquisas o termo *close reading* (ROTHMAN, 2012; SHARFF, 1991)¹⁷. Longe de negar a projeção imaginária com o sujeito Alfred Hitchcock, a presente Tese faz deste aparente inconveniente o ponto de partida para a produção de um conhecimento ensaístico, incomodamente localizado entre a teoria e a ficção, no qual: “o sujeito pode encenar o saber como um espetáculo, utilizando-se para isso das diversas estratégias de elaboração textual, que muitas vezes levam o discurso crítico a confundir-se com a ficção” (LIMA, 1999, p. 303).

Aumont (2011) afirma serem os fotogramas a citação mais tediosa que se pode fazer de um filme, embora em outro momento (AUMONT; MARIE, 2004) recomende a escolha cuidadosa dos fotogramas componentes da análise. Entre ambos os extremos, procedemos a uma coleta de amostragens de fotogramas imbuídas do espírito de fazer uma concessão aos leitores iniciantes na apreciação da filmografia hitchcoquiana e, ao mesmo tempo, convocamos imagens eloquentes a serem analisadas em termos do que Bordwell (2008) chamou de *mise-en-scène* e *mise-en-cadre*. De acordo com Bordwell (2008), a *mise-en-scène* compreende a marcação de cena como um todo, como num palco de teatro, e compreende os aspectos da filmagem sob a direção do cineasta, tais como interpretação, enquadramento, iluminação e posicionamento da câmera. A *mise-en-cadre*, por sua vez, refere-se basicamente à encenação dentro do quadro da imagem cinematográfica, além da montagem e encadeamento de planos. As terminologias e os instrumentais teóricos, porém, são formas de se racionalizar a atraente angústia constitutiva da filmografia hitchcoquiana, na qual se presentificam personagens de pessoas comuns, em busca de uma felicidade impossível, ainda quando o final do filme seja aparentemente feliz.

Zizek (2003/2004) detecta a tendência de que os estudiosos da filmografia hitchcoquiana tendam a um excessivo engajamento subjetivo quando da análise do trabalho do diretor. De maneira emblemática, cita o estranho caso de Raymond Dugnant (1974) que,

¹⁷ Em Dissertação de Mestrado relativa ao tema de Hitchcock (SOUZA, 2012), havíamos argumentado que, apesar de evidentemente tributária da tradição dos estudos literários, a interdisciplinaridade no âmbito das teorias do cinema é vista, por alguns teóricos como supostamente nefasta. Há uma tensão que se refere ao crescente avanço de olhares e disciplinas supostamente estranhas ao estudo do filme, algo que acirra os ânimos mais conservadores: “Sabe-se que o campo dos estudos de cinema atravessa um período de grandes mudanças – há mesmo quem fale em crise ou impasse. Sugerir que esse campo alguma vez tenha sido absolutamente unificado, sendo agora fragmentado é incorreto. É evidente, porém, que a disciplina já não se rege pelo conjunto de objetivos, métodos e pressupostos (derivados da linguística estrutural e da psicanálise) surgidos no final dos anos 1960, e institucionalmente dominantes até meados dos anos 1980. O quadro complica-se ainda mais em razão das mudanças havidas na própria definição e delimitação do campo dos estudos de cinema, que, para muitos, acabará absorvido pelos campos emergentes e mais amplos dos estudos culturais e estudos de mídia. (RAMOS, 2005, p. 71)

apesar da fartura de referências à cidade de San Francisco presentes no filme *Um Corpo que Cai*, descreve a história em detalhes, mas localizando-a em Los Angeles. Outro estudioso da filmografia hitchcoquiana, Jameson (1995, p. 103) investe parte da introdução ao seu artigo *Alegorizando Hitchcock* para considerar que: “boa parte do nosso tempo nos estudos literários é gasta distanciando e ‘objetivando’ nosso assunto (transformando-o, por assim dizer, em algo chamado ‘narrativa’), de forma que a nossa reescritura crítica ganhe uma certa força ou impacto”. Talvez, logo em contrário, a força do texto analítico venha justamente desse engajamento subjetivo, ainda que corramos o risco de algo delimitado por Žižek (2003/2004) como – um investimento libidinal manifestado em alucinações suplementares ou distorcidas, num tangenciamento em relação aos limites à interpretação impostos pelo texto. Tania Modleski (2005) considera este aspecto mesmo entre as teóricas feministas do cinema – elas não escaparam incólumes às demandas subjetivas determinantes da análise dos filmes de Hitchcock: “as feministas se viram compelidas, intrigadas, enfurecidas, mas, paradoxalmente, inspiradas pelo trabalho de Hitchcock”. Num momento posterior, a estudiosa avaliaria a sua iniciativa de estudar a filmografia do diretor foi motivada pelo desejo de entender como o misógino Alfred Hitchcock conseguia ser popular entre as mulheres (MODLESKI, 1991).

Por ora, consideremos este trabalho como constituído por recortes transversais da filmografia de Alfred Hitchcock. Propomos cinco incisões diagonais na filmografia do diretor, algo como sugerir caminhos de leitura, sem nos preocuparmos necessariamente com a ordem cronológica dos filmes, mas buscando ouvir o silêncio das semelhanças que os agrega entre si. Uma alternativa para se fugir da perspectiva unívoca e de inspiração monoteísta clamados pelo conceito de obra e de autor é contemplar a cada filme, paradoxalmente, como dotado de uma potência única, quase que religiosa.

O Capítulo 1, *Hitch, without Cock*¹⁸, diz respeito a uma constante no cinema de Alfred Hitchcock, que seria pautado por narrativas construídas em torno de uma mulher que seria um joguete entre dois grupos de homens, que colocam a vida dela em perigo, numa série de conflitos apenas resolvidos após a formação de um par romântico, momento no qual se consolida o pressuposto de uma cisnormatividade, aliado a uma disciplina da sexualidade das protagonistas hitchcoquianas. Os conflitos são, porém, permeados por acentuada tensão, fomentada por uma homosocialidade, que tende a recalcar impulsos homoeróticos através da violência. As mulheres hitchcoquianas pagam pelas ambiguidades dos homens *cise* são expostas a uma violência que tende a provocar no espectador uma reação ambígua de desejo

¹⁸Em tradução literal: “Hitch [apelido de Hitchcock] sem o pênis”.

por imagens nas quais comparece a violência contra a mulher, mas, ao mesmo tempo, o afetem por conta do *pathos* gerado pela agressão da qual as protagonistas são vítimas.

No Capítulo 2, *Choque e Pavor*, pretendemos uma análise das cenas de violência no cinema hitchcoquiano. O quadro, o filme, a literatura e os textos da cultura como um todo são apanha-pulsões (NASIO, 2002), ou seja, armadilhas para que ali os sujeitos possam encontrar o seu desejo e. As cenas de violência contra a mulher são recorrentes no universo simbólico dominante, aqui referido como o conjunto de práticas, textos e ritos sociais pautados por uma espécie de repetição de cenas, dentre as quais as da violência contra grupos submetidos a processos de subalternização, como as mulheres. Há uma tendência à repetição das cenas de violência contra a mulher, porém, uma repetição na diferença, se ajustando às demandas da audiência e aos contextos nos quais a representação das agressões se insere.

No Capítulo 3, *As Mulheres que Sabiam Demais*¹⁹, as personagens hitchcoquianas são colocadas diante de confrontos entre culpa e inocência, algo percebido por uma série de estudiosos da filmografia do diretor. Apesar da vastidão e da qualidade desta produção, estes estudiosos são frequentemente cegos em relação aos conflitos de culpa e inocência aos quais as personagens mulheres estão submetidas. Na filmografia hitchcoquiana, há uma correlação entre a sexualidade das mulheres e a culpa atribuída a elas. As teóricas feministas do cinema propõem uma ambiguidade no trato hitchcoquiano quanto à questão, pois, se os desejos sádicos do espectador são acionados pelas narrativas, logo em seguida surgem os sentimentos de compaixão – e mesmo culpa – pela exposição destas personagens à violência.

No Capítulo 4, *Hitch-Quotes*, partimos da noção de *quotes*, que, literalmente, significa “citação”. Trata-se de perceber possíveis diálogos intertextuais entre a filmografia hitchcoquiana e a produção cinematográfica contemporânea. Pretendemos detectar a presença de ecos do trabalho de Alfred Hitchcock na produção audiovisual contemporânea em algo para além de citações desconexas, ainda que reverentes, mas no sentido de se perceber como o fazer audiovisual dos nossos dias é perpassado pelas inovações e estratégias narrativas das quais Alfred Hitchcock lançou mão ao longo de 50 anos de carreira – sendo que, no coração destas estratégias, sobretudo nos *thrillers* e filmes de terror, ainda se encontra a violência contra as mulheres como *leitmotiv* fundamental das narrativas.

¹⁹ O título desse capítulo traz uma tradução literal do livro de Tania Modleski (2005) “The women who knew too Much”, que, por sua vez, parodia o título do filme de Alfred Hitchcock “The Man Who Knew too Much”, filme que conta, inclusive, com duas versões, a primeira lançada em 1934 e a segunda em 1956.

Capítulo 1: Hitch, without cock

O campo teórico relativo aos estudos de Alfred Hitchcock se desenvolve notadamente a partir de três perspectivas diferentes entre si, por vezes conflituosas, mas, não necessariamente, excludentes. A primeira tendência foi demarcada pelos *Cahiers du Cinema*, com a chamada *Teoria do Autor*, a qual buscava delimitar, mediante análise fílmica, as marcas de uma personalidade singular. Num segundo momento, na década de 1970, há a emergência das análises feministas da filmografia hitchcoquiana. Nos últimos 20 anos, por sua vez, tem ocorrido a emergência dos *Estudos Queer* relativos aos filmes do diretor (DORT, 2011). Dort (2011) argumenta que o *queer* seria um termo guarda-chuva, que inclui categorias de sexualidade não normativa, como gay, lésbica, bissexual e transgêneros. Por outro lado, o estudioso argumenta em torno da possibilidade do *queer* abranger posições e práticas transcendentais às demarcações de sexo, gênero e sexualidades, como a zoofilia e o sadomasoquismo. Dort (2011) ainda observa a presença de práticas como necrofilia (em *The Lodger*, *Rebecca* e *Vertigo*), zoofilia (em *Marnie*, *Confissões de uma Ladra*: ‘oh, Forio, If you wanna bit someone bit me!’ [oh, Forio, se você quiser morder a alguém morda a mim!]) e *Os Pássaros*, pois o estudioso considera que Mallanie Daniels (Tippy Hedren) e Anne Heywood (Susan Plesbette) teriam sido metaforicamente violentadas pelas gaivotas em fúria, quando os pássaros invadiram a casa na qual se encontravam.

Em alguma perspectiva, a defesa do *queer* como termo guarda-chuva para contemplar tais práticas, avizinha a classificação à patologia e mesmo ao crime, uma diretriz, portanto, deletéria e que tende a estigmatizar as sexualidades não normativas – caminho o qual procuramos não seguir. Por outro lado, para Dort (2011), o aspecto *queer* se manifesta, inclusive, na heterossexualidade, como na relação incestuosa entre mãe e filho, em *Psicose*, ou mesmo as inclinações masoquistas da segunda sra. de Winter, em *Rebeca, a mulher inesquecível*. A fim de preservarmos a força política do termo *queer*, teremos por preferência seu uso para designar as sexualidades não normativas, agregando os LGBTTTi (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Transgêneros e Intersexuais). Ainda assim, definir fronteiras ao *queer* não se torna algo necessariamente inequívoco ou isento de tensões. Há que se investigar acerca do histórico do termo: “a expressão *queer* constitui uma apropriação radical de um termo que tinha sido usado anteriormente para ofender e insultar, e seu radicalismo reside, pelo menos em parte, na sua resistência à definição - por assim dizer – fácil” (SALIH, 2012, p 19). Originalmente, em inglês, a palavra *queer* tem como significado *estranho*, ou mesmo *bizarro* e, ainda hoje, é comumente usada para se referir aos homossexuais, com intenção ofensiva. Os movimentos LGBTTTi, no entanto, se apropriaram

dessa palavra e conferem a essa um novo significado – assim, aquilo que servia para oprimir e ridicularizar torna-se o âmbito de um espaço de enunciação epistemológica e política.

Numa apropriação ainda mais radical, o *queer* denuncia a instabilidade dos termos pelos quais as sexualidades são construídas (SALIH, 2012). Considerando que a condição de sujeito não seria um dado pronto e acabado, mas instabilizada num *devir* ou cadeia citacional sem origem ou fim, numa perspectiva derridiana, consideramos o *queer* como algo que extravasa os limites das comunidades LGBTTTi no sentido de se considerar o sexo, o gênero e a sexualidade como dotada de aspectos que transcendem às normatizações sociais. Ou, na perspectiva Edelman (2004): *queerness* não pode nunca definir uma identidade, mas a tendência à instabilização e à sabotagem a qualquer pretensão a uma identidade fixa e idêntica a si. A investigação acerca das homossexualidades hitchcoquianas se pauta, assim, pelo questionamento acerca das fraturas e descontinuidades constituintes das identidades de gênero, na perspectiva de que os corpos, não se conformam integralmente às regras que os regulam, nunca aderindo completamente aos estatutos que impõem a sua ,materialização (EDELMAN, 2004; BUTLER, 1993, 2010). Qualquer perspectiva de *cisnormatividade*, portanto, se torna instabilizada, visto que não há sujeito capaz de se adequar às prescrições sociais, mas a sexualidade é sempre e inevitavelmente um território de angústia e interrogação. Ou, nos termos de Butler (2010b, p. 48):

Los términos de la designación de género nunca se fijan de una vez y para siempre, están continuamente en proceso de remodelación. Este rehacer que recae a la vez sobre el género y sobre la organización de la sexualidad se produce en los momentos de conjunción y de disyunción que definen corrientemente el campo. El futuro que le espera a la política sexual dependerá de nuestra capacidad para vivir y negociar estas tensiones, sin reprimirlas mediante posiciones dogmáticas o soluciones demasiado fáciles de la política sexual.²⁰

A linha de pensamento adotada por Samuels (1998) parece contemplar tal perspectiva ao considerar que os filmes de Hitchcock são extremamente heterogêneos, ao fornecer ambivalentes pontos de identificação no que tange ao erotismo e apresentam múltiplas formas de identificação sexual e desejo – embora tenham sido geralmente lidos pelos critérios do machismo heterossexual. Os *Estudos Queer* relativos ao cinema hitchcoquiano contemplam a presença de uma instabilidade na personalidade dos seus protagonistas, no sentido de um apelo homoafetivo na constituição de tais personagens. A

²⁰ Tradução nossa: “Os termos da designação de gênero nunca se ajustam definitivamente, estando sobre um constante processo de remodelação. Este refazer que recai, por sua vez, sobre o gênero e a organização da sexualidade se produzem nos momentos de conjunção e disjunção que o definam. O futuro da política sexual dependerá de nossa capacidade para viver e negociar estas tensões sem reprimi-las mediante soluções dogmáticas ou demasiado fáceis (BUTLER, 2010b, p. 48)

homossexualidade, contudo, foi assunto vetado nas telas do cinema, por conta de estatutos moralistas que não permitiam a exposição do assunto, postura conservadora adotada por instituições com as quais Alfred Hitchcock teve que se defrontar, como o *British Board of Film Censors*, na Inglaterra, e o *Production Code Administration*, nos EUA. Havia uma série de regras tácitas determinantes do comportamento supostamente apropriado a homens e mulheres, mas os realizadores cinematográficos poderiam, a partir do uso de recursos narrativos, codificar as sexualidades não-normativas, no sentido de um “supõe-se que seja”. Dort (2011) enumera personagens hitchcoquianos potencialmente enquadrados neste critério, como Hendel Fane (Esmey Percy), de *Murder!* Brandon (Jonh Dall) e (Farley Granger) Phillip, em *Rope* (Festim Diabólico, 1948), Mr. Denvers (Judith Anderston), em *Rebecca*, Andre Latour (Louis Jordan), de *The Paradine Case* e Bruno Anthony, em *Strangers in a Train*. Wood (2002) se refere a essas leituras como tendenciosas, no sentido de repetirem estereótipos que vicejam no imaginário hegemônico, portanto, estas teriam o efeito colateral de colaborar para a perseverança da estigmatização das sexualidades não-normativas. Para Wood, a opção por enveredar pela linha do *supõe-se que seja* abre espaço ao risco de se identificar sinais de homossexualidade mediante práticas culturais cisnormativas.

A teoria *queer* como *standpoint* para as análises da filmografia hitchcoquiiana adentra a perspectiva de investigação acerca dos laços homosociais na filmografia do diretor. Walker (2005) amplia os limites desta discussão ao considerar o aspecto *queer* do *menage à trois* no qual uma mulher age como um elemento que desencadeia (ou impede que se desencadeie) algo na relação entre dois homens: “em *Intriga Internacional*, quando Roger Thornhill passa a espionar o grupo inimigo de agentes secretos – na sequência do leilão – o que ele vê é um *menage à trois*: Eve, Vandamm e Leonard” (WALKER, 2005, p. 257)²¹.

Dort (2011), por sua vez, observa que, embora haja um elemento inegavelmente homofóbico nos filmes de Hitchcock, estas narrativas são simultaneamente críticas em relação aos homens *cis* heterossexuais e contra a dominação patriarcal. Há que se adotar um olhar dotado da faculdade de se pautar por critérios que transcendam a dominação heterossexista e homofóbica por caminhos que autorizem uma leitura dos personagens *queer* em Hitchcock no sentido de não escamotear a homofobia presente nas narrativas – e, simultaneamente, não reforçar ou limitar o olhar que se lança a estas narrativas, as quais, constantemente, aliam os personagens *queer* à doença mental ou ao crime.

²¹ No original: “[When Roger Thornhill] in *North by Northwest* first starts to spy on the enemy agents – the auction scene – what he sees is a *menage à trois*: Eve, Vandamm and Leonard” (WALKER, 2005, p. 257)

Numa perspectiva que pretende construir uma base de diálogo entre os estudos *queer* e o feminismo, acreditamos que a violência contra a mulher nos filmes de Alfred Hitchcock seja perpassada por aspectos relativos a uma homosocialidade masculina marcada por uma angústia em relação ao *status* destes sujeitos no âmbito de uma sociedade androcêntrica. A violência é constituída nestas narrativas como uma forma de delimitar hierarquias sociais, sendo esta uma forma de relacionamento entre homens, em disputas viris. Acreditamos que estas violências ocorram no sentido de se exorcizar o fantasma de um desejo homoafetivo melancólico, no sentido que Judith Butler (2010a) empresta ao termo.

Em *Problemas de Gênero – Feminismo e Subversão da Identidade*, Judith Butler (2010a) procede a uma análise na qual expõe profundas críticas ao estruturalismo, em seu discurso em torno de uma Lei universal que determinaria os regimes de troca reguladora dos sistemas de parentesco, sancionado pela permuta de mulheres entre clãs – de acordo com o qual a noiva funcionaria como um termo relacional entre grupos de homens. De acordo com a pesquisadora, como esposas, as mulheres não só assegurariam a reprodução do nome, mas viabilizam o intercuro simbólico entre clãs de homens, ao mesmo tempo em que são excluídas do significante, do próprio nome que portam:

Com efeito, as relações entre clãs patrilineares são baseadas em um desejo homosocial (o que Irigaray chama de ‘homo-sexualidade’), numa sexualidade recalcada e conseqüentemente desacreditada, numa relação entre homens que, em última instância, concerne aos laços entre os homens, mas se dá em torno da troca heterossexual de mulheres (BUTLER, 2011, p. 71)

A partir da leitura de Butler, empreendemos uma análise do imaginário dominante, no sentido de propor uma leitura da sua misoginia como algo correlato a um desejo homoerótico recalcado. Para tanto, nos aproximamos de Deleuze (2004, p, 170):

Sempre que houver homens que se encontrem e se reúnam para apanhar, negociar ou dividir entre si mulheres, etc., encontramos um laço perverso duma homossexualidade primária entre grupos locais, entre cunhados, comaridos, parceiros de infância. Sublinhando o facto universal de que o casamento não é uma aliança entre um homem e uma mulher, mas “uma aliança entre duas famílias”, ‘uma transação entre homens a propósito de mulheres’, Georges Devereux concluía com razão que há uma motivação homossexual de base e de grupo. Os homens estabelecem através das mulheres as suas próprias conexões; a aliança põe em conexão através da disjunção homem-mulher-que é o resultado permanente da filiação – os homens de filiações diferentes.

A violência contra a mulher tem, na filmografia hitchcoquiiana, um aspecto apaziguador para o olhar androcêntrico, pois os desejos homoeróticos dos personagens são correlatos aos da audiência e sublimados pelas agressões das quais as mulheres são

vítimas. Ainda assim, considerar as mulheres hitchcoquianas apenas como vítimas de uma violência de gênero tende a ser algo limitador, pois às imagens de mulheres agredidas ou violadas aderem os desejos sádicos da audiência. Mediante o *pathos* gerado pelas situações de sofrimento delas, a audiência, em seu olhar masculino²², termina por purgar seus impulsos homoeróticos.

A teórica feminista e estudiosa da filmografia hitchcoquiana, Tania Modleski se aproxima da teoria *queer* ao considerar a falibilidade dos processos de normatização social de gênero e destaca: “uma abordagem feminista à cultura de massa deve reconhecer e desafiar as dúbias analogias sexuais presentes numa ampla gama de discursos, por mais sedutores que possam parecer”²³ (MODLESKI, 1991, p. 34, tradução nossa) Teresa de Lauretis (1987) investiga o aspecto da sedução, ao considerar a narrativa fílmica como dotada da faculdade de proporcionar ao espectador a sensação de que o filme lhe é destinado pessoalmente, acionando seus desejos e fantasias. A narrativa cinematográfica inscreve e orienta o desejo²⁴, no sentido de discipliná-lo, mas o desejo sempre vaza ou sabota alguma coisa que é cara e definidora às matrizes binárias normativas. Deleuze (1996) havia argumentado que o poder se define por aquilo que lhe escapa, pela sua impotência. A estratégia do poder é o fomento a crenças e desejos como forma de produção do tecido social, no sentido de legitimar diretrizes para a construção social dos corpos e das subjetividades. Há algo no desejo, porém, que escapa às normatizações, tornando-se aquele fundo de incongruência a partir do qual se constituem os textos artísticos.

Em seu *Dicionário de Psicanálise*, Roudinesco & Plon (2017) definem inicialmente o desejo como conceito empregado pela filosofia, psicanálise e psicologia como propensão, anseio, necessidade, cobiça ou apetite, sendo estas delimitações iniciais que irão pautar as investigações posteriores às quais os estudiosos empreendem, no sentido de se circunscrever o conceito ao âmbito de um movimento dos sujeitos em direção a um objeto cuja atração espiritual ou sexual é sentida pela alma e pelo corpo. Na perspectiva dos estudiosos, Lacan

²² A teoria do cinema parte frequentemente do pressuposto de que o espectador seja um sujeito masculino, inclusive a vertente feminista dos estudos fílmicos. Por olhar masculino não nos referimos a um suposto olhar de homem, mas ao pressuposto que perpassa os produtos da cultura que elegem o homem branco heterossexual de classe média como o leitor ideal dos textos veiculados pelas mídias de massa, dentre as quais o cinema. Teresa de Lauretis observa que o espectador tem a sensação de que o filme lhe é destinado pessoalmente, o que engaja seus desejos e fantasias. Porém, ela observa que a narrativa cinematográfica inscreve e orienta o desejo, no sentido de discipliná-lo.

²³No original: “A Feminist approach to mass culture might begin, then, by recognizing and challenging the dubious sexual analogies that pervade a wide variety of discourses, however seductive they may at first appear”(MODLESKI, 1991, p. 34).

²⁴ Neste trecho referimo-nos ao “cinema dominante”, termo cunhado por Mulvey (2009), no sentido de classificar as produções cinematográficas que seguem padrões da heterossexualidade normativa e inserem a mulher enquanto objeto de gozo visual.

teria conceituado o desejo a partir de uma tradição filosófica hegeliana, partindo do pressuposto de uma consciência dotada da faculdade de reconhecer o outro e de se reencontrar nele: “[essa] relação com o outro passa, pois, pelo desejo (*Begierde*): a consciência só se reconhece num outro, isto é, num objeto imaginário, na medida em que, através desse reconhecimento, instaura esse outro como objeto de desejo” (ROUDINESCO; PLON, 2017, p. 146). Prosseguem os estudiosos:

Em outras palavras, na terminologia lacaniana, a necessidade, de natureza biológica, satisfaz-se com um objeto real (o alimento), ao passo que o desejo (*Begierde* inconsciente) nasce da distância entre a demanda e a necessidade. Ele incide sobre uma fantasia, isto é, sobre um outro imaginário. Portanto, é desejo do desejo do outro, na medida em que busca ser reconhecido em caráter absoluto por ele, ao preço de uma luta de morte, que Lacan identifica com a famosa dialética hegeliana do senhor e do escravo. (ROUDINESCO; PLON, 2017, p. 147).

Tendo isso em consideração, ‘*One-Round*’ Jack Sander (Carl Brisson) e Bob Corby (Ian Hunter), no filme *The Ring* (*O Ringue*, 1927) se enfrentam numa luta fratricida, irmanados no desejo por Nelly (Lillian Hall-Davis). Ambos, que são lutadores de boxe, travam disputas nas quais negociam os seus impulsos homoeróticos, como a dizerem a si próprios “é ela quem sente atração por ele, e não eu”. No cinema hitchcoquiano, o conflito entre homens pelo desejo das mulheres é uma forma de simultaneamente exteriorizar, mediante competição, os impulsos homoeróticos e, ao mesmo tempo, manter as mulheres a distância. Uma cena significativa acerca do assunto pode ser conferida em *Quando Fala o Coração* (*Spellbound*, 1945), John Ballantyne (Gregory Peck) sofre uma terrível angústia e mesmo sintomas físicos como prostração, tonturas e desmaios, por conta da repressão da memória de um acidente ocorrido na sua infância. Quando ambos eram garotos, durante uma brincadeira, John Ballantyne termina por empurrar seu irmão contra uma estrutura pontiaguda, matando-o acidentalmente. A repressão da memória envolve a questão de se reprimir não apenas a lembrança do sinistro, mas o desejo incestuoso de penetrar o irmão sexualmente. A perspectiva de solução ao tormento do personagem vem a partir da relação heterossexual socialmente sancionada.

Walker (2005) considera *Quando fala o Coração* como uma narrativa na qual se inserem metáforas dos genitais femininos. Quando J.B. janta com os psiquiatras do *Green Manors*, Constance desenha, entusiasmada, o que seria uma piscina, usando, para tanto, o seu garfo. O pesquisador argumenta que o desenho seria claramente vaginal (ou, de maneira mais própria, vulval), ao que J.B. reage de maneira hostil: “Considero que o suprimento de linho nesta instituição é inesgotável [numa referência à toalha, supostamente estragada pelo

desenho]” (WALKER, 2005, p. 186)²⁵. A insinuação sexual é reforçada pela aliança entre o linho da toalha de mesa e o usado nas camas do hospital. A declaração de J.B. manifesta uma rejeição da homosocialidade hitchcoquiana às mulheres, ao mesmo tempo em que o único caminho para que o personagem supere seus problemas emocionais é o enlace romântico-erótico heterossexual.

Em sua leitura de *Um Corpo que Cai*, Wood (1965) tangencia o aspecto homoerótico da relação entre Scottie e Gavin Elster, considerando que a relação de fascínio envolvendo o detetive e Madaleine não se restringiria apenas a ela, num sentido binário, mas há um fascínio de Scottie pelo empresário como algo constitutivo da narrativa. O crítico cinematográfico observa que, como Bruno Anthony, em *Strangers in a Train (Pacto Sinistro, 1951)*, Elster liga-se a uma fraqueza do protagonista. Adicionamos, porém, que esta ligação, no caso de Elster e Scottie, se pauta por um profundo conhecimento da personalidade e das fraquezas do primeiro em relação ao segundo, o que sustenta uma relação de poder (e de sedução). Conforme Wood (1965, p. 76)²⁶: “existe em Elster algo de inexplicável ou de diabólico no seu entendimento intuitivo quanto aos traços psicológicos de Scottie”.

Detectamos, por outro lado, uma sutil posição de rivalidade entre Midge e Elster, algo nunca expresso na narrativa, visto que eles nunca se encontram, mas manifestado nos incisivos questionamentos da amiga em relação à veracidade da narrativa da mulher obcecada com uma parenta falecida há mais de um século. Há uma dualidade implícita entre Midge e Madaleine – a primeira uma mulher independente, tanto quanto Judy, versada na gramática de sobreviver e se defender no ambiente urbano. Madaleine, por sua vez, parece uma mulher de outro tempo, de uma San Francisco antiga, feita sob medida para o desejo romântico de Scottie, a partir da imaginação de Elster – ou seja, em alguma medida, Scottie e Elster não apenas comungam de um desejo comum, mas se desejam mutuamente. Há dois momentos que se tornam emblemáticos para que possamos entender a relação entre o detetive e o empresário.

Durante a reunião no escritório de Elster, os corpos dos dois se penetram, a partir da imagem, fotografada num plano semisubjetivo do empresário. A questão não passou despercebida a Requena (2004, p. 102): “Em vez de mudar o ângulo, [Hitchcock] mantém a câmera atrás de Elster, de maneira que sua cabeça oculte totalmente durante um momento a

²⁵ No original: “The design is clearly vaginal (or, more properly, vulval), and J.B. reacts badly: ‘I take it that the supply of linen at this institution is inexhaustible.’” (WALKER, 2005, p. 186).

²⁶ No original: “There is in Elster a hint of the inexplicable – of the diabolical – in his intuitive understanding of Scottie’s psychological traits” (WOOD, 1965, p. 76).

imagem daquele [o detetive]”. Dir-se-ia que, nesse instante o absorve”²⁷ (Fig. 2). Acrescentamos ao percebido por Requena o aspecto homoerótico deste encontro de corpos, metaforizado pela imagem, questão reforçada pela sequência do sonho, na qual Carlota Valdez aparece contida por Elster, sob o olhar de Scottie – o desejo de Scottie é, em algum grau, simultâneo, entre Madaleine (a esta altura indissolúvel de sua ancestral) e Elster (Fig. 1).



Fig. 1

Fig. 2

O estranhamento inicial desta perspectiva de leitura decorre da questão de que as oposições binárias são fundantes da racionalidade ocidental, na qual o dualismo mente e corpo tem como esteio o dualismo entre homem e mulher, paradigma a partir do qual se consolidam as outras opressões fundantes do imaginário branco-androcêntrico no ocidente. O feminismo, porém, aliado a uma série de outros movimentos sociais, mostrou, ao longo da sua história, a fragilidade dos dualismos hierarquizantes, como os pares público/privado, branco/negro e homem/mulher – há a pressuposição de superioridade do primeiro termo, associada a uma perspectiva de que o segundo seja validado apenas em função do anterior, como se o legitimasse através de uma fronteira estanque, aqui representada pela “/” (a barra). A estes pares adicionamos mais um, o heterossexual/homossexual, sendo que não consideramos como estanques os espaços de vivência das sexualidades, numa perspectiva na qual ambos os itens do binômio coexistam num *continuum*.

Num sentido próximo, Deleuze e Guattari (1997, p. 71, Volume V) consideram que a sexualidade se explica de maneira insuficiente, quando compreendida apenas pela organização binária dos sexos – e não se explica melhor por uma organização bissexuada de cada um dos dois: “a sexualidade coloca em jogo devires conjugados demasiadamente diversos que são como n sexos, toda uma máquina de guerra pela qual o amor passa”. Na perspectiva de se superar a dualidade sexo/gênero, tendenciosa no sentido de reforçar estigmas de que o sexo seria algo inato aos sujeitos, Judith Butler (2013) considera a identidade de gênero como a internalização de uma proibição que se mostra formadora dos

²⁷Em texto original: “En lugar de cambiar de angulación, mantiene la cámara tras Elster, de manera que su cabeza oculta totalmente durante um momento la imagen de aquél. Diríase que, en ese instante, lo absorbe” Requena (2004, p. 102).

sujeitos. Na sua perspectiva, o imperativo heterossexual pretende eliminar certas identificações sexuais e desautorizar outras, o que resulta na construção de seres abjetos, aqueles aos quais é negado o estatuto de sujeito.

Para ela, a divisão arbitrária dos sujeitos em identidades de gênero supostamente coerentes e estáveis baseia-se num desejo homossexual primitivo, sendo a abjeção o âmbito do qual a homofobia previne o imaginário heterossexual. O esteio de uma das principais teses do pensamento butleriano se delinea a partir da hipótese de que a identificação de gênero é uma espécie de melancolia em que o sexo do objeto proibido é internalizado como proibição – proibição sancionada e regulada pelas identidades de gênero distintas e pela lei do desejo heterossexual, que institui a homossexualidade como tabu.

A melancolia seria uma forma de incorporar ao ego o objeto perdido, de forma a permitir ao sujeito que sobreviva a esta perda. Sarah Salih (2012, p 79) observa: “[se a melancolia] é a resposta para uma perda real ou imaginada, e se a identidade de gênero heterossexual formada com base numa perda primitiva do objeto de desejo do mesmo sexo, segue-se que a identidade de gênero heterossexual é melancólica”. Na perspectiva da psicanálise, o espaço do inconsciente é aberto à contradição, sendo esse um âmbito no qual as negações nunca são absolutas (FREUD, 2010). A negação do desejo homoafetivo, constituinte das identidades de gênero numa cultura homofóbica, não consegue apagar as marcas de tal homoerotismo, sendo este constitutivo das subjetividades. Neste sentido, os espectros de uma homossexualidade recalcada retornam ao sujeito, algo perceptível nos textos da cultura de massa, avaliação que inclui os filmes de Hitchcock.

Em sua releitura do pensamento de Freud, Butler (2010) procede sua análise a partir de dois dos seus textos, “O Ego e o Id” (1990) e “Luto e Melancolia” (1996) os quais aciona para fundamentar a sua consideração da melancolia como fundamental à constituição das identidades de gênero. A melancolia consiste nos processos de lidar com a perda de um *outro* amado a partir da sua incorporação imaginária na estrutura psíquica do sujeito, através de atos de imitação. Conforme Freud (1996, p. 140):

Apliquemos agora à melancolia o que aprendemos sobre o luto. Num conjunto de casos é evidente que a melancolia também pode constituir reação à perda de um objeto amado. Onde as causas excitantes se mostram diferentes, pode-se reconhecer que existe uma perda de natureza mais ideal. O objeto talvez não tenha realmente morrido, mas tenha sido perdido enquanto objeto de amor (como no caso, por exemplo, de uma noiva que tenha levado o fora). Ainda em outros casos nos sentimos justificados em sustentar a crença de que uma perda dessa espécie ocorreu; não podemos, porém, ver claramente o que foi perdido, sendo de todo razoável supor que também o paciente não pode conscientemente receber o que perdeu. Isso, realmente, talvez ocorra dessa forma, mesmo que o paciente esteja cômico

da perda que deu origem à sua melancolia, mas apenas no sentido de que sabe quem ele perdeu, mas não o que perdeu nesse alguém. Isso sugeriria que a melancolia está de alguma forma relacionada a uma perda objetual retirada da consciência, em contraposição ao luto, no qual nada existe de inconsciente a respeito da perda.

Em “Luto e Melancolia”, Freud (1996) dedica maior atenção ao segundo conceito, considerando, porém, que a definição do termo assume várias formas no âmbito da psiquiatria descritiva, sendo problemática, portanto, a meta de se agrupar nesta única vertente todas as afecções classificadas como tal. Neste ponto, o pensamento butleriano, em sua releitura dos escritos psicanalíticos, aponta a coerência de não se pretender uma teoria geral da sexualidade, mas procede à conformação de uma hipótese, segundo a qual a heterossexualidade teria a melancolia como determinante das suas condições de emergência.

A perspectiva freudiana, por sua vez, entrevê que a melancolia transforma um *outro* do qual fomos privados do convívio em parte permanente do ego através da incorporação dos seus atributos, ou, nas palavras de Judith Butler (2010, p. 92): “a perda do outro desejado e amado é superada mediante ato específico de identificação, ato este que busca acolher o outro na própria estrutura do eu”. Na tristeza decorrente da internalização de amores perdidos, constituem-se as identidades de gênero dos sujeitos. Nas culturas ostensivamente promotoras da heterossexualidade normativa e compulsória, o objeto de desejo heterossexual é negado, mas não a modalidade do desejo, ao passo em que, em relação aos impulsos homossexuais, tanto o desejo quanto o seu objeto demandam uma renúncia. Como que para sanar os seus sentimentos ambivalentes em relação ao objeto e ao desejo homossexual, os sujeitos empreendem estratégias de internalização melancólica, que consistem, a rigor, na recusa da perda do objeto a que o amor era destinado, o que resulta numa mimetização, incorporando ao ego este outro apartado de si.

Na construção teórica de Judith Butler (2010), para os homens *cis*, a orientação heterossexual resulta do medo da *feminilização*, associada com a homossexualidade. A estudiosa, com isso, considera: “não é primordialmente o desejo heterossexual pela mãe que deve ser punido e sublimado, mas é o investimento homossexual que deve ser subordinado a uma heterossexualidade culturalmente sancionada” (BUTLER, 2010, p 94). Porém, a força da proibição não afoga o desejo, ele se afirma como constitutivo melancólico das identidades de gênero normativas. Estas ambiguidades, constitutivas dos sujeitos, são reprimidas para a constituição do ego. Para evitar a perspectiva da sua emergência, os personagens hitchcoquianos tendem a exorcizar suas angústias em relação à homoafetividade através da violência contra as mulheres.

O conceito butleriano de *performatividade* de gênero não pode ser compreendido senão a partir da perspectiva de que a construção das identidades geradas não pode jamais ser considerada como um ato singular ou um processo iniciado por um sujeito ou culminando num âmbito de efeitos fixos (BUTLER, 2013). A pesquisadora observa que a construção das normas sociais de gênero não assume um lugar no tempo, mas um processo que opera pela reiteração de normas – sendo o sexo produzido e *desestabilizado* no curso desta reiteração. A perspectiva regente deste capítulo é perceber como as demandas do universo simbólico dominante em nenhum momento podem ser tidas como absolutas, mas abertas a crises e falhas, sobretudo no que tange às identidades masculinas socialmente produzidas – neste sentido, o desejo homoafetivo comparece como fundante em relação às angústias dos homens *cis* produzidos pelas normas sociais de gênero, calcadas na hostilidade e proibição em relação à homossexualidade. Butler (2013, p., 35) aponta:

O tabu contra a homossexualidade é o desejo heterossexual voltado contra si próprio (...) Se, então, como Freud contempla, a dor tem um efeito delineador da superfície dos corpos, *i. e.* consiste num caminho a partir do qual o sujeito consegue ter uma ideia do seu corpo como um todo, decorre que a proibição instituinte das identidades de gênero [porquanto baseadas na dor da melancolia] operam através do silenciamento do corpo por esta dor, que é sanada a partir de uma projeção imaginária da sua superfície [do corpo e da sexualidade], isto é, uma morfologia sexuada através da dor, uma dor que culmina constituição da superfície dos corpos, ou seja, uma morfologia sexuada [ou identidade de gênero], que é, ao mesmo tempo, uma fantasia compensatória e uma máscara fetichista.²⁸

A violência, estratégica para a definição da identidade de gênero masculina (KAUFMAN, 1999), seria uma forma de recalcar impulsos homossexuais, no sentido de que estes não se manifestem. Na filmografia hitchcoquiana, há personagens ligados por laços homosociais, empreendendo redes de solidariedade ou de rivalidade na disputa pelas mulheres. A questão da ambivalência sexual dos personagens hitchcoquianos demonstra o grau irrealizável das normas sociais de gênero, às quais os sujeitos jamais se adequam plenamente, mas são atravessados pela natureza indefinida, múltipla e contraditória das identidades geradas²⁹. A violência contra a mulher, manifestada nos filmes analisados neste

²⁸Em texto original: “This prohibition against homosexuality is homosexual desire turned back upon itself (...) If, then, as Freud contends, pain has a delineating effect, *i.e.*, may be one way in which we come to have an idea of our body at all, it may also be that gender-instituting prohibitions work through suffusing the body with a pain that culminates in the projection of a surface, that is, a sexed morphology with a pain that culminates in the projection of a surface, that is, a sexed morphology which is at once a compensatory fantasy and a fetishistic mask” (BUTLER, 2013, p 35).

²⁹ De acordo com Saffioti (2010), o vocábulo “gêndrado” deriva da palavra *gender* (gênero, em português), usado pelas feministas brasileiras, na falta de um adjetivo correspondente em português. Trata-se, portanto, de

capítulo, é constitutiva de uma perspectiva de negação e, simultaneamente, da preservação dos impulsos homoafetivos constitutivos da identidade de gênero masculina³⁰.

Na perspectiva de Mafessoli (2007), a homossocialidade seria uma defesa contra a perda de valores viris, notada na segunda metade do século XX. O teórico francês argumenta que a homossocialidade tende à saturação do individualismo e da identidade centrada e transparente a si própria e aponta para uma revanche do dionisíaco, do envolvimento erótico na vida social, em detrimento aos substancialismos e essencialismos que marcaram a história do Ocidente. As homossocialidades consoantes ao universo branco-androcêntrico ocidental demonstram a perspectiva de que os fantasmas de uma masculinidade violenta e insegura em relação a si própria retornem como um vulto a assombrar os sujeitos, que tendem a proteger suas frágeis identidades de gênero a partir da violência – esta exercida na agressão dos sujeitos contra si próprios (como no abuso de álcool e exercícios físicos extenuantes), contra outros homens *cis*, frequentemente mais fracos fisicamente, e na forma de agressões misóginas, na objetificação das mulheres (KAUFMAN, 1999).

A violência assume uma perspectiva na qual os corpos dos homens são disciplinados e policiados no que tange à construção do desejo sexual. Esta mesma violência assume um caráter ambíguo, pois, simultaneamente, torna-se um lugar de submissão e prazer. O corpo assume um lugar primordial na análise, ainda que sejamos tentados pela formação e subjugados por cerca de 2,5 mil anos de pensamento socrático-platônico a subjugar o corpo, evitá-lo ou, pior, compor uma escrita tendenciosa no sentido de diminuí-lo, aniquilá-lo (BUTLER, 2013).

Mas o cinema é a imagem de corpos em movimento, inseridos em perspectivas inevitavelmente ambíguas, em relação à sexualidade. O prazer e a dor do combate se encontram na luta de boxe, em *O Ringue (The Ring, 1927)*, no qual dois boxeadores se enfrentam pelo amor de uma mulher e, ao mesmo tempo, expurgam seus impulsos homoafetivos, ou, anos antes, em *O Inquilino Sinistro (The Lodger, 1927)*, quando o detetive Joe (Malcolm Keen) tinha como meta e obsessão colocar algemas no estranho inquilino de uma lúgubre pensão londrina. O detalhe é que o estranho rapaz se torna rival amoroso do detetive. Apenas quando vê o rapaz algemado e prestes a ser linchado por uma multidão, o

um neologismo. Recorremos à palavra para designar não apenas o corpo, mas a subjetividade conformada em função das normas e expectativas sociais do “ser mulher” e do “ser homem”.

³⁰ O prazer de estar em grupo, como demonstrado no filme *O Ringue*, é constitutivo das identidades masculinas e irá se repetir, pelo menos 60 anos depois, na franquia *Rocky, um Lutador (Rocky)*, sobretudo nas sequências III e IV, que marcam a aproximação afetiva do personagem título do filme (Silvester Stallone) e aquele que fora seu adversário nos volumes anteriores da série, Apolo Creed (Carl Weathers). A questão torna-se um lugar comum nos chamados *boxing movies* e *O Ringue* não foge a esta regra.

detetive descobre o quão terrível era o seu desejo de humilhar e subjugar o rival e o livra da situação.

1.1 A VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER E AS HOMOSSOCIALIDADES HITCHCOQUIANAS

Na filmografia de Alfred Hitchcock há a constante presença de uma dualidade entre os possíveis agressores de mulheres. De um lado, há um personagem intelectualizado e de alto *status* social, associado a um personagem mais forte do ponto de vista físico, de parca habilidade nas relações sociais, dotado de um aspecto selvagem e violento. Colocamos em marcha os pressupostos freudianos do deslocamento e da condensação (FREUD, 1988), no sentido de nos esquivarmos de perspectivas dualistas, na demonstração de que os personagens se movimentam num jogo de espelhamentos, nos quais as características de ambos são intercambiáveis, constituindo laços homossociais determinantes da interação e da hierarquia entre os homens *cis*. Não são possíveis, neste sentido, sínteses apaziguadoras, mas os personagens componentes dos vínculos homossociais são como que cindidos e, desta ambiguidade em suas personalidades, surge a centelha que põe a mover as engrenagens das narrativas ora analisadas.

A tendência é perceptível numa série de filmes de Hitchcock, numa sequência de narrativas aparentadas entre si pelo critério aqui firmado, realizadas em contextos tão diversos quanto *A Estalagem Maldita (Jamaica Inn, 1939)* e *Intriga Internacional (North by Northwest, 1959)*. A questão é percebida por Truffaut (2004), na série de entrevistas que Hitchcock o concedeu. O diretor considera tratar seus vilões numa perspectiva ambígua, na qual, apesar dos defeitos de caráter, o antagonista tende a ser representado como “alguém muito chique, distinto e sedutor” (TRUFFAUT, 2004 p. 105). Hitchcock cita *Intriga Internacional* como referência em relação ao assunto, ao considerar que escolheu James Mason para interpretar o vilão pois pretendia: “[alguém] suave e distinto. Mas, ao mesmo tempo, ameaçador, e isso é difícil de conciliar. Então, dividi o vilão em três pessoas: James Mason, que era bonito e meigo, seu secretário, de aspecto sinistro, e o terceiro, o louro, o capanga de aspecto rude e brutal” (TRUFFAUT, p. 106).

Laplanche e Pontalis (1988), em sua análise do conceito freudiano de *condensação* e *deslocamento*, argumentam que esses dispositivos oníricos seriam voltados a uma função defensiva, no sentido de circunscrever as angústias do sujeito. Esse aspecto provoca, necessariamente, um vínculo entre os conceitos de condensação e deslocamento e a censura,

no sentido de uma defesa endopsíquica em relação a profundos conteúdos constituintes da subjetividade:

a censura só provoca o deslocamento na medida em que recalca certas representações pré-conscientes que, atraídos para o inconsciente, ficam, então, regidos pela lei do processo primário. A censura utiliza o mecanismo do deslocamento privilegiando as representações indiferentes, atuais ou susceptíveis de se integrarem em contextos associativos muito afastados do conflito defensivo. (PONTALIS; LAPLANCHE, 1988. p 118).

Num universo simbólico homofóbico, o reconhecimento de aspectos homoafetivos na constituição das personalidades torna-se uma imagem insuportável. Os mecanismos do inconsciente são, então, acionados no sentido de se proteger o imaginário androcêntrico em relação a este aspecto. Há que se considerar a distribuição de características entre os vilões hitchcoquianos como análoga ao conceito freudiano de “condensação” – para dar conta da perspectiva de personagens múltiplos como comundo, na nossa análise, uma única subjetividade.

O conceito freudiano de deslocamento, por sua vez, se espalha por algumas das obras de Freud, dentre as quais “A Interpretação dos Sonhos” (1988) e “Os chistes e sua relação com o inconsciente” (1996). O conceito foi investigado por Kusnetzoff (1982), de acordo com quem o deslocamento seria um processo que consiste em transferir a energia de uma representação a outra, constituindo processo de substituição. O pesquisador acrescenta à sua análise a perspectiva freudiana, segundo a qual os mecanismos oníricos não seriam exclusivos dos sonhos, mas constituinte dos demais processos mentais, considerando o deslocamento como constituinte de diversos sintomas. Com isso, o deslocamento não anula o substituto, mas o integra numa cadeia associativa.

A dispersão de uma personalidade em múltiplos sujeitos integraria, na nossa perspectiva, uma cadeia associativa destinada a propor uma estratégia de composição do suspense dedicada a construir o vilão como uma figura desejável, excluindo destes os aspectos de brutalidade e desumanização, os quais seriam captados por um outro sujeito, de aparência rude e brutal. Requena (2004) havia se referido à confusão dos personagens hitchcoquianos, sempre confrontados com uma interrogação a respeito do “quem sou eu?”. De acordo com o pesquisador, são personagens frágeis, débeis, que não conseguem reagir e se colocar em relação ao seu ambiente, portanto, em constante crise de identidade.

A homossocialidade hitchcoquiana se insere neste contexto no qual os personagens intercambiam características, num movimento facultado ao aspecto de colocar em ação um amplo espectro de citações:

se os loucos monstruosos de Hitchcock devem alguma coisa ao assassino pedófilo (Peter Lorre), de *M*, de Fritz Lang, os seus vilões habituais – o criminoso dotado de uma inteligência superior que é ao mesmo tempo um membro respeitado da comunidade – também lembram os filmes de Dr. Mabuse, de Lang” (DUNCAN, 2011, p. 14).

As homossexualidades hitchcoquianas nos possibilitam uma leitura *queer*, no sentido de uma divergência em relação ao universo simbólico dominante. A narrativa de *Intriga Internacional* (1959) faz com que personagens ligados por laços homosociais se envolvam numa divisão de trabalho hierarquizada, na qual a violência é cometida pelos sujeitos menos intelectualizados. A questão do funcionamento desta estratégia pode ser conferida na sequência do sequestro do publicitário Roger Thornhill (Cary Grant). A armadilha ao agente secreto George Kaplan, com quem Thornhill seria confundido, é lançada quando um mensageiro entra num restaurante e chama por Kaplan, em voz alta. Contudo, quem atende à solicitação é o publicitário, num mal-entendido absurdo. A partir deste momento da trama, o protagonista se envolve numa aventura perigosa, que o leva a atravessar os EUA de norte ao noroeste. No filme, as tênues fronteiras entre a loucura e a sanidade, a verdade e o engodo se chocam com força extrema. Os jornais consideram Thornhill um assassino em fuga, a polícia o caça como a um animal e nem mesmo a mãe do protagonista, Clara Thornhill (Jessie Royce Landis) parece dar crédito ao relato do filho.

As ambiguidades relativas aos desejos dos homens *cis* são, porém, sublimadas na narrativa a partir do surgimento de Eve Kendall (Eve Marie Saint), uma *scort girl* (prostituta) contratada pelo governo americano para atuar como espiã e frustrar os planos do vilão Phillip Vandamm (James Mason). A hostilidade de Leonard em relação a Eve depõe quanto a um suposto aspecto homoerótico na narrativa, dada a sua relação com Phillip Vandamm. Além do aspecto homoafetivo da sua interação com o seu chefe, Leonard tem traços sádicos, pois: “[sendo] dedicado secretário e leal braço direito de seu superior Phillip Vandamm (James Mason), Leonard, com óbvio prazer, trama os vários atos de violência demandados pelos planos do seu chefe” (EDELMAN, 2004, p. 71)³¹.

Edelman (2004) argumenta que Leonard não se move por simpatia ou solidariedade “humanas”, tendo sido surdo aos clamores do publicitário, quando das sequências finais do filme. A ameaça representada por Leonard refere-se ao “impulso mortal” como aquilo a sabotar o projeto político prestigiado pelo filme – aquele condizente com a heterossexualidade

³¹ No original: “Dedicated “secretary” and loyal right arm to his superior, Phillip Vandamm (James Mason), Leonard-with obvious pleasure-arranges the various acts of violence that his boss's plans demand” (EDELMAN, 2004, p. 71).

sancionada socialmente, determinada em função de classe, raça e nacionalidade. A hostilidade contra sujeitos localizados fora de tais delimitações surge como reação a supostas ameaças estrangeiras e à heteronormatividade – perspectiva que aponta a redenção do casal Eve Kendall e Roger O. Thornhill ao final do filme.

Eve Kendall participa da negociação entre o governo estadunidense e os seus inimigos, como uma agente infiltrada que seduz o chefe espião adversário – um amor improvável entre Thornhill e Eve Kendall desfaz o cínico jogo de chantagem, sedução e assassinatos. Portanto, é o desejo por esta mulher, por quem se mobiliza uma série de afetos, que põe a mover as engrenagens da narrativa. Ainda que se mostre insubmissa em relação aos desejos dos homens em torno de si – ela chega ao extremo de enviar Roger Thornhill para a morte – consideramos tratar-se da mulher colocada na posição de objeto, mas a narrativa hitchcoquiana não se permite estabelecer equivalências simplórias. A personagem Eve Kendall transcende o aspecto da objetificação, mas, paradoxalmente, este lhe é constitutivo – e é a presença do objeto o que move, perturba e traumatiza o sujeito – é o que o incomoda, fazendo com que o sujeito se movimente em sua direção (ZIZEK, 2010b). A mulher colocada nesta posição impede a emergência de um algo, aqui referido como o aspecto melancólico da constituição de gênero dos homens *cis*(BUTLER, 1993), – a presença da mulher veta a emergência de possíveis afetos homoeróticos, algo demarcado a partir da hostilidade de Leonard em relação a Eve.

Walker (2005) observa que o MacGuffin³², de maneira frequente, possui um apelo sexual, com a avaliação de que a sexualidade presente nos objetos constitutivos das narrativas hitchcoquianas possui uma profundidade perturbadora, raramente abordada. O MacGuffin é magnetizado pela sexualidade e enseja subtextos dotados da faculdade de constituir cenas nas quais o sexo é significado, coisa de outra forma impossível, em função da censura. Porém, Walker (2005, p. 51) adverte: “mas algo mágico como o MacGuffin, longe de trazer o bem para aqueles que o possuem, aparece, em Hitchcock, como uma maldição. Frequentemente, o

³²O MacGuffin, consiste num vazio fundamental, mas, ainda assim, essencial à trama, pois detém o olhar dos personagens em torno de um elemento capaz de frear um gozo escópico perverso da audiência e, ao mesmo tempo, de colocar em movimento tramas construídas em torno do sexo e da morte. Na série de entrevistas prestadas a Truffaut, o realizador inglês define, em linhas gerais, o conceito de MacGuffin: “O MacGuffin é um pretexto, é isso? [pergunta Truffaut]. Hitchcock: É um expediente, um truque, um recurso para uma situação problemática (...) [mas é algo que] na prática não tem a menor importância, e os lógicos estão errados em procurar a verdade do MacGuffin. No meu trabalho, sempre pensei que os ‘papéis’, os ‘documentos’ ou os ‘segredos’ [ou o dinheiro, em Psycho] devem ser extremamente importantes para os personagens do filme, mas sem nenhuma importância para mim, o narrador”. (TRUFFAUT, 2004, p. 137).

MacGuffin introduz um tom maligno em objetos cotidianos”³³. Edelman (2004) propõe uma analogia entre a estatueta em terracota, na qual estariam inseridos microfilmes, como um equivalente metafóricos de um bebê de Leonard e Vandamm – porém, haveria uma homofobia neste sentido, pois os microfilmes não poderiam gerar nada para além de destruição dos pressupostos nacionalistas delimitados pelo filme.

Em *Notorious* (*Interludio*, 1946) outra mulher é convocada pelo serviço secreto estadunidense a usar a sua sexualidade para desbaratar grupos espíões, potenciais ameaças à segurança nacional. O agente T. R. Devlin (Cary Grant) vê a mulher que ama, Alicia Huberman (Ingrid Bergman) casar-se com um outro homem, em função do jogo de espionagem e sedução – e ele a odeia por isso, apesar de, nas palavras de Hitchcock: “a missão de Cary Grant é empurrar Ingrid Bergman para a cama de Claude Rains” (TRUFFAUT, 2004, p. 171). Eve Kendall e Alicia Huberman se aproximam, pois ambas são componentes de um jogo de manipulação e sedução nos quais homens unidos pela misoginia e divididos pelas suas nacionalidades comandam as ações. *Interlúdio* e *Intriga Internacional* constroem o amor romântico como forma de assegurar a posse do corpo da mulher por um homem nascido no âmbito das fronteiras nacionais. No caso de Alicia Huberman, lembremos que ela era de origem alemã e teve o pai condenado como espião. A narrativa de *Notorious* abre espaço à interrogação da nacionalidade americana em seu caráter de país de imigrantes, com uma correlação entre raça e classe social como determinantes das condições de aceitabilidade dos sujeitos no âmbito da nacionalidade estadunidense.

Em ambos os filmes, as mulheres correm perigo – Eve Kendall nas mãos dos espíões que decidiram matá-la, quando descobrem ser ela uma agente infiltrada na organização, enquanto Alicia Huberman é lentamente envenenada por arsênico, estratégia concebido por seu marido, Alexander Sebastian (Claude Rains) e pela mãe dele. O sofrimento ao qual as mulheres hitchcoquianas são expostas desperta *pathos* nas narrativas, algo que não passou despercebido ao olhar aquilino de Truffaut (2004, p. 170;171):

Noto ainda um elemento que encontraremos mais tarde (...): a passagem da embriaguez ao envenenamento, ou do álcool ao veneno. Na cena em que, pela segunda vez, Ingrid Bergman vai ver Cary Grant na cidade, ela já se sente mal por causa do arsênico, e Cary Grant, pensando que ela retomou os maus hábitos alcoólicos, trata-a com desprezo; é um mal-entendido de grande força dramática e, para mim, de fato, comovente.

³³ Em texto original: “But a magical agent such as THE MACGUFFIN, far from best owing power to those who possess it, seems in Hitchcock more like a curse. Typically, he introduces a darker than usual inflection of familiar elements” (Walker (2005, p. 51)

Apesar das semelhanças com *Interlúdio*, algo a caracterizar *Intriga Internacional* de maneira definitiva é o flerte da narrativa com a publicidade, sendo a presença de profissionais de comunicação constante no filme – são fotógrafos, repórteres e o protagonista da trama, um publicitário. Laura Mulvey (2009) havia detectado que a espetacularização do corpo das mulheres na cultura é paralela à ascensão do cinema, num sentido em que a sexualidade das mulheres torna-se uma mercadoria. A publicidade, por sua vez, se irmana com a questão de espetacularizar os corpos delas, de forma a atrair o olhar androcêntrico e seduzi-lo. Este jogo de trocas, perdas e ganhos é intermediado pelo dinheiro, dotado da faculdade de hierarquizar e comercializar corpos, identidades e subjetividades como mercadorias.

Neste sistemático enredo de trocas e subornos, o publicitário Roger Thornhill consegue transitar de maneira tranquila, pois, em alguma perspectiva, este seria o seu ambiente – assim, é com dinheiro que ele convence a mãe a ajudá-lo a entrar no quarto do suposto Mr. Kaplan e paga a um dos carregadores de malas no trem para trocar de roupas consigo e, desta forma, fugir a uma perseguição policial. De acordo com esta escala de valores, a mulher é construída como um objeto componente de um sistema de trocas sociais, nas quais os homens são aqueles que detêm o poder de determinar valores, pois são, em última instância, os detentores do poder econômico, dadas as relações de poder socialmente estabelecidas.

Há uma constante correlação entre a sexualidade das mulheres e a publicidade, o que torna a propaganda inequivocamente suspeita, mesmo em sua manifestação verificada nos primórdios do século XX, o cartaz, que servia como veículo de divulgação nos grandes centros. A protagonista arquetípica do cartazé descrita como que enfatizando uma promessa sexual, por conta de roupas, posturas e expressões salientes (CHARNEY; SCHWARZ, 2010). A publicidade torna-se equalizada com a figura da mulher que desfruta de sua liberdade sexual nos grandes centros urbanos, protegida, em seu anonimato, pelos processos de despersonalização, característicos dos espaços públicos. Porém, o corpo da mulher Eve Kendall é disciplinado no sentido de ser excluído deste jogo de trocas monetárias e sacralizado mediante o casamento.

O casamento é “antes de mais nada, a moldura da sexualidade lícita. *O ato da carne não consumarás - a não ser no casamento*” (BATAILLE, 2014, p. 133, grifo meu). O corpo e a sexualidade da mulher Eve Kendall tornam-se algo que transcende as trocas monetárias, pois trata-se de uma mulher jovem e branca, portanto valiosa num universo racista e

misógino³⁴. A narrativa confina sua sexualidade ao casamento, perspectiva que sublima o enredo erótico na narrativa, pois, inclusive, coincide com o final do filme. A vereda romântica da trama faz com que o publicitário seja elevado a algo próximo ao *status* de herói, pois abre mão da sua segurança pessoal para salvar a mulher por quem se apaixonou, numa atitude, inclusive, divergente em relação aos objetivos do Serviço Secreto, instituição insensível à segurança do casal, interessada apenas em seus objetivos imediatos. Greven (2017) percebe as narrativas hitchcoquianas como atravessadas pelos conflitos das mulheres no período do pós-guerra, no qual se nota uma reação ao incremento do volume de mulheres de classe média no mercado de trabalho – o que redundava em conflitos em relação ao casamento e à maternidade. O casamento seria, neste sentido, uma forma de controle da sexualidade das mulheres, sendo, no âmbito da filmografia hitchcoquiana, o estupro de Marnie, em *Marnie, Confissões de uma Ladra* o evento mais dramático em relação ao assunto. A perspectiva de uma suspeita em relação ao casamento como negociação política, na qual comparecem afetos e sexualidade tem um dos seus marcos no trabalho de Engels (1995), segundo o qual o casamento seria uma forma de manter a propriedade burguesa, de acordo com uma linhagem patrilinear, sendo o amor romântico uma forma de controlar o corpo e a sexualidade das mulheres, com o objetivo de estabelecer alianças entre famílias, com fins de proteção de patrimônio.

As instituições definidas no âmbito de um universo simbólico androcêntrico falham, no sentido de garantir a segurança do cidadão Thornhill: ele é quase assassinado no prédio das Nações Unidas (ONU), serve de joguete nas mãos das agências de segurança estadunidenses e é perseguido pela polícia, correndo risco de morte, inclusive. A perseguição no *Mont Rushmore*, monumento que reverencia a democracia americana, tem algo de irônico, pois o publicitário é o homem comum, massacrado pelas instâncias de poder e pelo cinismo do jogo político. A passividade das estátuas encravadas no paredão de pedras é paralela ao cinismo do Estado, aquele que deveria zelar pela segurança dos cidadãos, mas termina por tentar contra a vida de Thornhill. Há uma impotência das agências no sentido de prover a segurança do casal branco heterossexual – que tem que se ver com duas ameaças ao estilo de vida americano: a sexualidade transgressora de Eve Kendall e a homossexualidade presente na relação entre Vandamm e o seu capanga Leonard. A hostilidade em relação à sexualidade das mulheres e aos homens homossexuais é percebida por Edelman (2004), que se propôs a investigar o imaginário no qual se insere a produção hitchcoquiana do período do pós-Segunda Grande

³⁴ Há que se considerar em relação ao assunto que, no período do lançamento do filme, ainda vigoravam nos EUA a política de segregação racial entre brancos e negros, o qual determinava, dentre outros aspectos, a ilegalidade dos casamentos inter-raciais.

Guerra. Naquele período dos anos 1950 e 1960, os americanos componentes da emergência das culturas gay e lésbica eram vistos como cidadãos desleais e engajados em conspirações.

A perspectiva de análise que procedemos não se esgota com o aspecto romântico da trama, opção que apenas redundaria num reforço aos papéis sociais de gênero cisnormativamente demarcados – é preciso ir além. Considerando a interseccionalidade nos estudos de gênero, delineamos um sentido de que a opressão das mulheres está ligada a questões como raça, classe social e sexualidade, não podendo ser analisada sem que estes aspectos sejam acionados (COLLINS, 1990) – tanto que Butler (2010) argumenta que a heterossexualidade compulsória trabalha no sentido de manter formas de pureza racial, além de afastar a suposta *ameaça* da homossexualidade. Nesta perspectiva, cremos que a misoginia associada a questões de raça e nacionalidade perpassam o pressuposto do casamento de Roger Thornhill e Eve Kendall, pois o publicitário livra a jovem de ser parceira sexual de um estrangeiro, fazendo com que o corpo da mulher se transforme num campo de batalha simbólico no que tange à definição de fronteiras e limites nacionais. A perspectiva de uma análise interseccional no que tange às questões de gênero torna-se algo inevitável e, ao mesmo tempo perigoso, dada a interdisciplinaridade que evoca. Butler (2010, p 20) havia previsto tal questão, ao argumentar que: “o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. Resulta que se tornou impossível separar a noção de ‘gênero’ das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ele é produzido e mantido”.

A homossexualidade, por sua vez, consiste no aspecto abjeto em relação ao qual se deve prevenir. Há uma insinuação suave de uma possível atração sexual entre Vandamm e o capanga Leonard (Martin Landau). Leonard demonstra ciúmes por conta do relacionamento do vilão com Eve Kendall. A homossexualidade teria, assim, que ser mantida fora dos limites das fronteiras nacionais. Os desviados em relação ao padrão heteronormativo são mortos ou capturados ao final da trama, enquanto o casal branco se harmoniza no casamento. De maneira interessante, há uma cena na qual Eve acende o cigarro de Thornhill numa insinuação erótica. Gesto similar seria repetido por Leonard em relação a Vandamm, mas o momento exato no qual o capanga acende o cigarro do chefe dos agentes inimigos é colocado, pela montagem, fora de cena – o espectador não vê o *ato*, mas este se insere na trama. Analisamos narrativas em torno de estratégias e termos que impõem um limite político ao discurso preservando, neste processo, o absoluto privilégio da cisnormatividade, que expulsa os aspectos não normativos para as margens, limitando as possibilidades de resistência *queer* no âmbito discursivo da arena política (EDELMAN, 2004).

A homossexualidade hitchcoquiana, ainda que forjada no âmbito de uma moral vitoriana, seria uma perspectiva de busca de envolvimento mútuo entre os homens, porém agregados em torno de perversões – aqui referidas como condutas sexuais divergentes das práticas normativas. Os personagens hitchcoquianos se envolvem em buscas hedonistas de perspectivas sádicas, sendo que as vítimas de sua violência são majoritariamente mulheres. Giddens (1993), numa breve análise do conceito de perversão, avalia que, em seus “Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade”, Freud (1996b) demonstra que os traços sexuais associados à perversão não estariam restritos a pequenas categorias de pessoas supostamente anormais, mas seria algo comum à sexualidade de toda a gente. “Por isso, concluiu Freud, é ‘inadequada a utilização da palavra perversão como um termo acusatório’” (GIDDENS, 1993, p 43). O termo perversão foi inicialmente empregado para designar desvios, em relação a uma norma social. Na psicanálise contemporânea, a definição seria desprovida de uma conotação pejorativa³⁵. Roudinesco & Plon (1997) observam que a arte, tanto no Ocidente quanto no Oriente, bebeu da fonte da perversão de maneira constante, sendo esta uma temática recorrente dos textos artísticos, ainda que o conceito guarde em si um aspecto jurídico, no sentido das normas as quais confronta, algo a conferir-lhe um aspecto de conceito que varia em função do contexto cultural no qual se inscreve³⁶.

Edelman (2004) empreende uma ousada leitura de *Intriga Internacional*, ao vincular o filme ao imaginário heteronormativo, que estabelece como esteios a família nuclear e sua fixação fetichista: o investimento no aspecto reprodutivo, demarcado pela criança. De fato, não há nenhuma figura infantil na trama de *Intriga Internacional*, mas são constitutivos desta o ideal da família e a relação sexual sancionada pelo casamento. Afinal, Thornhill é inocente em relação a todas as acusações que se lhe pesam – bêbado irresponsável, espião internacional e assassino – , porém, ainda assim, isso não significa que ele não seja culpado, pois o seu crime consiste em desejar uma mulher que ocupa um *status* precário no universo simbólico branco-androcêntrico – Eve Kendall é, a rigor, uma prostituta convenientemente usada pelas

³⁵ A homossexualidade foi compreendida pelo termo perversão, algo alterado apenas na década de 1970: “[considerada] na Grécia antiga como a forma suprema do amor, depois encarada como um vício satânico pelo cristianismo, e por fim classificada como uma degenerescência pelo saber psiquiátrico do século XIX, ela acabou sendo reconhecida, em 1974, como uma forma de sexualidade entre outras, na maioria dos países democráticos modernos, a ponto de não mais figurar no catálogo das novas “parafilias” do terceiro Manual diagnóstico e estatístico dos distúrbios mentais (DSM III), editado em 1987 pela *American Psychiatric Association* (APA).” (RUDINESCO; PLON, 1997, p. 584),

³⁶ Conforme Plon & Roudinesco (1997, p. 584): “em certas regiões da África, admite-se um ritual tribal de mutilação sexual (excisão ou infibulação) que, em contrapartida, seria crime na Europa. O mesmo se aplica à emasculação dos homens no antigo Egito ou na Índia*, que também pôde ser considerada uma perversão, ao serem os mores tradicionais contestados quer por um movimento de emancipação que almejava libertar o corpo das mulheres, quer por uma política colonial que procurava psiquiatrizar práticas outrora encaradas como costumes”.

agências de segurança estadunidenses a fim de extrair segredos do grupo de espiões que colocaria em risco a segurança do país.

Ao final do filme, porém, ela é alçada ao *status* de mulher casada e recebe um novo nome, Sra. Thornhill. O gesto do publicitário em trazê-la para cima, ao leito de núpcias, configura uma outra perspectiva em relação à mulher e ao sexo (Fig. 8 e 9). Freud (1988) havia ponderado que os sonhos de queda estariam ligados à angústia. No caso das mulheres, porém, ele observa que a queda estaria ligada à rendição a tentações eróticas – erguer Eve Kendall ao leito nupcial corrobora a perspectiva de uma disciplina e controle da sexualidade das mulheres. No caso de *Intriga Internacional*, a cena final do trem entrando no túnel já foi apontada, numa série de análises (WALKER, 2004; TRUFFAUT, 2004), como uma metáfora da relação sexual³⁷.



Fig. 8



Fig. 9

Ainda que perpassada por aspectos conservadores, as leituras da filmografia hitchcoquiana falhariam se considerassem este como aspecto unívoco e absoluto. Greven (2017) argumenta que a narrativa hitchcoquiana descentra os homens *cis* da sua proeminência, abrindo espaço a novos tipos de tensão e conflito. Uma destas zonas de tensão seriam narrativas nas quais haveria a relevância de um conflito entre uma mulher heterossexual e um homem de sexualidade não normativa. Na investigação que procede acerca da filmografia do diretor, Greven (2017) observa a tendência em filmes como *Murder!* (1930), *Secret Agent* (Agente Secreto, 1936), *Jamaica Inn* (Estalagem Maldita, 1938), *Shadow of a Doubt* (À Sombra de uma Dúvida, 1943), *Rope* (1948) e *North by Northwest* (Intriga Internacional, 1958). Na sua análise, os homens hitchcoquianos encontram um personagem de sexualidade não normativa e profundamente sedutor, que desafia a sua segurança heterossexual. Neste sentido, impulsos violentos em Hitchcock são como frutos da ligação entre o amor e a ansiedade determinada por uma homossexualidade supostamente ameaçadora, redundando numa potencial violência, definida por Greven (2017) como violência íntima [*intimate*

³⁷ A questão desta metáfora visual foi referida por Alfred Hitchcock na série de entrevistas concedidas a Truffaut (2004) e retomada posteriormente por uma série de pesquisadores como Wood (1965) e Aumont (2004).

violence]. A questão é percebermos como a violência íntima é acionada no sentido de se atingir os sujeitos estranhos aos laços homossociais, mas, paradoxalmente, constitutivos destes – estes sujeitos estranhos a este quadro seriam as mulheres.

O enredo erótico e romântico tenderia, inicialmente, a apaziguar o olhar androcêntrico, pois torna-se uma forma de controle da sexualidade das mulheres, no sentido destas se tornarem projeções imaginárias dos desejos dos homens *cis* hitchcoquianos. Porém, como parte do processo de descentramento dos homens *cis*, a filmografia hitchcoquiana expõe estes relacionamentos a tensões determinadas em função da proeminência de mulheres insubmissas em relação aos desejos dos seus parceiros. Afinal Lisa (Grace Kelly), em *Janela Indiscreta*, lê a literatura de Hemingway, mas não abandona as suas revistas de moda, ao passo em que Margot Mary (Grace Kelly), em *Disque M para Matar*, leva adiante uma relação extraconjugal, aparentemente sem a mínima culpa, apenas para ficarmos em dois exemplos.

A perspectiva choca ao moralismo, segundo o qual as relações amorosas seriam isentas em relação a demandas políticas, como a consideração de que a filmografia hitchcoquiana das décadas 50 e 60 são perpassadas por aspectos homofóbicos e xenofóbicos. Porém, o amor é uma máquina de guerra, como quer Deleuze, e aciona fluxos que imprimem uma polissemia à imagem da pessoa amada – do delírio erótico romântico hollywoodiano participa o delírio do nacionalismo racista: “qualquer delírio é, em primeiro lugar, investimento de um campo social, econômico, político, cultural, racial e racista, pedagógico, religioso: o delirante aplica à sua família e ao seu filho um delírio que os ultrapassa por todos os lados” (DELEUZE, 2004, p. 286).

Há que se considerar acerca da política do amor e da sexualidade e do que esta coloca em questão – nem mesmo os aspectos mais íntimos das subjetividades escapam de serem determinados pelos interstícios do poder, que, na narrativa hitchcoquiana de *Intriga Internacional*, aciona racismo e xenofobia. O *status* da família heterossexual é ameaçado por Leonard, nas sequências finais do filme, antes de ser abatido a tiros por um dos agentes engajados na perseguição. Edelman (2004) observa que a sacralização da criança demanda necessariamente o sacrifício daqueles que não se enquadram no imaginário heterossexual reprodutivo – sendo a criança o discurso que justifica os discursos excludentes quanto a aspectos de raça, gênero e sexualidades. Neste aspecto, a morte de Leonard opera na intersecção entre a homofobia e a xenofobia, vistos no imaginário nacionalista, branco e androcêntrico como potencialmente perigoso. Ou na leitura de Edelman (2004): “[Leonard, no desfecho da sequência do *Mont Rushmore*, é apresentado como] desprovido de empatia, surdo

aos clamores da solidariedade humana, pois materializa as forças de negação da vida, em prol de um gozo [homossexual] potencialmente destrutivo” (EDELMAN, 2004, p. 71)³⁸. Para tanto, coloca-se em marcha uma desumanização de Leonard, dado que o personagem nega valores caros à humanidade, como a solidariedade e a compaixão pois, em algum grau, o seu aspecto de estrangeiro e homossexual o colocam à margem de um humanismo estadunidense.

A dualidade entre intelecto e rudeza entre personagens masculinos se repete em outros filmes hitchcoquianos, como *Agente Secreto* (*The Secret Agent*, 1936). A produção foi lançada apenas alguns anos antes da Segunda Grande Guerra e depõe acerca da profunda angústia verificada nos anos que antecedem ao conflito. A expectativa em torno da guerra, que então se desenhava com contornos cada vez mais fortes, engendra, em *Agente Secreto*, um personagem construído como íntegro, bom, inocente, branco e europeu, e outro negro, sul-americano, lascivo e violento, porém, paradoxalmente, capaz de granjear a simpatia do espectador, pois, apesar das características construídas na narrativa como antissociais, ele se torna o alívio cômico de um filme de atmosfera tensa.

O personagem do *General Pompeliu Moctezuma de la Bella del Conde y de Lombus* depõe em relação ao racismo, que alia os homens negros a uma suposta pujança sexual irrefreável, um constante pressuposto de desumanização, influenciado pela ciência eugenista, ainda influente no período no qual o filme foi lançado. O policiamento em relação à sexualidade normativa se aproxima, neste filme, à questão racial, no sentido de sabotar quaisquer sugestões de que o General pudesse participar do jogo erótico do triângulo amoroso da trama. Ainda assim, partindo da nossa leitura referente às homossexualidades hitchcoquinas, o General torna-se um componente fundamental do jogo erótico da narrativa fílmica, ainda que esta questão seja policiada.

A questão trafega no âmbito de um imaginário branco androcêntrico, pautado não apenas por questões de gênero, mas de raça e sexualidade. Na análise de *Agente Secreto*, há que se considerar a interseccionalidade de raça, gênero e nacionalidade – no sentido em que há um resgate de uma mulher em situação de perigo, por ter se envolvido com um espião inimigo. A narrativa antecipa em pelo menos 20 anos o enredo de *Intriga Internacional*, com a mesma perspectiva nacionalista ao final da trama, na qual o inimigo é morto e a sexualidade

³⁸ No original: “Leonard -unmoved by sympathy, deaf to claims of human fellowship-materializes the force of negation, the derealizing insistence of jouissance, from which Scrooge and Silas Marner were led by the hand of a little child. Pursuing the film's protagonists, in the movie's climactic scene, across the massive presidential faces at Mount Rushmore's national shrine, Leonard brings to a head, as it were, Hitchcock's concern throughout the film with the characteristically "human" traits that conduce to sociality, traits to which, as a homosexual, Leonard stands opposed: compassion, identification, love of one's neighbor as oneself” (EDELMAN, 2004, p. 71)

da mulher disciplinada pelo casamento – enredo romântico que preserva a isotopia de raça e nacionalidade. Ainda assim, na confluência entre os personagens, persevera um inegável elemento homoerótico – a morte do general ao final da narrativa depõe neste sentido e corrobora a perspectiva do enredo romântico como algo inserido no âmbito de uma política dos afetos ou, antes, uma micropolítica das sexualidades.

Somos apresentados ao general como a um personagem que tem um desejo sexual irrefreável, sendo indicativo em relação a isso o assédio que perpetra contra uma jovem, que foge dele, enquanto a Londres do início do século era devastada pela aviação alemã. Uma das falas da personagem da jovem é reveladora quanto ao lugar social ocupado pelo General. Ela afirma preferir ser atingida pelas bombas do que a convivência com “certas pessoas”. A apresentação do general como um sujeito incapaz de controlar seus impulsos e mesmo um sujeito indesejável colaboram para a sua desumanização. A alteridade em Hitchcock é frequentemente *locus* de uma ambiguidade – simultaneamente aos pressupostos de desumanização se coloca em marcha uma simpatia pelo personagem abjeto. Ainda que seja um assassino frio e assediador sexual, o general consegue ser um dos personagens mais simpáticos da trama.

A relação entre o General e Ashenden é de uma complementariedade, pois as homosocialidades hitchcoquianas operam no sentido de uma condensação freudiana, na qual os personagens intercambiam as suas características a um ponto em que seriam como a fotografia e o seu negativo. O General exerce um fascínio tal sobre Ashenden, que o agente é capaz de abandonar a sua esposa em prol da convivência com este que descobriremos, após a morte de um homem inocente, ser um assassino frio. Um enlace de contornos homoafetivos liga o general e o agente Ashenden, algo constitutivo da narrativa, embora não possa ser demarcado em nenhum momento do filme, em seu subtexto homoerótico. Porém, é sintomático que, apenas após a morte do General, se dê o casamento entre Elsa e Ashenden. O que seria detectado décadas mais tarde por Corber (1993) encontra-se em estágio embrionário na narrativa de *Agente Secreto*, algo referido como uma sutil homofobia a perpassar a narrativa associada à perspectiva de se disciplinar a sexualidade de uma mulher, a partir do casamento.

Elsa abandona os jogos de guerra, a busca por emoções, apenas quando se sente corresponsável pela morte de um homem inocente, assassinado pelo General, sob o olhar atento de Ashenden, que acompanhou a cena a centenas de metros de distância, por um monóculo. Apenas quando deste assassinato, Elsa percebe o aspecto cínico e terrível da guerra e pretende se desvincular da atividade que resolveu abraçar, como espiã. Porém, para além da

disputa por informações que poderiam mudar os destinos da *Primeira Grande Guerra*, há um conflito em relação ao enlace romântico-erótico, pois há uma mulher disputada por dois homens distintos entre si – e o que se coloca em jogo é a questão do casamento e do futuro reprodutivo. Na sequência do cassino, houve a sutil insinuação de casamento e filhos gêmeos – exatamente isso há que se resguardar, proteger-se de uma prole impura, maculada pela questão da nacionalidade – um estrangeiro não poderia fugir com a protagonista da trama, que deveria ser salva pela dupla – Ashenden e o General. Quando soube que o rival Ashenden havia finalmente conquistado o amor de Elsa, Marvin fala em tom amargo: “que tenham [gêmeos] quintuplos’.

Há uma profunda ambiguidade envolvendo as sequências finais do filme, pois a reação de Elsa quanto à ameaça de assassinato que pesa sobre o agente infiltrado Marvin não poderia ser num primeiro momento vista como a reação compassiva à possibilidade de que uma pessoa próxima venha a ser alvo de assassinato, mas lembremos que o espião alemão era muito mais simpático do que o protagonista Ashenden – aliás, na determinação do casal protagonista da trama, há uma imensa fragilidade em termos da condução do roteiro, pois Marvin é muito mais simpático, brilhante e inteligente do que o protagonista Ashenden. Em entrevista a Truffaut (2004) Hitchcock afirmou que o filme não havia dado certo, em função da missão incumbida ao protagonista: matar um homem a quem ele nem ao menos conhecia, uma missão repugnante.

Algo interessante a ser observado neste trecho da série de entrevistas é que Truffaut (2004, p. 103) se confunde e afirma que o protagonista havia morrido no final: “(...) o vilão morre acidentalmente, mas, antes de morrer, mata o herói”. Quem morreu, na verdade, foi o General, alvejado por Marvin. Há uma sutil divisão do trabalho entre Ashenden e o General, algo paralelo à divisão internacional do trabalho, entre os chamados países centrais e os periféricos, ou, nas palavras do General: “Você pensa, *mim* executa” – a desumanização da personagem persiste na sua incorreção à norma culta, ao usar o pronome de maneira indevida. Numa outra perspectiva, ao se colocar no âmbito da literatura e da ficção, há uma feminilidade que perpassa Ashenden, algo reafirmado na sua ojeriza à missão que lhe é concedida.

Os filmes de espionagem envolvem um voyeurismo entre homens, considera Walker (2005), com a observação de que quando um homem é convocado a espionar outro, há uma sugestão homoerótica, sobretudo quando este gesto de investigação se dá através de um equipamento óptico, como binóculos. Justamente desta forma, Ashenden observa a distância o assassinato de Caypor (Percy Marmont), um infeliz e inocente turista que morre assassinado,

em função de uma confusão de Ashenden e do General. Há um escopismo associado ao ato de observação da vítima e do seu assassino, um olhar que aciona uma homossocialidade, manifestada no contato corporal entre o General e Caypor – como parte da estratégia de que a vítima se sentisse confortável, de maneira a desviar-lhe a atenção o que abriria espaço ao crime de morte. A intimidade entre estes sujeitos aciona uma ameaça ao olhar da audiência, manifestada sob a forma de uma homofobia, que veta ao olhar a interação entre o General e Caypor, substituindo o avanço nesta suposta intimidade por uma imagem insuportável – o assassinato. A relação entre Ashenden e o General remete a um motivo frequente na filmografia hitchcoquiana, a questão do duplo.

O assunto merece alguma atenção mais detida, no sentido em que Walker (2005) empresta à sua análise da filmografia hitchcoquiana. Para tanto, ele adentra à análise de *O duplo: um estudo psicanalítico*, de Otto Rank (2013) como pressuposto de investigação acerca do duplo hitchcoquiano. O estudioso, contemporâneo de Freud, parte do filme *O Estudante de Praga (Der Student von Prag)*, Alemanha, 1913) para teorizar em torno do duplo, com a consideração de que o sucesso do filme abriria espaço à perspectiva de que o seu desempenho nas bilheterias comprovaria a sua faculdade de acionar conteúdos profundos da subjetividade do espectador. A sua investigação intelectual prossegue em direção à literatura, com a análise do trabalho de escritores como Hoffmann, Chamisso, Dostoievski, Poe e Maupassant.

Quanto ao tema do duplo, Rank (2013) percebe uma certa regularidade em relação ao tratamento do tema, como a emersão do duplo a partir de um espelho ou das sombras, constituindo um simulacro do protagonista, sendo-lhe uma reprodução nos seus mínimos traços – mas há que se considerar, em sua condição de simulacro, o duplo como dotado de uma potência própria a si. O estudioso ainda chama atenção ao fato de que o duplo perturba a vida do protagonista, inclusive na sua relação romântico-afetiva – gerando uma catástrofe que pode resultar no suicídio de uma mulher amada, muito frequentemente, a esposa. Rank, porém, explora a questão de que o relacionamento romântico é colocado em xeque com o ingresso desde terceiro, o duplo. A presença do duplo em Hitchcock é correlato a algo constante no expressionismo alemão, tendência cinematográfica que perpassa, de maneira definitiva, a narrativa hitchcoquiana. Rank argumenta que o tema do duplo poderia ser correlato a uma patologia dos artistas obcecados com o tema – porém, o estudioso tem o bom senso de não reduzir as suas leituras a uma investigação psicológica de escritores e cineastas, mas abre a perspectiva de análise a um olhar mais arguto, que dialoga com os conteúdos profundos das subjetividades.

A perspectiva de análise que procedemos vincula o duplo hitchcoquiano a uma pulsão homoerótica que perpassa alguns dos seus filmes. Walker (2005) observa, em relação à filmografia hitchcoquiana, que, como nos principais exemplos de Rank, a conexão entre o protagonista e seu duplo é psicológica, com o duplo funcionando como um tipo de *alter ego* que carrega os desejos reprimidos do protagonista. Desta forma, o assassino Bruno Anthony não apenas realiza o desejo assassino de Guy Haines, em *Pacto Sinistro*, mas o homoerotismo constituinte do comportamento de Bruno aciona uma demanda que encontra eco em Guy. Num dos momentos cruciais do filme, no qual o tenista vai à casa do pai de Bruno, o Mr. Anthony, supostamente para matá-lo, emerge novamente o subtexto homossexual do filme, pondera Walker (2005). Guy não pretende matar o ancião, mas, na verdade, tenta falar com ele acerca das tendências homicidas do seu filho. Porém, quem se revela neste momento crucial não é o pai, mas o próprio Bruno, que manipula a situação para que Guy o encontre na cama.

Passando em revista os filmes *Pacto Sinistro*, *A Tortura do Silêncio* e o clímax de *Janela Indiscreta*, Walker (2005) observa que o herói é perseguido por seu duplo, o que manifesta estrutura paranoica de sublimação do desejo homossexual – que retorna na forma de imagem narcísica persecutória. Já na análise de Rank, a morte do duplo é acompanhada pela morte do protagonista – em Hitchcock, a fórmula geralmente não se aplica, mas a morte do duplo significa para o protagonista a liberdade, pois, enfim, se livraria de uma carga. A carga, aqui percebemos, seria correlata a um desejo homoerótico reprimido. A eliminação do duplo seria terapêutica para o protagonista, habilitando-o a um final feliz (WALKER, 2005). Visto que, nas tendências majoritárias do cinema, a única possibilidade de felicidade é o romance branco heterossexual (BORDWELL, 1985). Eve atira contra Thornhill e apenas neste momento mata o agente Kaplan, eliminando o duplo e abrindo espaço à maturidade do publicitário, inclusive no aspecto sexual. Apenas após passar pelas agruras de uma intriga internacional, ele demonstra a maturidade suficiente para se engajar numa relação afetiva adulta.

1.2 DISPUTAS MISÓGINAS: LUTAS E VIRILIDADE

Algo que acompanha Hitchcock desde os primeiros anos da sua carreira é uma intensa desconfiança em relação ao consumo das *massas* e às demandas das grandes multidões – as mesmas que lotam as salas de cinema. A questão pode ser perceptível numa série de filmes do diretor, como em *O Inquilino Sinistro* (1927), na cena em que a multidão tenta linchar o jovem acusado injustamente de crimes cometidos por um *serialkiller*, em

Downhill (1927), narrativa iniciada num disputado jogo de *rugby*, ou mesmo em produções nas quais se revela o maturo Alfred Hitchcock, como *Intriga Internacional* (1958), filme iniciado sob os auspícios de uma multidão confusa no organizado caos da Nova Iorque da década de 50, recriada em estúdio. Ainda assim, o elemento desestabilizador e niilístico no que tange às relações sociais é a sexualidade das mulheres. A misoginia constante das narrativas hitchcoquianas considera o desejo sexual das mulheres como uma energia potencialmente destrutiva. Afinal, seriam os desejos incestuosos de uma mãe pelo seu filho que acionam a fúria violenta em *Psicose* (1960), além de uma possível vinculação entre a sexualidade de Mellanie Daniels e os ataques das aves em *Os Pássaros* (1964).

De acordo com Charney e Schwarz (2010), a contemporaneidade não pode ser entendida fora do contexto da cidade, do consumo e veiculação de informações para as *massas*, adentos proporcionadores de uma arena para a circulação de corpos e mercadorias, troca de olhares e consumismo. A desconfiança em relação às multidões, representadas de maneira animalizada nos filmes de Hitchcock, ganha contornos mais evidentes em *The Ring* (*O Ringue*, 1927), no qual dois boxeadores literalmente lutam pelo amor de uma mulher.

A homossocialidade comparece nesta narrativa como uma forma de barrar algo que seria destrutivo ao universo branco-androcêntrico – e o esporte da luta se presta a uma forma de descarregar tensões sociais de outra forma incontroláveis. Aqui referimo-nos a estas tensões como espectros de uma homossexualidade melancólica, que, na perspectiva de Judith Butler (2010), são fundantes da identidade de gênero masculina. Nas cenas iniciais do filme, que têm como cenário um parque de diversões, há uma insistência no tema de bocas – as bocas da multidão que comem, falam e gritam, as bocas dos anunciantes de atrações diversas a apregoar seus eventos – mas, acima de tudo, as bocas remetem ao âmbito das necessidades, que se impõe na narrativa.

Hitchcock constrói imagens nas quais as multidões clamam por violência e algo que seria implícito a esta, o sexo. No quesito violência, uma das atrações do parque de diversões merece uma atenção especial: trata-se do *One Round Jack*, o boxeador que sempre derrota seus adversários nos momentos iniciais de combate.



Fig. 26

Fig. 27

No filme, o ringue é constituído como um espaço exclusivamente masculino, embora esta perspectiva seja brevemente revista na sequência final da narrativa. Por ora, nas sequências iniciais do filme, a moça da bilheteria aparece como que destacada a partir de uma abertura na lona que forma a tenda na qual os lutadores duelam. O procedimento remete a *Janela Indiscreta* (1956). Como nesta narrativa que seria lançada quase 30 anos depois, *O Ringue* traz o cinema em seu bojo, pois o quadrado no qual a moça aparece significa o filme dentro do filme (Fig. 27). Os tíquetes que ela distribui, em seu formato de fita, relembra os rolos dos filmes (Fig. 26). Referimo-nos à protagonista da narrativa como jovem, pois, em nenhum momento, o seu nome é informado, o que a coloca inequivocamente numa inscrição precária, dentro do universo misógino e androcêntrico que a circunda.

A palavra *ring*, em português, anel, refere-se, tanto ao espaço nos quais se dão as lutas, bem como ao símbolo de compromisso usado pelos casais. A inscrição ambígua no título do filme indica a perspectiva de uma disciplina das sexualidades mediante o casamento. A presença da jovem no âmbito das lutas é capaz de instabilizar *One Round Jack*, ameaça frequentemente abordada ao longo do filme. A interrogação, o mistério e a angústia em relação ao corpo da mulher é algo constitutivo não apenas do cinema hitchcoquiano, mas das sociedades ocidentais, tanto que Freud (2010) faz referências ao corpo feminino como estranho (sangramentos, maternidade, virgindade), incompreensível e, portanto, aparentemente hostil. Ana de Carli (2009) trata, de maneira breve, dos genitais femininos no imaginário androcêntrico, representado como “um poço sem fundo, onde o homem se exaure, se esgota, perde suas forças e sua vida beira à impotência” (CARLI, 2009, p. 89;90).

A evidência de que *One Round Jack* havia encontrado um oponente à altura é demonstrada pela desgastada placa indicativa de primeiro *round*, enquanto a placa do segundo *round* estava praticamente nova. Ao final da sequência, ele perderia a luta. Após a derrota, o espectador é convocado a nutrir sentimento de solidariedade por Jack, visto que o vencedor sai de cena, enquanto a ação *diegética* prossegue com os companheiros de treino a consolar o lutador. Enquanto isso, o vencedor da contenda conversa com a moça da bilheteria – e passamos a saber o que está verdadeiramente em jogo: a mulher. Kaufman (1999) aponta em sua análise da masculinidade o pressuposto da violência como formadora do comportamento dos homens *cis*, mediante a criação de uma hierarquia entre estes. Simultaneamente a este aspecto, a violência da luta de boxe, tal como constituída no filme, consiste num ritual de sublimação de possíveis impulsos homoeróticos, ao mesmo tempo em que a alimenta estes possíveis impulsos.

A angústia figura como central na perspectiva que estamos prestes a delinear. Rosane Lustosa (2006), em sua leitura dos escritos de Jacques Lacan, argumenta que o desejo necessita do outro para se constituir enquanto tal, o que exprime a clássica tese lacaniana segundo a qual “o desejo do sujeito é o desejo do outro”. O Outro será o fiador do meu desejo, de maneira que, a partir deste pressuposto, eu consigo constituir aquilo que define um determinado objeto como a ser valorado a partir de um determinado critério. Na perspectiva de Lustosa (2006, p 47):

No sentido imaginário, dizer que o desejo é desejo do outro alude ao fato de que o sujeito não possui uma identidade, sendo necessário, então, que ele se ampare em algo situado *fora* de si mesmo, modelando-se à imagem e semelhança de um pequeno outro. Identificando-se a essa imagem, o sujeito poderá doravante extrair uma certa orientação para sua conduta. O outro servirá como um ponto de apoio, de que o sujeito vai necessitar para saber como deve agir, pensar e sentir. Destituído de identidade, desprovido de uma forma, o sujeito vai se escorar em algo que ele supõe ser mais consistente do que ele, na imagem de um outro que o fascina justamente por aparentar a unidade que lhe falta.

No caso, este Outro da psicanálise lacaniana não seria algum sujeito em particular. Numa revisita às primeiras formulações lacanianas, Lustosa (2006) observa que o Outro seria algo prévio ao sujeito, como uma organização que preexiste ao seu nascimento – o Outro constituiria uma ordem, no sentido de que prescreveria uma série de normas e instruções sociais que orientariam o desejo do sujeito. O lugar deste Outro seria a linguagem, sendo a sua morada a ordem simbólica dominante, fornecendo um ponto de vista a partir do qual o mundo ganha sentido. Mas, aponta Lustosa (2006, p. 53): “não existe um sistema de pensamento inteiramente acabado, sem lacunas, integralmente coerente. Dentre as coordenadas de avaliação fornecidas pelo Outro, subsistirão pontos de incompreensão”.

A angústia surge como sendo o afeto que revela a falta de autonomia do sujeito impedido de responder diante de um Outro cujo querer é enigmático para ele – quando não há critério que possa orientar o desejo: “a angústia ocorre quando o Outro se apresenta como desregrado, quando ele não obedece a qualquer norma concebível ou representável. A consequência da falta da regra será que o que antes era claro e distinto torna-se obscuro e confuso; em termos freudianos, *unheimlich*[o Estranho]” (LUSTOSA, 2006, p. 55). A inteligibilidade cultural, determinada pelo grande Outro, produz, no âmbito discursivo, os parâmetros e marcos regulatórios que produzem os corpos. Na perspectiva de Butler (1993), a diferença sexual é construída no âmbito discursivo, sendo, desde o princípio, normativa. Numa cultura ostensivamente homofóbica, os sujeitos de sexualidades divergentes em relação ao imaginário dominante transcendem às determinações do grande Outro, excedendo-as,

tornando-se corpos impensáveis *unthinkable bodies* [corpos impensáveis]. Porém, há algo nos corpos insubmisso em relação aos discursos constituintes destes mesmos:

a materialização dos corpos nunca é completa, os corpos nunca se adequam completamente às normas as quais a materialização os impele. De fato, são as instabilidades, as possibilidades de rematerialização, abertas por este processo que marcam o domínio no qual as forças de regulação podem ser voltadas contra si próprias e colocam em causa pressupostos que colocam em questão a força hegemônica das leis regulatórias. (BUTLER, 1993, p. xii)³⁹

Esta demanda, que faz emergir a angústia do boxeador *One Round Jack*, em *O Ringue*, é correlata a uma demanda de um Outro que lhe demonstra um desejo homoerótico. Tal desejo seria estranho no âmbito de uma cultura homofóbica, o que expõe o sujeito a uma reação violenta, pois, ao reconhecer o desejo homoerótico no outro, ele, indiretamente, o reconhece em si próprio. Se os desejos de um grande Outro oferecem um horizonte de leitura a partir da qual a realidade ganha sentido, segue que: “A angústia ocorre quando o outro se apresenta como desregrado, quando ele não obedece a qualquer norma concebível ou representável” (LUSTOSA, 2006, 58).

As identidades de gênero, em sua fragilidade de artefatos socialmente construídos, se mantêm a partir da construção de um *outro* abjeto, correlato às sexualidades não-normativas. A questão não está presente em nenhum momento do filme, mas a sua aparente inexistência apenas reforça a nossa perspectiva, pois é precisamente o silêncio a respeito do assunto que o torna onipresente. Referimo-nos a algo como um rio subterrâneo, constitutivo do desejo pela jovem e, simultaneamente, de um outro desejo, violento e assassino, destinado a sanar as angústias de uma identidade de gênero construída sob a égide da melancolia. Um sintoma do subtexto homoerótico que perpassa a narrativa de *O Ringue* encontra-se no momento da luta entre *One Round Jack* e Bob Corby. Enquanto o desafiante não apenas suporta os golpes do adversário, mas, simultaneamente, lhe inflige sofrimento em decorrência do confronto, alguém diz, entre animado e confuso: *Jack has finally found his man*⁴⁰. A declaração estabelece uma paridade entre os lutadores e uma isotopia semântica na qual podemos questionar, de maneira frontal a perspectiva de um binarismo simples entre o dito e o não dito, ou, na perspectiva de Foucault (2001, p. 56):

³⁹ No original: “materialization is never quite complete, that bodies never quite comply with the norms by which their materialization is impelled. Indeed, it is the instabilities, the possibilities for rematerialization, opened up by this process that mark one domain in which the force of regulatory law can be turned against itself to spawn rearticulations that call in to question the hegemonic force of that very regulatory law” (BUTLER, 1993, p. xii).

⁴⁰ Tradução literal: Jack finalmente encontrou o seu homem.

Não se pode fazer uma divisão binária entre o que se diz e o que não se diz; é preciso tentar determinar as diferentes maneiras de não dizer, como são distribuídos os que podem e os que não podem falar, que tipo de discurso é autorizado ou que forma de divisão é exigida a uns e a outros. Não existe um só, mas muitos silêncios e são partes integrantes das estratégias que apoiam e atravessam os discursos.

O espaço do não-dito ou do tabu atravessa a narrativa de *O Ringue*, sendo algo constitutivo desta. Não seria, portanto, uma censura pura e simples a atuar sobre o filme, no sentido de se evitar a denominação de uma homoafetividade, mas trata-se de um tangenciamento de limites discursivos, ou, num sentido foucaultiano, a perspectiva de que o prazer escópico do espectador e o poder que estabelece a heteronormatividade e a homofobia como seus pressupostos básicos não são excludentes. Podemos argumentar que o prazer [em ver as lutas e os corpos dos atletas] e o poder [da censura homofóbica] não se anulam; não se voltam um contra o outro, mas são concomitantes. A violência teria um aspecto apaziguador em relação à angústia dos sujeitos diante de algo não inteligível pelos padrões culturais hegemônicos, o desejo homoerótico. Em *O Ringue*, o casamento e o amor romântico assumem a perspectiva de se policiar os afetos no sentido de torná-los condizentes em relação ao universo simbólico dominante.



Fig. 28

Fig. 29

A mulher, neste universo homosocial e misógino, torna-se objeto – aquilo que objeta, se interpõe, impede – a manifestação destes impulsos homossexuais (ZIZEK, 2010). Ocupar este lugar é um perigo à mulher, pois esta posição é constituída como ambígua, alvo de amor e ódio. As mulheres hitchcockianas, porém, são insubmissas em relação ao *status* de objeto, pois há, nelas, uma recusa à perspectiva de reduzirem-se às fantasias masculinas.

A tônica do filme é um triângulo amoroso, no qual o comportamento ambíguo de uma jovem acende uma centelha de conflito e misoginia. O universo ficcional hitchcoquiano, francamente perpassado por uma teologia cristã, termina por construir as mulheres como figuras ambivalentes. No fotograma acima (Fig. 28), Nelly, enquanto trata dos ferimentos de

Jack após a luta, olha para fora do quadro na direção do rival. Após a saída de Jack, ela inicia uma conversa-flerte com Bob Corby (Fig. 29).

Instantes depois, o rival Bob presenteia a moça com um bracelete, mas Jack, a esta altura, contratado por um empresário de boxe, pede-lhe em noivado e dá-lhe uma aliança. Tem início uma dinâmica de troca entre os três personagens – o bracelete em forma de cobra que enlaça o braço da moça e o anel (*the ring*, título do filme) colocam em movimento uma dinâmica que metaforiza uma troca de fluidos corporais entre os amantes – neste caso, não esperma ou saliva circulam, mas bens comprados pelo dinheiro, a partir do momento no qual ambos os boxeadores crescem em suas carreiras e passam a rivalizar pela atenção da jovem, lhe presenteando com bens de alto valor. O sexo e o dinheiro se encontram como mais um item nas negociações e disputas homossociais. Aumont (2003) observa que o uso narrativo de objetos como significantes do desejo foi estratégia elevada ao grau de virtuosismo, por parte de Hitchcock.

O bracelete é a rasura, um ponto em relação no qual a imagem entra, necessariamente, numa dinâmica de interrogação, de incoerência. É em torno deste eixo de incoerência que o filme transcorre. O bracelete lembra uma cobra a enroscar-se no braço da moça, como se ali houvesse uma lascívia a lhe lambe o corpo, num apelo altamente erótico. Os gestos tornam-se envolvidos numa atmosfera de ambiguidade. O rival estende a mão para que a moça denuncie a joia que acabara de ganhar. Ela recusa e Jack vê nisso uma prova de fidelidade. Depois de descoberto o presente, ela se justifica: “Ele me comprou o bracelete pois não gostou de ter ganho o dinheiro com a luta... então, quem realmente me deu este presente foi você”.

A questão da troca de objetos entre os três chega a um ponto em que, do bracelete flexível, Jack desenha um anel de noivado no dedo da moça e faz a insinuação de um pedido de casamento (Fig. 30). A violência contra a mulher engendra um excesso de gozo que termina por gerar um *pathos*. Os espectadores são convocados a crerem na necessidade de que a moça mereça alguma punição, por sua traição ao namorado, por seu crescente interesse em relação a um homem mais rico que aquele que, posteriormente, seria seu marido, mas, acima de tudo, por seu comportamento ambíguo.



Fig. 30

Fig. 31



Fig. 32

Fig. 33

Deleuze (2007) havia traçado a perspectiva em relação a algo capaz de caracterizar o universo ficcional hitchcoquiano, que se delineia em seus primeiros esboços em filmes como *O Ringue*. Trata-se de uma consciência-câmera não definida mais em função de movimentos que, eventualmente, é capaz de fazer ou seguir, mas pelas relações mentais que propõe. O olhar sensível de Deleuze (1983) nos conduz através da montagem. O nome de Jack, inicialmente colocado no rodapé do cartaz, tende a ascender enquanto o esportista progride em sua carreira e encontrar o nome do rival Bob Corby (Figs. 32 e 33). O sucesso no mundo das lutas permite o casamento de Jack com a sua amada.

No momento sagrado da cerimônia, o bracelete de serpente surge novamente na narrativa – a noiva se casa usando um adereço que lhe foi dado por outro homem, como se, num plano metafórico, se casasse com os dois. Ou, antes, a consciência-câmera sugere que os três firmam um pacto entre si, em que a mulher é o vetor em direção ao qual se desenvolve a relação entre os dois homens. Uma relação estabelecida com estes pressupostos, desafia o âmbito cristão do casamento – então, o amor de Jack e da moça teria que passar por uma depuração, que terá lugar nas sequências finais do filme, durante a luta entre Jack e Bob.

Durante a festa de casamento:

Bob: Eu acho que o prêmio das nossas lutas deveria ser esta charmosa noiva. De qualquer forma, agora ele (Jack) é meu *sparing*, então, posso ter a minha vingança.

Jack [levanta-se impetuoso, mas em tom de brincadeira]: Eu sempre estarei disposto para lutar por minha esposa contra qualquer adversário.

Parte da depuração em direção a uma relação heteronormativa no âmbito do casamento compreende a ascensão de Jack no mundo do boxe, para que possa ter uma revanche com aquele que rivaliza consigo pelo amor da sua esposa. O caminho para ocupar *status* equivalente ao de Bob no mundo do boxe será longo, mas Jack consegue trilhá-lo, vencendo uma série de adversários para tanto (Figs. 32 e 33). Um empresário de lutas fisga o interesse de Jack por uma luta contra o rival com a perspectiva de fazer deste um embate que teria como troféu a esposa: “O problema é que ela quer um campeão. Ele é o campeão e você ainda não o é”, afirma. A missão é dada ao herói por um gênio maldito que seria a personificação do próprio Hitchcock, no aspecto teológico da sua filmografia (ZIZEK, 2010), algo marcadamente presente entre os anos 50 e 60, mas que já se manifesta neste filme, ainda da fase inglesa.

A narrativa procede a partir de uma perspectiva simpática a Jack, pois o espectador é convocado a simpatizar com o rapaz e ser solidário nas suas crescentes suspeitas, em relação à infidelidade da esposa, cuja ausência durante a luta que o credenciaria a disputar o título, não lhe passou despercebida. Quando a moça chega em casa, de uma festa na qual estava com amigos, ocorre a explosão violenta.



Fig. 34

Fig. 35

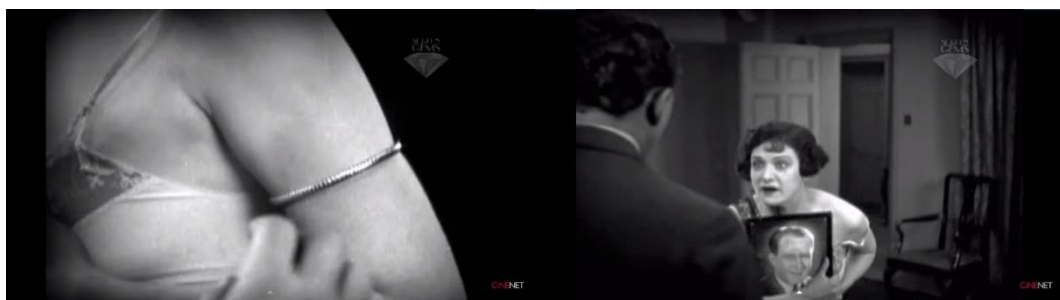


Fig. 36

Fig. 37

Na sequência da briga do casal, há uma insinuação da nudez da moça. A ocasião em que isso ocorre é num contexto de violência, em que a misoginia opera em grau máximo, algo não visto anteriormente no filme (Fig. 36). Em sua indignação, motivada pelo abandono da esposa num momento definitivo da sua carreira, Jack avança contra a esposa e rasga suas vestes (Figs. 35 e 36). O braço do protagonista invade o enquadramento no qual a jovem se

encontra, numa insinuação de um estupro (Fig. 35). A esta altura da trajetória da imagem cinematográfica, a produção de alguns países europeus e EUA era censurada em função de estatutos moralistas que visavam vedar ao olhar do espectador cenas de sexo e violência – a partir desta perspectiva, acreditamos que a cena seja pautada por uma série de metáforas visuais destinadas a criar o suspense e, ao mesmo tempo, fazer com que o espectador seja exposto a um conflito no sentido da aderência dos seus afetos – de um lado o marido negligenciado e provavelmente traído e, do outro, uma mulher jovem, sem condições de reagir às agressões do esposo enfurecido.

O presente do rival Bob ainda se encontra no corpo da esposa de Jack e mais: o retrato do outro, após estar entre o casal, dividindo a tela quase que simetricamente em duas (Fig. 34), termina por ser usado pela esposa como um escudo contra o marido – e contra o *voyeurismo* espectador (Fig. 37). A habilidade em tangenciar a censura sem prejuízo à história seria revelada ao longo da carreira de Hitchcock. Ao contrário, no seu cinema, o interdito ao olhar se estabelece como componente do suspense, criando o desejo, em vez de simplesmente o frustrar. A inscrição da imagem do rival sobre o corpo da esposa opera numa perspectiva de embaralhar as coordenadas do desejo e deixar aflorar o aspecto homoafetivo do ritual social da luta de boxe.

Ao mesmo tempo em que o espectador termina por ter mais do que pediu – o sentimento de que a esposa deveria ser punida é transcendido pela crueldade da cena, na qual uma jovem é humilhada e agredida – mas a situação de conflito chega a tal ponto que a disputa entre os homens pelos afetos e atenções da jovem deveria ser resolvida mediante um conflito entre os dois, o que acontece nas sequências finais da narrativa.

O ritual da violência, a luta de boxe no final do filme, aponta para a sublimação das pulsões homoeróticas, no sentido de uma pedagogia da heterossexualidade. Ao ver o marido em dificuldades durante o embate, a moça se arrepende e, apenas com o seu apoio, Jack vence o duelo. O casamento parece dar-se neste momento, no qual o compromisso, de fato, é selado. O bracelete em forma de serpente é abandonado no ringue no qual se deu a luta e recolhido, de maneira compungida, pelo perdedor, Bob Corby. Apenas neste momento, a estratégia de construção e gerência dos afetos durante o filme ganha a sua mais radical transformação – se, num primeiro momento, o personagem a partir do qual se construía o ponto de vista era a moça, logo em seguida, o seu marido Jack e, agora, nas cenas finais, o espectador se solidariza com o terceiro vértice do triângulo que se desfez, o lutador Bob. Mais uma vez, o espectador de Hitchcock cai na armadilha do aspecto teológico do seu cinema – o personagem é punido por desejar uma mulher casada; a perde e é derrotado na luta com o seu marido, mas,

ainda assim, não está sozinho em sua dor e decepção. Apenas neste momento, o espectador o acompanha e se compadece por sua frustração.

O tema da rivalidade de dois homens por uma mulher é retomado numa série de momentos ao longo da filmografia hitchcoquiana, como em *O Inquilino Sinistro* (*The Lodger*, 1926), definido pelo diretor como um *thriller* de suspense, à maneira de *Jack, o Estripador* (TRUFFAUT, 2004). O enredo consiste nos sucessos decorrentes de quando uma família moradora dos subúrbios de Londres aluga parte do imóvel no qual reside, de maneira a complementar o orçamento familiar. Um estranho inquilino, Jonathan Drew (Ivor Novello), chega ao lugar, numa noite de névoa e terror. Suspeitas recaem imediatamente sobre o rapaz, pois há um assassino em série à solta, atraído por moças de cabelos louros.

À medida que a trama avança, o novo inquilino passa a manifestar uma série de comportamentos suspeitos, atitudes que terminam por colocar a polícia no seu encalço, como alvo da investigação pelos crimes. Além de ter chamado a atenção da polícia, o rapaz desperta uma paixão na filha dos donos da hospedaria, Daisy Bunting (June Tripp), embora ela seja noiva do policial Joe Chandler (Malcolm Keen). O que se ignora, porém, é que a irmã de Jonathan foi assassinada pelo criminoso que continuava à solta. O inquilino Jonathan havia feito uma promessa à mãe de que acharia o assassino da irmã – o vilão que aterroriza a cidade com os assassinatos em série cometidos contra jovens mulheres.

Questões fundamentais se colocam neste que seria o primeiro “Hitchcock”⁴¹ – filme no qual seriam perceptíveis, ainda de maneira embrionária, elementos fundamentais que elevariam o diretor inglês à denominação de “Mestre do Suspense”. O universo hitchcoquiano é patriarcal. Sintomático em relação ao assunto é que Jonathan, em vez de fazer a promessa ao pai, de que vingaria a morte da irmã, o faz à mãe. Zizek (2010b) observa que, quiçá, alguém se surpreenda ao encontrar a Mãe ali, onde deveria constar o Pai, mas a perspectiva fundamental do universo ficcional hitchcoquiano constitui o desejo da Mãe agente a acionar as engrenagens da narrativa, enquanto o Pai está morto ou impotente para agir.

Os personagens hitchcoquianos, por sua vez, são frágeis, tíbios, incapazes de sustentar as suas promessas (REQUENA, 2004; RODRIGUEZ, 2011). Depõe em favor do argumento da fragilidade dos personagens hitchcoquianos a questão de que, em vez de prender o assassino e vingar a morte da irmã, o inquilino Jonathan termina por atrapalhar as investigações, pois ele se torna o principal suspeito. O jovem, porém, é inocente do que o acusam, a série de assassinatos, mas culpado em relação a seus desejos ilícitos, como um

⁴¹ No livro de entrevistas concedidas por Hitchcock a Truffaut, o jornalista e crítico cinematográfico afirma a perspectiva de referirmo-nos a um “Hitchcock”, como quem se referiria a um “Monet” ou “Picasso”.

possível desejo incestuoso em relação à irmã falecida. Na cena do *flashback*, usado para contar como se deu a morte da jovem, os irmãos parecem um casal enamorado a dançar no salão. A fórmula constatada por Žižek (2010b), de que adama desaparece torna-se fundamental para se compreender a questão, pois, apenas quando a amada morre, o amante torna-se verdadeiramente livre para desfrutar da sua lembrança e louvar o amor que nutre pela sua dama e a sua memória. A relação sexual torna-se, com isso, impossível e, paradoxalmente, em decorrência disso, uma obsessão. Após a morte da jovem irmã, Jonathan torna-se livre para viver seu desejo incestuoso, um desejo maldito, tanto que ligado a um projeto de vingança.

O Inquilino Sinistro desenha o lado terrível do amor romântico ocidental, o qual não seria, nas análises de Julia Kristeva (1988) e Bloch (1995), isento em relação à misoginia, mas opera num prolongamento em relação a esta. O assassinato das moças nas ruas de Londres consiste numa gradação, em relação ao olhar devorador – algo em relação a que o próprio Jonathan não seria isento. O personagem parece carregar em si um incômodo, uma coisa insuportável de admitir até mesmo a si próprio. Trata-se do olhar como desejo misógino de violência, daí o gesto de virar para a parede os retratos de mulheres pendurados no quarto no qual ele estava instalado. O assassino solto nas ruas de Londres está longe de ser o único a guardar em si desejos terríveis, mas o inquilino sinistro compartilha do mesmo sadismo. No assassino, porém, o desejo sádico transcende e se torna ato ignominioso e redundante agressão sexual, algo nunca mencionado no filme, mas presente em sua tessitura. A perspectiva hitchcoquiana, na sua equação entre sexualidade e culpa torna-se estratégia narrativa singular no âmbito do cinema mudo.

Apenas dez anos antes do lançamento de *O Inquilino Sinistro*, Louis Feuillade filma, nas desérticas ruas de uma Paris abandonada por conta do recrutamento em massa para a Primeira Grande Guerra, o seu *Les Vampires* (1915). A fita apresentaria ao mundo a atriz Jeanne Roques (Irma Vep), vestida com roupas colantes e capa esvoaçante, torna-se a *vamp*, uma versão demonizada da feminilidade, que serviria de protótipo às mulheres fatais hollywoodianas, das décadas de 1940 e 1950. No filme *Les Vampires* e “na série *Judex* [dirigida por Feuillade] ela representa um retrato arrebatador da maldade feminina”, frase misógina presente na coletânea de textos de cinema organizada por Kemp (2011, p. 24).

A desconfiança em relação às mulheres, demonstrada nos filmes mudos do período, dentre os quais se inclui *O Inquilino Sinistro* (1927), são concomitantes ao surgimento de uma nova mulher europeia, após a *Primeira Grande Guerra*, que haviam conseguido privilégios restritos aos homens apenas alguns anos antes. Contingências sociais, associadas às lutas do

movimento feminista, fizeram com que as mulheres conquistassem o acesso ao mercado de trabalho, o voto, o fumo em lugares públicos e a prazeres como a bebida e o sexo. Em vez de construir as mulheres de sexualidade pujante, Hitchcock as apresenta como contidas, do ponto de vista sexual, mas portadoras de desejos conflitantes. Nos filmes do diretor inglês, as mulheres são potencialmente perigosas, porém, a estratégia adotada para se lidar com esta ameaça é torna-las culpadas por algum crime (SMELIK, 2011).

A evidência da culpa característica das mulheres hitchcoquianas encontra-se em *O Inquilino Sinistro* (1936), pois a irmã de Jonathan compartilhava dos desejos incestuosos do irmão, ao passo que Dayse torna-se cada vez mais apaixonada pelo rapaz, ainda que tenha um noivo. As relações de tensão entre o hóspede e o policial, namorado da moça, apontam em relação à visão hitchcoquiana do amor romântico, ou, antes, do desejo sexual, como algo potencialmente destrutivo, visto que, à medida que a trama avança, vai-se tornando cada vez mais aparente ao espectador, que, sim, o hóspede seria o culpado pelas mortes, fator capaz de colocar Dayse inequivocamente em perigo. O aspecto homosocial constante no filme é a disputa de Jonathan com o noivo Joe. Ambos lutam pelas atenções e afetos da jovem.

O símbolo de vitória do policial é colocar algemas no rival e levá-lo preso pelos assassinatos. A questão norteadora da disputa é triunfar sobre o corpo sexuado do outro, limitar-lhe os movimentos de forma a dominá-lo. Walker (2005, p. 215;216, tradução nossa) observa um aspecto homoerótico em relação ao conflito envolvendo o policial Joe e o inquilino Jonathan:

O que Hitchcock implica fortemente aqui [na cena em que Jonathan é perseguido algemado] é o masoquismo do inquilino. Eu sugiro (...) que ele sinta uma culpa inconsciente pela morte da sua irmã. Teriam as algemas despertado o masoquismo de Jonathan, assim como despertou o sadismo de Joe? (Joe parecia tão interessado em colocar as algemas em Daisy como se ele fosse o assassino).⁴²

O policial, inclusive, diz ao sr. Bunting, pai de Daisy, que tem um par de algemas para o agressor solto nas ruas de Londres. Quando Daisy entra em cena, ele afirma, de maneira arrogante, que quando colocar as algemas no assassino, irá, ato contínuo, colocar um anel de casamento na mão da jovem, enquanto a ameaça, em tom de galhofa, com as algemas. As algemas são usadas para sublinhar a concepção de Joe, em relação ao casamento, ao

⁴² No original: “What Hitchcock implies quite strongly here is the Lodger’s masochism. I suggest under GUILT AND CONFESSION that he feels unconscious guilt for his sister’s murder, but there may be other intimations. Has wearing the handcuffs brought out his masochism, just as brandishing them brought out Joe’s sadism? (Joe seemed as keen to get Daisy in handcuffs as he was the Avenger.” (WALKER, 2005, p. 215;216).

mesmo tempo em que enseja um subtexto homoerótico, pois, simultaneamente, Joe deseja colocar aliança na noiva e as algemas no criminoso sexual (WALKER, 2005).

A condução praticada pelo policial e rival romântico remete à hierarquia entre ativo e ‘passivo’, na qual o sujeito masculino ocupa o lugar do ‘passivo’, é visto, no âmbito do imaginário simbólico dominante, como alvo de ridicularização e exclusão da comunidade dos machos. O psicanalista Flávio Gikovate (1989) faz uma análise em relação aos xingamentos e humilhações nas quais a posição referida como ‘passiva’ no ato sexual é tida como degradante. O ‘foda-se’ referido pelo estudioso remete a tal aspecto, presente simultaneamente no inglês *fuck* ou no francês *baiser*. Na perspectiva de Gikovate (1989, p.69):

foda-se é usado como sinônimo para ‘quero que se destrua, que se arrebeste, que fique por baixo e humilhado’. A existência de palavras deste tipo em nossa linguagem cotidiana – e usadas com enorme frequência – significam, com clareza indiscutível, a presença desta associação da sexualidade à agressividade. E isto mostra também como temos sido – principalmente os profissionais de psicologia – superficiais e levianos na análise desta associação tão óbvia, que nos aparece diariamente sob a forma de expressão idiomática.

Walker (2005) ainda considera que a imagem de um letreiro de neon onde se lê *ToNight Golden Curls* – ou *Esta Noite Cachos Louros* – se insere nas sequências iniciais do filme e se repete ao longo da narrativa como forma a demarcar a presença do assassino. Duncan (2011) argumenta que, no final do filme, embora o criminoso tenha sido preso e o casal protagonista da trama se encontre, a presença do neon prossegue como pano de fundo ao beijo. Na sua avaliação: “a inclusão do letreiro luminoso é ambígua. Pode significar que Daisy e o hóspede vão consumir a sua relação ou talvez haja outros [assassinos] à solta” (DUNCAN, 2011, p. 29). A única coisa que podemos ponderar pela inscrição do neon durante o encontro dos amantes é a aliança entre o sexo e a violência na filmografia de Hitchcock – e, talvez, que algo da personalidade de Jonathan participe da gama de desejos sádicos compartilhados pelo assassino e mesmo pela multidão que, vorazmente, acompanha o caso pela imprensa.

Décadas depois de *O Inquilino Sinistro*, quando da sua marcante presença na época de ouro hollywoodiana, o maduro Alfred Hitchcock realizaria aquele considerado dentre os seus clássicos, obrigatoriamente reexibido em quaisquer festivais temáticos em homenagem ao realizador inglês. Façamos uma breve visita ao Greenwich Village, em Nova Iorque. Em *Janela Indiscreta* (*Rear Window*, 1954), a questão da homossexualidade é percebida de maneira mais sutil, ainda que definidora dos percursos da narrativa. O repórter fotográfico

L.B. Jeffries (James Stewart) se envolve num acidente, ficando encerrado numa cadeira de rodas em seu apartamento, sob os cuidados da enfermeira Stella (Thelma Ritter) e as visitas da namorada Lisa Carol Fremont (Grace Kelly). Como passatempo, ele passa a espionar os vizinhos pela janela, com um par de binóculos. Ele continua com a atitude, até deparar-se com um suposto assassinato num apartamento em frente ao seu. A história se entrelaça com a relação mal resolvida do fotógrafo com a namorada, que insiste num casamento, apesar das enfáticas (e mesmo hostis e cruéis) negativas de Jeffries.

A resistência do fotógrafo em relação a Lisa demonstra um aspecto misógino, segundo o qual o mundo do fotógrafo, que o expõe a perigos, seria divergente em relação à feminilidade da jovem. A conversa com o editor, no início da narrativa, é reveladora em relação ao assunto. Justo quando o fotógrafo conversa com o seu chefe surge algo que incita a curiosidade. Duas amigas se despem, aparentemente para tomarem sol num terraço. Há uma insinuação de homoafetividade entre as moças, em sua iniciativa de despir-se para um banho de sol. Após tirarem as blusas, elas não são mais vistas, pois passam a desfrutar de privacidade protegidas por um muro, erguido diante da imagem à guisa de tarja de censura ao olhar. A mureta se presta a algo para além de vetar o olhar do espectador de corpos desnudos, mas denota uma defesa em relação a um mundo feminino potencialmente ameaçador, em relação ao qual Jeffries haveria de proteger-se, evitando o casamento (Fig. 38 e 39).



Fig. 38

Fig. 39

Enquanto observa os vizinhos, Jeffrey conversa ao telefone com o seu editor. O tema do diálogo ronda acerca do mundo de violência e enfrentamentos, que fariam parte da rotina profissional do repórter fotográfico – o qual não combinaria com a vida de casado:

Redator: Hoje é quarta. Faz sete semanas que quebrou a perna. Não é verdade?

Jeffries: Gunisson, como você virou editor, tendo uma memória tão ruim.

Redator: Trabalhando duro e pegando o editor em flagrante com a secretária.

(...)

Jeffries: Quase morro e é assim que me paga....

Redator: Não pedi para você ficar no meio da pista de corridas.

Jeffries: Pediu algo dramaticamente diferente.

Redator: Foi o que conseguiu

Jeffries: Você também.

Redator: Até logo, Jeff.

Jeffries: Espere! Tire-me daqui... Seis semanas sentado num apartamento de dois quartos, sem nada para fazer, senão espiar os vizinhos. Se não me tirar deste marasmo, tomarei uma medida drástica.

Redator: Tal como?

Jeffries: Casar.

A busca do gozo e da violência torna-se uma prerrogativa masculina, no imaginário androcêntrico, um universo misógino e homossocial, inclusive na forma de falar, algo presente na desqualificação irônica com a qual Jeffries trata seu editor. O diálogo revela a intimidade entre ambos, visto que se trata de uma brincadeira, mas, ao mesmo tempo, uma certa agressividade e violência na relação entre os homens ali se coloca. Diálogos do gênero se repetirão entre Jeffries e seu amigo, o tenente Thomas J. Doyle (Wendell Corey). Há uma ligação entre eles, mas, ao mesmo tempo, uma dívida aparentemente não reconhecida pelo fotógrafo, em relação à habilidade do então piloto Doyle. O tenente, “com perícia e sem ligar para os riscos”, procedeu aos voos que permitiram a Jeffries fazer as fotografias que o consagraram. As tensões entre os homens *cis* na filmografia hitchcoquiana se colocam como conflitos componentes da construção de subjetividades contrapostas a um ameaçador mundo feminino. A questão, porém, é que os heróis nas narrativas do diretor não conseguem dar conta das demandas socialmente exigidas em relação à masculinidade, e é justamente nesta perspectiva de inadequação que grande parte das narrativas hitchcoquianas se constituem.

Em *Downhill* (1927), Hitchcock parte da perspectiva de uma redenção, com uma história na qual é possível perceber ressonâncias do episódio bíblico do filho pródigo. O jovem Roddy Berwick, (Ivor Novello), após ser acusado de envolvimento ilícito com uma garçonete, é expulso da escola e, em seguida, por consequência do suposto idílio, tem uma divergência com o seu pai, e sai de casa. Apesar do transtorno e sofrimento pelo qual passa, a acusação é falsa, pois havia assumido a culpa a fim de proteger o amigo Tim Wakely (Robin Irvine). Ambos fizeram um juramento que previa laços de irmandade e cumplicidade mútuas, algo gerador de graves consequências para o jovem Roddy.

Nestes filmes aparecerá um tema que, em perspectivas diferentes, irá ressurgir constantemente na filmografia hitchcoquiana – o tema de um equilíbrio das relações sociais entre os homens, que tende a se degenerar pela intrusão de uma mulher. O grande perigo representado pelo *desvio*, em relação ao qual Roddy é acusado é o seu suposto envolvimento com uma mulher de classe inferior. A ameaça em questão é a possibilidade de perda ou desintegração do patrimônio familiar a partir de um envolvimento sexual incoerente em relação aos padrões estabelecidos por uma sociedade aristocrática. O policiamento da

sexualidade masculina opera, então, na perspectiva de uma moral profundamente vitoriana⁴³, no sentido de que se é permitido ao jovem de classe alta envolvimento com mulheres de estrato social inferior, desde que a história não venha a público.

1.3 HOMOSSOCIALIDADES ASSASSINAS

Um dos filmes hitchcockianos mais investigados sob a chave interpretativa acerca de possíveis subtextos homossexuais é *Strangers on a Train* (*Pacto Sinistro*, 1951). Nesta narrativa, o que seria um encontro casual num trem termina em conspiração e assassinato, com posterior tentativa de incriminar um inocente. O excêntrico Bruno Anthony (Robert Walker) incidentalmente atinge o pé do tenista Guy, durante um mal-entendido, a bordo do vagão de transporte. A ex-esposa Miriam e Bruno Anthony são uma concreta ameaça de sabotagem contra os planos de Guy, de casar com a filha de um senador e trilhar uma carreira política. Num imaginário misógino e androcêntrico, *Pacto Sinistro* aciona duas figuras abjetas, o homossexual masculino e a mulher de sexualidade transgressora. A resposta da narrativa à ameaça representada por estes sujeitos é o assassinato de Miriam e a morte acidental de Bruno ao final da narrativa, que consistem num apagamento sumário destes sujeitos, episódios que articulam misoginia e homofobia como formas de preservar o personagem Guy (e o espectador) de tornarem-se, também, corpos abjetos – ou seja, como forma de preservar o olhar da audiência de uma possível contaminação, aspecto impregnado de sexualidade.

Porém, pensar a leitura de Bruno como um *flamboyant gay man* sem atentar às profundas ambiguidades na construção do personagem seria algo digno da fina ironia de Doty (2011, p 55): “se alguém ler Bruno como [exclusivamente] homossexual, então ele está fazendo um excelente trabalho como um heterossexual normativo masculino, [na sequência em que flerta com Miriam]”. Porém, há uma série de fatores que sustentam as leituras de que haja um subtexto homoerótico no filme, como a ostensiva tentativa de aproximação empreendida por Bruno em relação a Guy, chegando ao extremo de matar a ex-mulher do tenista, realizando, enfim, o comentário da noiva Anne para Guy: “Eu ainda penso que poderia ser maravilhoso ter um homem que te ame tanto, a ponto de matar por você” (WALKER, 2005).

⁴³ O “vitorianismo” de uma moral hitchcoquiiana refere-se como desdobramento do reinado da Rainha Vitória, da Inglaterra, falecida em 1901. Ainda que o filme seja de 1927, e que o próprio Alfred Hitchcock tenha nascido em 1899, uma ampla gama de estudiosos da sua filmografia, como Wood (2002) e Walker (2005).

O subtexto homossexual do filme tem correlação com o objeto do isqueiro, presente de uma mulher (Anne Morton) para um homem (Guy Heines) e está escrito “de A para G”, conforme nota Paul Walker (2005), constando das iniciais dos noivos. Porém, num segundo momento as mesmas iniciais poderiam significar “de Anthony [o segundo nome de Bruno] para Guy”. O objeto condensa a tensão sexual do filme que oscila entre o seu aspecto homoerótico e uma pedagogia das sexualidades, esta última premiada com a ascensão social e política – a possibilidade de um casamento por interesse é cogitado durante o filme, sendo igualmente insinuado por Bruno e Miriam. O isqueiro liga a virilidade sexual de Guy a seu desempenho como tenista: “críticos notaram que, quando Guy abandona *acidentalmente* isso poderia ser visto como um ato falho – de maneira inconsciente, ele deseja que Bruno fique com o isqueiro, pois ele seria inconscientemente atraído por Bruno” (WALKER, 2005, p. 26/27). O isqueiro ainda se associa a uma outra ambiguidade, no que tange à sexualidade de Guy, pois, quando Bruno pergunta: “você fuma?” Guy responde: “não muito”. A partir do diálogo, Walker (2005) sugere uma ambiguidade do tenista em relação à sua noiva, como a dizer que não fuma muito como equivalente a que não tem muitas relações sexuais. Além do que o aspecto homoerótico do filme aproxima o fumo à metáfora de uma felação.

A perspectiva em questão instabiliza os tradicionais mecanismos de participação afetiva da audiência, colocando o espectador numa posição de múltiplas identificações, considerando o aspecto polissêmico da imagem fílmica ou, como argumenta Corber (1999, p. 182):

a identificação do espectador com o herói edipiano é frágil e mesmo insustentável: (...) longe de inserir o espectador numa posição fixa e estável, a identificação com os protagonistas envolve a repressão de um desejo potencialmente instabilizador – ele inconscientemente deseja o protagonista do cinema clássico ou não poderia identificar-se com ele.

Ainda que *Pacto Sinistro* tenha um aspecto conservador, dada a confluência de misoginia e homofobia, as narrativas hitchcoquianas tornam alguns personagens de sexualidade não normativa os mais simpáticos à audiência. Não apenas Bruno, em *Pacto Sinistro*, mas, em *Murder!*, rodado décadas antes. O suicídio de Handel Fane (Esme Percy) ao final do filme assume uma dimensão sacrificial – aquele ser abjeto, que nos remete à instabilidade das categorias sexuais, se imola diante de uma plateia lotada, o que redundará num aspecto conservador no sentido de se manter a fantasiosa estabilidade das identidades sociais de gênero à custa do sacrifício de um *outro* – um sujeito divergente em relação às sexualidades normativas e, portanto, abjeto, de acordo com o imaginário dominante.

Por outro lado, a resposta violenta à sexualidade de Miriam reencena, em alguma perspectiva, a morte de Rebeca, em *Rebeca, A Mulher Inesquecível*. Ambas colocavam em risco a família nuclear, pois são personagens dotadas de uma sexualidade pujante e divergentes de uma moral lastreada na perspectiva de que os homens estejam seguros da paternidade – Rebeca teve o que imaginava ser um filho substituído por um câncer, enquanto Bruno não apenas cometeu o assassinato de Miriam, mas simultaneamente do feto abrigado em seu ventre.

Rope (Festim Diabólico, 1948), por sua vez, mostra o momento no qual a mulher desaparece como objeto de negociação dos impulsos homoeróticos dos homens *cis* – ou, pelo menos, o papel da protagonista perde em destaque e relevância. Este consiste num filme protagonizado por dois rapazes, que seriam, supostamente, um casal homossexual. O homoerotismo é constantemente insinuado no filme, mas, em nenhum momento, a questão é trazida à tona de maneira direta. A narrativa é perpassada por uma homofobia, associada à violência. Na perspectiva de Kaufman (1999), atos de violência contra a mulher não ocorrem como algo isolado, mas em sintonia com a violência dos homens entre si – na qual se agridem homens mais fracos, como forma de firmar hierarquia⁴⁴ – e pela internalização da violência destes sujeitos contra si próprios⁴⁵.

Os excessos homosociais terminam em violência e assassinato, mas, em *Rope (Festim Diabólico, 1948)*, aquilo que se pretendia recalcar, o desejo homoafetivo, termina por emergir e mostrar seu lado supostamente destrutivo. Os jovens Brandon Shaw (John Dall) e Phillip Morgan (Farley Granger) matam o colega David (Dick Hogan), apenas pelo prazer da transgressão de cometer o crime. Os assassinos terminam por esconder o corpo dentro de um baú. O componente final do rito de morte era servir o banquete aos convidados em cima do baú, no qual jazia o corpo do colega, num evento no qual, inclusive, o pai e a mãe da vítima estariam presentes. Num plano simbólico, o que se desenvolve ali é um ritual de canibalismo. O canibalismo estaria, no universo hitchcoquiano, ligado ao sexo, algo perceptível em produções como *Psicose (Psycho, 1960)* e *Frenzy (Frenesi)*.

Apesar da sofisticação do plano, os assassinos terminam por serem descobertos pelo professor Rupert Cadell (James Stewart). A indignação do docente ao constatar a morte do jovem terá alguns aspectos que serão constitutivos quanto à perspectiva de encarceramento

⁴⁴ Na sua pesquisa acerca do estupro, Grittos (2015) considera as repúblicas estudantis nos *campi* universitários estadunidenses como locais propícios ao estupro de jovens homens, dadas as hierarquias estabelecida entre os alunos.

⁴⁵ Dentre as possibilidades de violência contra si próprios, Kaufman (1999) elenca o abuso de drogas, lícitas e ilícitas, além dos exercícios extenuantes efetuados no âmbito das práticas esportivas.

que surge para os amantes – é preciso confinar o homoerotismo, pois esse dá testemunho dos excessos homosociais. O assassinato por enforcamento em *Festim Diabólico* é filmado como uma metáfora para o estupro de um homem. Uma agressão desta natureza a um homem cis provoca uma instabilidade e perturbação no texto fílmico – em *Festim Diabólico* o momento é perturbador a tal ponto que consiste no crime em torno do qual a narrativa é construída (GRITTOS, 2015).

O discurso como forma de ressignificar uma experiência traumática também permeia a narrativa de *Festim Diabólico*. Tania Modleski (2005) considera a fala do professor Rupert, nas sequências finais do filme, aquelas que antecedem a chegada da polícia, como perpassado pela homofobia, pois o jovem assassinado teria *a capacidade de viver e amar*, algo que os amantes envolvidos no crime não teriam. Quando Rupert descobre o crime, Brandon considera que o professor poderia entender o assassinato. Há algo que opera no âmbito do não-dito, do não-entendido – Brandon supõe que Rupert poderia se aliar aos amantes e participar da trama. Rupert, seria, então, o único capaz de entender, pois o seu aluno mais brilhante conseguira entrever uma suposta homossexualidade na personalidade do professor. A mais radical refutação em relação ao assunto demonstra-se no diálogo abaixo transcrito:

Brandon: Preste atenção, deixe-me explicar.

Rupert [diante do corpo do jovem assassinado]: Acha que pode explicar isso?

Brandon: Para você eu posso, por que vai entender.

Rupert: ‘Entender’?

Brandon: Lembra da conversa anterior com o Sr. Kentley? Dissemos: ‘as vidas dos seres inferiores são insignificantes’. Dissemos, sempre dissemos, eu e você ‘que conceitos morais de bem e mal, certo e errado não se aplicam aos seres intelectualmente superiores’. Lembra Rupert?

Quando da fala de Brandon, ele e Rupert são mostrados em apenas um quadro, mas, depois que a crueldade psicopática se enuncia, o professor é fotografado na tela sozinho, pois, ali, se divorcia de comungar dos valores a transgressões do seu aluno. A câmera desenvolve o início de um leve movimento em espiral, que teria a sua formulação mais auspiciosa em *Um Corpo que Cai* (1958). Porém, diferente do momento de paixão do detetive Scottie Ferguson, o movimento serve, agora, para nos acordar do suposto perigo de identificação com a homossexualidade, uma prática não condizente com as prescrições normativas androcêntricas. Rupert se distancia do seu aluno num gesto de nojo diante do bizarro, mas é o bizarro que comparece na cena, com o quadro cubista na parede e as luzes vermelhas a envolver os personagens.

O personagem de James Stewart passa a ocupar espaços menores e vergar-se sobre o próprio corpo, ao sentar-se numa cadeira. Tais atitudes trazem a perspectiva de um

encolhimento da figura de Rupert diante do aluno que o ultrapassara, pois realizara algo jamais sonhado pelo professor: um assassinato. Porém, o discurso de Rupert desfaz esta perspectiva e recupera o *status quo* a partir da sua fala final, dita em pé, olhando diretamente para o aluno assassino, uma mudança significativa, pois instantes antes, o professor evitava o contato visual:

Rupert: Brandon, até este exato momento, este mundo e as pessoas que nele vivem sempre foram obscuras e incompreensíveis para mim. Tentei iluminar meu caminho com a lógica e o intelecto superior e [você] jogou minhas palavras na minha cara. Era o seu direito. O homem sempre deve cumprir aquilo que diz. Mas deu às minhas palavras um significado que jamais imaginei e tentou distorcê-las numa desculpa cruel e lógica para seu assassinato horroroso. Nunca foram assim, Brandon, e não pode torná-las assim. Deve haver algo no seu íntimo, desde o início, que permitiu que fizesse isso. Mas há algo dentro de mim que jamais permitiria fazê-lo e nunca me deixaria fazer parte disso.

De maneira bastante interessante, Alfred Hitchcock costumava pedir aos amigos mais próximos que o chamassem de Hitch, sem o cock. Em inglês, a piada evoca um trocadilho, pois *cock* denomina, em contextos jocosos e informais o órgão sexual masculino. O ensejo do trocadilho evoca a perspectiva de uma sexualidade *queer*, que tende a operar numa crescente angústia em relação às prescrições sociais de gênero e, ao mesmo tempo, é dotada de uma sensibilidade para além da restrição do prazer sexual aos genitais. A angústia hitchcoquiana quanto ao sexo e ao desejo se manifesta sob forma de violência – eis o tema do nosso próximo capítulo.

Capítulo 2: Choque e Pavor

Durante pouco mais de meio século de cinema, numa filmografia que abrange 52 filmes, uma constante se repete no cinema hitchcoquiano, a violência contra a mulher. Esta, opera de diversas formas ao longo do período, numa repetição na diferença, na perspectiva de que a questão da violência foi vetada ao olhar do espectador pela censura⁴⁶, persistiu, apesar dos avanços dos movimentos sociais ligados ao feminismo, e correspondeu ao desejo sádico das audiências ao redor do mundo – algo alimentado por uma imensa chaga das sociedades ocidentais⁴⁷: a profunda misoginia que lhes é constitutiva. As cenas que se seguem são terríveis, com imagens de mulheres semidespidas e submetidas a uma violência intolerável. Porém, há algo nestas imagens que resiste ao entendimento e as torna incognoscíveis, como se houvesse um limite ao olhar.

Seria algo como uma angústia inscrita na tela a nos lembrar que a imagem não pode tudo. A questão será melhor delineada algumas páginas adiante, quando da análise de *Psicose* (*Psycho*, 1960). Os desejos sádicos constituídos pela narrativa hitchcoquiana não são fruto apenas da mente cruel de um realizador cinematográfico, mas algo que ressoa na gama de desejos e pulsões capazes de atrair as pessoas às salas de cinema (ARIAS, 1997). Apenas para se ter uma ideia, *Psicose* rendeu cerca de US\$ 15 milhões, considerando apenas as receitas advindas das bilheterias, um feito considerável, tendo em vista que, no ano de lançamento do filme, o tíquete médio (preço individual do ingresso) era de US\$ 0,60 centavos. O filme demandou investimentos de US\$ 800 mil, o que torna os seus rendimentos ainda mais impressionantes (REBELLO; ARAÚJO, 1984).

Reações inflamadas a algumas narrativas do realizador depõem acerca de uma perspectiva de silenciamento dos debates acerca da violência contra a mulher nos filmes. As virulentas críticas às cenas de sexo e violência nas mídias de massa colaboram em sentido oposto aos interesses do feminismo e dos movimentos sociais, pois depõem em favor do silenciamento em relação ao assunto. Aqueles que assim se colocam, muito frequentemente, tendem a uma postura moralista, no sentido de negar os desejos violentos e terríveis que

⁴⁶Souza (2012) pondera que nem sempre Hitchcock pôde trazer às telas do cinema imagens de sexo e violência. O movimento conservador era comandado pela Igreja Católica, através da Legião da Decência, organização que usava seu poder político e econômico para exercer influência sobre a produção hollywoodiana. A censura se manteve a partir do início dos anos 30, até meados da década de 60. De acordo com Black (1999, p. 11): “La Legión de la Decencia de la Iglesia Católica tuvo la facultad, y la ejerció, de dictar a los productores de Hollywood la cantidad de sexo e violencia admisible en la pantalla. Los productores retiraban sumisamente cualquier escena que ofendera la Iglesia. (...) La Legión emitía entonces una calificación para la película, la cual podía variar desde la aprobación para todos los grupos de edad, a la calificación más temida ‘C’ (condenada): prohibida para todos los católicos”.

⁴⁷ Aqui nos referimos à misoginia constitutiva das sociedades ocidentais pois é o âmbito do tema em apreço, o que não significa dizer que tal aspecto seja exclusivo dessas.

abrigam no seu íntimo⁴⁸. Dirijo-me, portanto, aos ansiosos; “cuja reação primeira é ver em Sade [ou em Hitchcock] o possível assassino da sua filha”. (BATAILLE, 2014, p. 206), pois, a rigor, se este sujeito é capaz de ver no outro um agressor, é porque impulsos e desejos sádicos encontram abrigo no seu próprio espírito.

A dinâmica da angústia proporcionada pelos desejos cruéis e destrutivos assume outra perspectiva no século XX, o século do cinema, em sua intensa urbanização⁴⁹ – manifestada na onipresença de máquinas e equipamentos ou mesmo nos serviços prestados a grandes públicos, como o transporte urbano e o comércio. As máquinas geravam uma tensão, expressa no constante risco de atropelamentos nos grandes centros e acidentes de trabalho nas fábricas. Havia um clima que impelia ao suspense e, neste sentido: “[o] início do cinema culminou com esta tendência [de busca] de sensações vívidas e intensas. Desde muito cedo, os filmes gravitaram em torno de uma ‘estética do espanto’, tanto em relação à forma quanto ao conteúdo” (CHARNEY, SCHWARTZ, 2010, p. 114).

A urbanização acelerada implicou num mundo rápido, caótico, fragmentado e desorientador, alimentado por uma turbulência de tráfego, barulhos, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovelam, vitrines e anúncios publicitários, numa nova intensidade de estimulação sensorial. O corpo das mulheres torna-se, neste contexto, mais uma vez, o aglutinador destas angústias. A pulsão escópica, impulsionada pelas imagens de uma sensualidade misógina, centrada no corpo da mulher como elemento fundamental, se presentifica em jornais sensacionalistas, com imagens de mortes e amputações, associados a um imaginário tecnocrático, permeado pela violência urbana.

Luke (2015) considera haver, no século XX, uma explosão de discursos acerca da violência sexual. O cinema não se furta a este aspecto e proliferam violentas e prolongadas cenas de estupro, em seu aspecto chocante. A questão pode ser notada no âmbito do cinema hitchcoquiano, numa dinastia de filmes desde *Chantagem e Confissão* (Alfred Hitchcock, Inglaterra, 1929), até *Frenzy* (Frenesi, 1972), e em filmes de realizadores diversos, como *O ano passado em Marienbad* (França, *L'Année dernière à Marienbad*, 1961) e no nauseante

⁴⁸ O principal argumento das críticas à violência nos filmes seria de que a exposição de cenas de agressão a mulheres colaboraria para a materialização das agressões e feminicídio. Pondero que o repetitivo ciclo de agressões a mulheres nas telas do cinema colabora para um ambiente capaz de estimular tais agressões, mas há que se ponderar a questão de que para, de fato, se cometa tal crime, há que se considerar a história de vida e os percursos pessoais do sujeito agressor em questão. Ninguém se torna um criminoso apenas por ter lido um livro ou assistido a um filme.

⁴⁹ “O súbito aumento da população urbana (que nos Estados Unidos mais que quadruplicou entre 1870 e 1910), a intensificação da atividade comercial, a proliferação dos sinais e a nova densidade e complexidade do trânsito nas ruas (em particular com a grande expansão dos bondes elétricos na década de 1890) tornaram a cidade um ambiente muito mais abarrotado, caótico e estimulante do que jamais havia sido no século passado” (CHARNEY, SCHWARTZ, 2010, p. 96).

Irreversível (França, *Irréversible*, 2002), no qual uma cena de estupro se prolonga por mais de dez minutos. As agressões sexuais no cinema colocam o espectador numa posição ambígua, reivindicando da audiência uma difícil cumplicidade, dividida entre a repulsa em ver e um desejo de mais-ver.

Há um olhar angustiado, fomélico de cenas de *sexo e violência* – binômio que a filmografia hitchcoquiana une mediante o crime, que tem como vítima a mulher, objeto de um desejo sublimado pelo ritual da violência, momento ápice das contradições dos homens *cis*. Talvez possamos aqui aplicar uma frase formulada por Bataille (2014), trocando o sujeito da assertiva, que é Sade, por Hitchcock e considerar: “ele não formula os princípios precedentes, mas implica-os afirmando que a volúpia é sempre mais forte quando está no crime e que, quanto mais insustentável o crime, maior a volúpia” (BATAILLE, 2014, p 196). Dominique Russel (2010) considera, em seu estudo sobre a violência sexual no cinema, o estupro como agente capaz de combinar as forças do sexo e da violência, colocando duas histórias em conflito – dependendo da narrativa, uma delas pode desaparecer.

Há uma questão que torna o cinema hitchcoquiano dotado de estratégias profundamente diversas em relação à pornografia. Trata-se da inscrição narrativa das cenas de sexo e de violência contra a mulher, algo que opera numa perspectiva divergente em relação ao chamado “entretenimento adulto”. Após extensa pesquisa em revistas e filmes pornográficos, Malamuth e Donnerstein (1984) detectaram que, em grande parte do material observado, as mulheres eram representadas como se precisassem ou, até mesmo, secretamente, desejassem uma agressão sexual – a imaginação misógina acrescenta às fantasias sádicas uma perspectiva de que as personagens da pornografia conseguissem obter prazer com as agressões sexuais das quais são vítimas.

Em contraste, na filmografia hitchcoquiana, há um espaço para a subjetividade das mulheres, pois, do sofrimento das suas personagens, surge o *pathos*, no sentido da busca de uma adesão afetiva da audiência – são personagens que, apesar das reações ambivalentes, em nenhum momento pedem ou têm prazer na violência que sofrem; ao contrário, são submetidas a agressões que alcançam algo da ordem do insuportável. Ainda que consideremos uma imensa máquina misógina no universo ficcional hitchcoquiano, há que contrapesar, de maneira incontestada, que as mulheres têm protagonismo e capacidade de iniciativa – mas são inegavelmente devolvidas ao estágio da opressão, a partir da violência da qual são vítimas.

Zizek (2010b) considera a pornografia como eminentemente perversa, pois a imagem torna-se devastada por uma inscrição do Real, intensa a tal modo que a posição do espectador se torna impossível e a narrativa se desfaz: “Em vez de estar do lado do objeto visto, a visão

recai sobre nós mesmos, os espectadores, razão pela qual a imagem vista na tela não contém nenhum lugar, nenhum ponto sublime e misterioso [que proteja o olhar de algo intruso e perturbador]” (ZIZEK, 2010, p. 36, tradução nossa)⁵⁰. O suspense hitchcoquiano, por sua vez, construído em torno da noção de *MacGuffin*, transita numa perspectiva de alimentar o desejo, mas, simultaneamente, sabotá-lo. A questão é a pressuposição do próprio MacGuffin como impregnado por uma demanda altamente erótica, no sentido de um investimento libidinal que apazigua pulsões que, de outra maneira, seriam irrefreáveis e tornariam a narrativa insustentável, dado o detectado por Zizek – a ausência de um ponto sublime e misterioso que tenha a faculdade de proteger o olhar contra algo profundamente perturbador.

Tania Modleski (2005) e Paula Cohen (1995) consideram que o suspense hitchcoquiano tem como esteio uma angústia geradora de culpa: a audiência é ansiosa por imagens do sofrimento e do padecimento de uma mulher criminosa. Após ter sido mobilizado em suas pulsões sádicas, este mesmo espectador tem a sua compaixão mobilizada em função das agruras pelas quais passam as personagens da ficção hitchcoquiana. Em entrevista ao programa de TV estadunidense *Telescope*, em 1964, Alfred Hitchcock trouxe alguns detalhes acerca do tratamento da violência em *Psicose*. Ele afirma ter chocado o público com os assassinatos e, no decorrer do filme, fazer com que a violência fosse gradualmente desaparecendo da narrativa.

Longe de ser uma fórmula engessada de provocar medo e ansiedade no espectador, a violência hitchcoquiana se constrói em torno de uma série de negociações e tensionamentos, numa ampla gama de *thrillers*, que compreendem desde os filmes do jovem Alfred, como *O Inquilino Sinistro* e *Chantagem e Confissão* (1929), até o tardio *Frenesi*, de 1972. Algo frequente no cinema do século XX é uma constante influência quanto a um pessimismo e descrença que se inserem nas narrativas cinematográficas – há determinantes para tanto: duas *Grandes Guerras*, *Guerra Fria*, atentados terroristas, tudo parece estar presente nas filmografias do período. No trabalho de Hitchcock, a questão se manifesta de maneira peculiar. Há uma angústia em relação à emergência de algo, como se o mundo que conhecemos, com os seus rituais e rotinas, estivesse sempre à beira do colapso.

Hitchcock foi influenciado de maneira definitiva pelo expressionismo alemão, com seus cenários assustadores e narrativas nas quais figura de maneira constante um personagem monstruoso que, na década de 1920, anteciparia Hitler (FEIMANN, 2012). *Nosferatu* (1922),

⁵⁰ “En lugar de estar del lado del objeto visto, la mirada cae em nosotros mismos, los espectadores, razón por la cual las imagen que vemos em la pantalla no contiene ningún lugar, ningún ponto sublime y misterioso desde el cual nos mire” (ZIZEK, 2010, p. 36) (tradução nossa).

de F. W. Murnau, é o filme no qual a tendência pessimista torna-se mais palpável. Nesta fita, o Conde Drácula busca satisfazer seus desejos sádicos com a jovem Mina. O vampiro aparece como uma figura monstruosa, que desafia os limites do humano, sendo um misto de homem e animal. O personagem de Murnau talvez seja metáfora de tempos em que as pessoas perdem a sua humanidade nos campos de batalha e falham as promessas de desenvolvimento em direção ao que seria um futuro melhor, antecipando a falência do humanismo, tema recorrente na filosofia do século XX⁵¹.



Fig. 1a



Fig. 2ª

Há traços do Drácula, de Murnau, no Tio Charlie, de *Á Sombra de uma Dúvida* (*Shadown of a Doubt*) ou no misto de ingenuidade e maldade extrema sintetizados na estranha personalidade de Norman Bates, de *Psicose*, 1960. Quando percebe o desprezo do Tio Charlie, em relação às viúvas, a sobrinha protesta: “..., mas elas estão vivas! São seres humanos! ”. Ao que o Tio reage de maneira fria: “Elas são seres humanos, Charlie, ou animais gordos e repulsivos? E o que acontece com os animais quando eles ficam velhos e gordos?”. Walker (2005) avalia o trecho como dotado de um aspecto político de protesto e contrariedade em relação ao nazismo e os assassinatos nos campos de concentração, conferindo ao Tio Charlie aspectos de uma personalidade deturpada pela psicopatia, em sintonia com os prepostos dos regimes totalitários que marcaram a Europa do século XX.

Há filmes nos quais se opera a emergência de um algo indizível, como em *Os Pássaros*, no qual a violência contra a mulher é metaforizada pelos ataques das aves. A angústia última, porém, é sempre em relação à morte. As agressões e sofrimentos aos quais as mulheres hitchcoquianas são expostas tornam-se tranquilizadoras ao olhar androcêntrico. Morte e violência seriam riscos aos quais elas estariam expostas e não os homens *cis*. Assim, as mulheres hitchcoquianas, quando submetidas à tortura numa perspectiva de desumanização, trariam um aspecto tranquilizador ao imaginário dominante.

⁵¹ O ano de lançamento do filme coincide com a publicação de “Ser e Tempo”, um marco na filosofia heideggeriana, que coloca a angústia como elemento constitutivo do *dasein*.

O presente capítulo se dedica à análise de cenas nas quais a violência é mostrada de maneira mais brutal. Para tanto, não poderiam deixar de estar presentes, a cena do chuveiro, de *Psicose* (1960), além do assassinato em legítima defesa, de *Disque M para Matar* (1954) e a cena do estupro e, posteriormente, a das batatas, em *Frenesi* (1972). Cenas de agressão a mulheres são uma constante no cinema americano, tanto que a estudiosa Molly Haskell (1987) abandonou o pressuposto inicial de uma aparente redução destas ao longo da história da “Sétima Arte” e apontou justamente o oposto, numa perspectiva de que as manifestações de violência cresciam ao longo do tempo, numa escala que vai da reverência cavalheiresca do período mudo a filmes lançados na década de 70, nos quais agressões sexuais eram tema frequente.

Nas análises a seguir, buscamos ler algo nas imagens, algo que, inclusive, resiste ao entendimento. Trafegamos em torno de um ponto delimitado por Carière (2014). O estudioso considera haver em todo filme uma região, ou uma reserva do não-visto. Para o estudioso: “abrigamos, no fundo de nós mesmos, algum tabu ou hábito que nos impede de ver o todo, ou uma parte do audiovisual que cintila fugazmente diante de nós?” (CARIÈRE, 2014, p. 12).

Barthes (1981), em *A Câmara Clara*, constrói o que denomina de *punctum*, a emergência de algo na imagem capaz de ferir como uma flecha, precisamente aquilo que mortifica, apunhala. O estudioso argumenta que não se trata, necessariamente, de algo capaz de chocar, pois a imagem pode ser chocante, mas, ainda assim, não perturbar, não tocar a nossa experiência e gerar interrogações em ondas, como uma pedra atirada num lago – *punctum* vem do verbo latino *pungere* que significaria picar, furar, perfurar, portanto, há, no âmbito de algumas imagens, algo capaz de causar uma impressão e marcar o espírito do sujeito. Trafegamos por um fluxo de ideias conduzentes ao conceito de ponto de ignição, formulado por Requena (2004), em sua releitura de Freud (1988), na qual baseou a sua teoria de análise fílmica. “Esse ponto é algo que não tem nome, não se pode nomeá-lo, mas assinalá-lo, já que todos os significantes apontam nessa direção. Esse núcleo de ignição centraliza a interrogação mesma do sujeito que nesse texto se configura” (RODRIGUEZ, 2004, p 37).

Maria Fávero (2011, p. 75) destaca que [o conceito de violência contra a mulher] é entendido hoje de forma ampla abrangendo as diversas formas de discriminação e as diversas manifestações de relações de poder. Trata-se, em última análise, de considerar essas formas de violência e de relações de poder desiguais, como formas de violação dos direitos das mulheres, que fazem parte dos direitos humanos universais, tal como reconhecido desde 1993 pela Conferência Mundial dos Direitos Humanos da Organização das Nações Unidas (ONU).

Assim, a chamada violência de gênero consta no texto da Declaração como incompatível com a dignidade e o valor da pessoa humana.

Mais adiante no seu estudo, Maria Fávero (2010) retoma a questão e avalia que a violência – inclusive em seu aspecto sexual – seria uma forma de manter a ascendência sobre aquelas que se rebelam em relação ao patriarcado. A pesquisadora aponta que a violência contra a mulher “é produzida no interior das relações de poder, objetivando o controle de quem detém a menor parcela de poder, e ela revela a impotência de quem a perpetra para exercer e exploração-dominação, pelo não consentimento de quem sofre a violência” (FÁVERO, 2010, p. 266). O vínculo entre a violência contra a mulher e direitos humanos encontra eco em Heleieth Saffioti (2006). Ela justifica a correlação com a perspectiva de que a definição tradicional de agressão como ruptura de qualquer forma de integridade da vítima – física, psíquica, sexual e moral – é algo problemático, pois resvala na questão do foro íntimo. “Definida nestes termos, a violência não encontra lugar ontológico. É preferível, por esta razão, sobretudo quando a modalidade de violência mantém tênues limites com a chamada normalidade, usar o conceito de direitos humanos” (SAFFIOTI, 2006, p 47-48)

2.1 DA AMEÇA INCOGNOSCÍVEL AO PERIGO REAL E IMEDIATO

Em *Os Pássaros* (*The Birds*, 1963), Melanie Daniels (Tippy Hedren) é uma mulher rica, que termina por se sentir atraída pelo advogado Mitch Brenner (Rod Taylor). O rapaz mora nos arredores de São Francisco, em Bodega Bay. Após uma viagem de automóvel, seguida por uma travessia de barco até a casa da família do advogado, ela finalmente o encontra, momento a partir do qual se iniciam os distúrbios envolvendo os pássaros. O marco inicial dos ataques é o incidente de uma gaivota que se atira em direção a Mellanie e a fere à altura da testa. As aves parecem guiadas por uma fúria terrível, orquestradas por algo inominado no filme, mas que consideramos deflagrado pela sexualidade das mulheres, mais precisamente pelo pujante desejo de Melanie. O corpo desejante da mulher torna-se uma ameaça à coesão social, pois a sociedade ocidental se constitui a partir da repressão da sexualidade feminina. A virulência das aves metaforiza o aspecto incognoscível de uma violência misógina, tornando-se não apenas a vazão de impulsos sádicos, mas uma reação extrema à emancipação sexual das mulheres e à ameaça gerada pelo avanço das pautas feministas no imaginário androcêntrico⁵².

⁵² Dentre as quais o aborto.

Giddens (1993) argumenta no sentido de pensarmos ser mais viável hoje em dia a suposição de que a violência de gênero, quando perpetrada contra as mulheres, tornou-se uma forma de controle social: “atualmente, grande parte da violência sexual masculina provém mais da insegurança [deles] e dos seus desajustamentos, do que de uma continuação ininterrupta do domínio patriarcal” (GIDDENS, 1993, p 137). Neste sentido, há uma correlação entre os pássaros e um aspecto sinistro da sexualidade dos homens *cis*. Este aspecto sinistro seria uma reação violenta às mulheres que vivenciam a sua sexualidade de forma mais ousada, exatamente como o faz Melanie, a *socialite* supostamente capaz de se banhar em trajes mínimos em público, numa fonte histórica em Roma. Atitudes do gênero as colocam em risco, pois acionam o mais assustador aspecto constitutivo das identidades de gênero masculinas – a agressividade que lhes é constitutiva. Na filmografia hitchcoquiana, e, talvez, em toda uma gama de filmes influenciados pelo seu trabalho, os pássaros se tornaram os mensageiros do sinistro, algo forjado muito antes de *The Birds*, conforme Spoto (2008, p. 89):

Com este filme, os pássaros se tornaram o sinal visual mais usado por Hitchcock para representar perigo e caos. Desde os tempos medievais, os pássaros são usados na arte para representar má sorte (corujas predadoras devorando à noite, por exemplo), e Hitchcock sabia disso graças às suas aulas de arte – na poesia vitoriana, os pássaros se tornaram símbolos da maldade. Durante seus dias de escola, observar pássaros e identificar diversas espécies era um passatempo popular inglês e parte do treinamento que os futuros cavalheiros britânicos recebiam na escola.

Em *Os Pássaros*, o suspense se dá em função do confronto com um *algo* intangível, absurdo e, por isso, ainda mais ameaçador. As mulheres são afetadas por esta ameaça de uma maneira particular – a histeria. Melanie, a irmã mais nova de Mitch Brenner, Cathy Brenner (Veronica Cartwright), e a mãe do advogado, Lydia Brenner (Jessica Tandy), todas, uma a uma, colapsam durante a narrativa. Os ataques das aves às mulheres assumem um aspecto particular, pois acreditamos que sejam metáforas de uma violência sexual extrema – ainda que as mulheres atacadas retomem o equilíbrio posteriormente aos ataques, observa-se que algo nelas se alterou dramaticamente. Aliás, ataque (ou *attack*, em inglês) é uma metáfora constante para o estupro, no cinema hollywoodiano⁵³.

Há uma angústia em relação à palavra nomeadora do crime de estupro, por isso, a metáfora. Na abertura de *Os Pássaros*, as aves são como manchas, espaços nos quais a

⁵³ Apenas para ficar num exemplo, na primeira versão de *O Círculo do Medo* (*Cape Fear*, 1962), dirigido por J. Lee Thompson, o advogado interpretado por Gregory Peck usa a palavra “ataques”, para se referir aos crimes cometidos por Max Cady (Robert Mitchum), um estuprador em série.

narrativa se esgota e há a impossibilidade de articulação da linguagem para que se possa dar conta do que ali se apresenta⁵⁴. Os nomes aparecem na tela, mas são, logo em seguida, como que despedaçados pelas aves. A trilha sonora é composta apenas pelo barulho dos animais, com seus grasnados sinistros, que passam a arrancar ou subtrair algo aos títulos dos créditos iniciais, impedindo a constituição das imagens.

Na apresentação dos créditos iniciais, o título do filme se funde ao nome do diretor, Alfred Hitchcock. A dificuldade de se articular a palavra se presentifica, também, em *Psicose*, com a insistência no tema das barras horizontais e verticais (RODRIGUEZ, 2011). O que se metaforiza em *Os Pássaros* é a presença de algo da ordem do inumano, do insólito. A dimensão do inumano refere-se à gama de desejos reprimidos em prol de um ideal de humanidade, algo presente no *Mal-Estar da Civilização*, de Freud (2010) e detectado por Žizek (2014):

O mesmo acontece com o ‘inumano’, ‘ele não é humano’ não é o mesmo que ‘ele é inumano’; ‘ele não é humano’ significa simplesmente que ele é externo à humanidade, é animal ou divino, ao passo que ‘ele é inumano’ significa algo totalmente diferente: o fato de que ele não é humano nem inumano, mas marcado por um excesso aterrorizante que, embora negue o que é inerente à ‘humanidade’, é inerente ao ser-humano. (ŽIZEK, 2014, p 38)

Há um ideal de humanidade, no sentido do cultivo de bons sentimentos e uma suposta incapacidade para se fazer o mal – fantasia definitivamente destruída após a divulgação das imagens resultantes dos suplícios infligidos pelos nazistas às suas vítimas, episódio no qual os europeus fizeram com povos brancos o mesmo que fizeram durante séculos ao redor do mundo. A emergência do caos é detectada por Wood (1965), em *Os Pássaros* e manifestado na violência das aves. O levante das aves seria uma metáfora deste âmbito do terrível, inumano, recalcado pela cultura. Há um ideal de homem como aquele incapaz de cometer violências, inclusive a sexual, como parte constitutiva das análises acerca do filme *Os Pássaros*, tanto que leitores estandardizados da ficção hitchcoquiana tendem a invisibilizar a natureza supostamente sexual dos ataques dos pássaros. Nem mesmo o arguto Wood (1965, p. 132) conseguiu fazê-lo: “(...) *o que acontece com Mellanie* não é a imposição de um castigo [merecido] nem o martírio de uma inocente, pois ela é descaracterizada em ambos os sentidos”.

⁵⁴ Requena (1985) havia tratado das imagens de manchas nos filmes de Hitchcock como a inscrição do Real, num sentido laciano, portanto, algo próximo se articula no presente texto, pois é a dimensão do crime de estupro que se coloca como correlata a uma mancha na tela, durante a apresentação dos créditos iniciais do filme.

Note-se que o sujeito da frase, sinalizado em *itálico* no excerto do texto de Wood citado acima, não é nomeado. A protagonista é exposta a uma agressão da ordem do incognoscível, do intraduzível em palavras, pois refere-se a algo que fere a uma determinada ética e estética da violência, pois seria, precisamente, um assunto tabu. Na perspectiva de Walker (2005), a cena é filmada de forma a evocar uma agressão sexual – algo presente também na tentativa de assassinato de Margot (*Disque M para Matar*), no assassinato de Marion (*Psicose*, 1960) e no ataque a Mellanie, em *Os Pássaros*. Porém, ele retorna ao silêncio das correntes majoritárias da análise fílmica quando considera: “a sexualização da violência em Hitchcock é inegável, mas está fora das minhas presentes preocupações” (WALKER, 2005, p. 84)⁵⁵

iant
e
dest
e
algo
inu



Fig. 5ª



Fig. 6ª

mano, a reação é de terror, pois a mesma sensação se presentifica quando da violência e da guerra, que marcaram o século XX⁵⁶. Há uma semelhança notável entre a reação da mulher desesperada, contida apenas depois de ter levado um tapa, que lhe foi dado por Melanie, e o quadro *O Grito* (1893), de Edward Munch, que mostra um personagem em profundo desespero existencial e angústia. Melanie é acusada pela mulher desesperada de ser o pivô dos incidentes. Antes da agressão que pôs fim à sua verborragia, ela assim se dirigiu a Melanie:

Por que estão fazendo isso? Por que estão fazendo isso? Dizem que tudo começou quando você chegou. Quem é você? O que é você? De onde você veio? Acho que você é a causa de tudo isso. Você é má! Má!

⁵⁵ “The sexualisation of violence in Hitchcock is undeniable, but it is outside my concern here”.

⁵⁶ A década de 60, período no qual o filme foi lançado, pode ser considerada um marco para o mundo ocidental. Celi Pinto (2010) observa que, no período, os EUA travavam a Guerra do Vietnã, iniciativa bélica crescentemente contestada pela opinião pública, enquanto do outro lado do Atlântico, na Europa, os movimentos sociais se organizavam em sua contestação numa perspectiva que desembocaria no maio de 68 – na América Latina e na África, por sua vez, a política das potências internacionais tornam-se cada vez mais contestada. Neste contexto, se insere *Os Pássaros*, filme no qual a mulher representa, de maneira contundente, o outro a ser temido, sobre o qual pesa a desconfiança e em relação ao qual devemos nos prevenir.



Fig. 7a

Fig. 8ª

Porém, a cena em que fica mais patente a metáfora de uma violência sexual é quando Melanie é atacada por pássaros que conseguiram invadir o sótão da casa da família Brenner. A cena começa com Melanie subindo escadas (Fig. 7a), tema recorrente na filmografia de Hitchcock. Na *Interpretação dos Sonhos*, Freud (1988) propõe que o gesto de subir escadas teria uma correlação com o ato sexual. Tania Modleski (2005) relembra que *Chantagem e Confissão* (1939) daria início a uma dinastia de filmes hitchcoquianos nos quais se associam um quarto no topo de escadas à sexualidade e violência sexual – esta cena de *Os Pássaros* se insere nesta genealogia. No momento em que consegue chegar ao quarto, a fim de verificar um ruído ameaçador, os pássaros atacam a jovem, numa sequência na qual a truncagem dos planos e a montagem compõem um quadro de violência que, a nós, não parece outra metáfora se não de uma agressão sexual (Fig. 8a). A sequência do ataque dos pássaros a Melanie é pautada, a exemplo do que acontece com todo o filme, pela ausência de sons extradiegéticos. A montagem acelerada traz novamente a estratégia de truncagem dos planos, para aumentar o efeito da agressão.



Fig. 9a

Fig. 10ª

Os fotogramas acima (Fig. 9a e 10a) mostram Melanie a defender-se do ataque das aves. Inicialmente, a apresentação dá-se predominantemente em planos médios. Porém, de maneira abrupta, a personagem é apresentada em *close-up*, de forma a intensificar o *pathos* da cena – uma mulher, portanto um corpo socialmente construído como frágil, submetida a uma agressão do âmbito do irracional e do injusto, pois, lembremos, a narrativa termina sem uma explicação acerca do motivo pelo qual os pássaros se precipitaram sobre as pessoas.

Há uma impressionante explosão de violência – esta agressão coloca o mundo em desordem, perspectiva demonstrada nos abruptos desenquadramentos (a imagem perde a sua perspectiva horizontal e termina por registrar inclinações) presentes na cena do ataque. Há uma dimensão na qual Melanie mergulha, o nível do chão, perde o controle sobre o próprio corpo e chega, num dado momento, a submergir na imagem (Fig. 10a).

O ataque dos pássaros é uma metáfora visual que transcende os limites de uma analogia entre a violência e as aves. Trata-se, na verdade, de algo como um *devir-pássaro* (DELEUZE; GUATTARI, 1995/97), como se as manchas que grasnam e atravessam a tela fossem, em si mesmas, espasmos, explosões de misoginia e agressão sexual. Aquelas manchas na tela voam na velocidade dos desejos e afetos por demais assombrosos e assustadores para serem colocados na tela do cinema, por isso a metáfora das aves. Os pássaros são imagens rizomáticas, que captam um algo, o desejo sádico da audiência, imagens formadas não por pontos, mas por linhas angustiantes ao olhar, pois colocam em movimento e em ação a face mais cruel da misoginia, por isso o despropósito e o inusitado dos ataques – são desde sempre imagens perigosas, pois são insidiosas inscrições narrativas de uma agressão a corpos de mulheres. Numa referência ao filme *Os Pássaros*, Deleuze e Guattari (1995/97) iniciam com a afirmação de que devir não é imitar – o barulho emitido pelos pássaros não se correlaciona a nenhum *grasnar* em particular. Não são grasnares, é algo além, algo assustadoramente humano: “[Hitchcock] produz um som eletrônico como um campo de intensidades ou uma onda de vibrações, uma variação contínua, como uma terrível ameaça que sentimos em nós mesmos” (DELEUZE; GUATTARI, 1995/97, p. 107).

Procedamos a um movimento ab-rupto, no qual partimos da ameaça incognoscível ao perigo real e imediato. O filme *Disque M para Matar* (*Dial M for Murder*, 1964) traz uma cena na qual a personagem Margot Mary Wendice (Grace Kelly) se defende de um agressor, tendo, para tanto, usado como arma uma tesoura. A questão que se coloca é que a luta é mostrada, em última instância, como uma violação sexual – questão capaz de colocar o espectador numa posição ambígua, entre temer pela segurança da personagem, mas, simultaneamente, desejar que a violência se abata sobre ela. A demanda sádica do espectador é acionada não apenas por conta da infidelidade conjugal da esposa, mas pela conformação de uma cultura misógina, que conforma uma audiência com os olhos famintos por imagens de agressão e morte de mulheres.

Ainda assim, ponderamos que o *pathos* da ação é intensificado, pois o espectador acompanha a conspiração tramada pelo marido da jovem, Tony Wendice (Ray Milland) e por aquele incumbido de levar o plano sórdido adiante, Charles Alexander (Anthony Dawson).

Além do aspecto passional do crime, o marido conta que, com a morte da esposa, receberia o prêmio de um seguro de vida. Grande parte do filme se passa em espaços fechados, como o apartamento do casal, ou a cabine telefônica a partir da qual o marido liga para o assassino como sinal de que este deve tentar contra a vida da sua mulher, o que provoca no espectador uma constante sensação de claustrofobia. A angústia do suspense se revela nos espaços apertados, na crescente sensação de que algo terrível está para acontecer, o que vem a se confirmar, quando Margot é atacada. Porém, Margot luta contra o seu agressor livra-se da agressão pelo uso de uma tesoura, penetrando-o pelas costas e matando-o.

A tesoura, como uma arma, teria uma correlação com o pênis, algo demonstrado por Freud (1988), quando considera objetos cortantes, como facas ou espadas, correlatos, no âmbito onírico, como metáforas do órgão sexual masculino. A cena da personagem do criminoso, ao ser penetrado pela tesoura (Figs. 16a), sugere uma fantasia masoquista. Deleuze (2001) observa que as cenas masoquistas incluem ritos nos quais os corpos tendem a ficar dependurados, com suspensão física ou *bondage*⁵⁷. Na análise deleuziana da obra de Sacher-Masoch, ele detecta a tendência ao aspecto moroso das narrativas, ou, antes, um atraso com a finalidade de se dilatar o tempo. Pressionado a assassinar a esposa de um homem rico, o agressor Charles Alexander hesita quando confrontado com a possibilidade de tirar uma vida. A cena da luta de Margot em legítima defesa dura apenas alguns segundos, mas até que houvesse a chegada às vias de fato, o olhar do espectador é submetido a uma angústia, algo percebido por Peron (2006. p. 126):

Disque M para Matar é a composição de um suspense em três frentes: inicialmente, há o suspense que terá como fonte central Margot, precisamente por ser ela o alvo do crime. Há ainda o suspense por Tony, pois teme-se pela falha de seu intento devido ao atraso de seu relógio, que o impedirá de fazer a ligação no momento planejado. Por fim, há o suspense pelo executor do crime que, pelo atraso da ligação de Tony, prepara-se para partir sem realizar sua tarefa: teme-se que não consiga finalizar o crime.

A morte e o gozo sexual se encontram intrincados na sequência do assassinato. Os franceses se referem ao orgasmo como *petit mort*⁵⁸. (BATAILLE, 2014) No orgasmo ou na morte, o discurso não se torna possível. O espectador, por sua vez, é colocado como impotente diante da cena, algo capaz de aumentar o *pathos* da narrativa – nos compadecemos, pois há uma mulher sendo atacada. A sensação da audiência é reforçada pela cenografia, pois a câmera focaliza o trecho fatídico da luta em apenas um ângulo, num plano de conjunto dos personagens. Porém, o espectador é colocado numa posição ambígua, algo percebido por

⁵⁷ Dominação sexual.

⁵⁸ Pequena morte.

Dollar (ZIZEK, 2010b). Ela considera que, quando o assassino está prestes a deixar o apartamento sem cometer o crime, o público de repente deseja que ele fique – e leve a termo a sua missão.

Na filmografia hitchcoquiana, o gozo escópico é estimulado, mas, ao mesmo tempo, cerceado pois a mulher, equalizada com a falta no universo simbólico dominante, guarda em si a visão de algo capaz de aterrorizar o olhar androcêntrico. Trata-se de uma lembrança traumática, ao sujeito, a de ter visto, pela primeira vez, os genitais femininos – e passar, a partir deste momento, a considerar as mulheres como suspeitas de possíveis transgressões, que teriam resultado na sua castração. Maria Rita Kehl (1996) aponta que, a partir deste momento, uma suspeita e hostilidade marcarão as mulheres de maneira definitiva, e a filmografia hitchcoquiana aglutina esta angústia, manifestada sob a forma de violência contra elas. O complexo de castração se refere a uma fantasia de que o pênis teria sido amputado na menina, em função de uma falta cometida por ela, algo que se torna constitutivo do imaginário dos meninos: “o menino teme a castração como a realização de uma ameaça paterna em resposta às suas atividades sexuais, seguindo daí uma intensa angústia” (PONTALIS; LAPLANCHE; 1988). Os estudiosos apontam como funções do complexo de castração algo de interdito e normativo – a interdição determinando o abandono do desejo erótico pela mãe e o aspecto normativo no sentido do estabelecimento da construção das identidades de gênero. Para Freud: “na infância, o pênis é a zona erógena diretriz, o mais importante objeto autoerótico e a sua valorização reflete-se logicamente na impossibilidade de se apresentar uma forma semelhante ao ego sem essa parte constituinte essencial” (LAPLANCHE; PONTALIS, 2006, p xx).

Na perspectiva de Quinet (2002, p. 89) a castração se realiza pela via escópica: “a visão do sexo feminino sacode as convicções do sujeito *infans* do todo fálico e lhe envia a ameaça sob a forma de angústia, que estará sempre correlacionada com a castração”. O estudioso prossegue analisando a percepção visual como ligada à castração – os genitais femininos se transformam em imagem de horror, algo que se coloca como central na constituição do mito da Medusa. A Medusa, em sua monstrosidade, transforma em pedra aos infelizes que cruzam o seu olhar. A leitura freudiana desta figura mitológica confere à perspectiva de transformação em pedra o aspecto ambíguo da ereção do pênis como correlato à rigidez cadavérica, portanto o desejo como fonte de angústia, em última instância um desejo de ver:

Segundo Freud, a significação do tema mitológico da cabeça da Medusa se impõe: decapitar = castrar. “O terror da Medusa é assim o terror da castração

ligado à visão de alguma coisa. Numerosas análises familiarizam-nos com essa ocasião: ocorre quando um menino, que até então não estava disposto a acreditar na ameaça da castração, tem a visão dos órgãos genitais femininos, provavelmente os de uma pessoa adulta, rodeados por cabelos e, essencialmente, os de sua mãe. A angústia relativa à castração está correlacionada com a visão dessa cabeça de Medusa agente da petrificação. Esse olhar objetiva e meduseia o sujeito está no mesmo lugar que a falta do pênis na mulher. (QUINET, 2002, p. 88/89)

O suspense hitchcoquiano, construído na dimensão do olhar, nos permite revisitar este aspecto do inconsciente androcêntrico, quando estimula a visão do corpo das mulheres como forma de acionar o medo inconsciente da castração – sendo o que se coloca em questão nas narrativas do diretor trata-se do estímulo ao desejo de ver os genitais femininos e a simultânea sabotagem a tal desejo escópico. Eis o pressuposto da angústia determinante da narrativa de *Psicose*, no momento no qual se demonstra, em primeiro plano, o imenso olho devorador de Norman Bates, um olho que demanda por ver algo que, ao mesmo tempo, o apavora – e eis a sua resposta em relação à aproximação da Medusa; a violência contra a mulher.

Porém, as cenas mais angustiantes da filmografia hitchcoquiana se dariam alguns anos após, em *Frenesi* (*Frenzy*, 1972). Em *Frenesi*, o assassino da gravata, Robert Rusk, impõe às suas vítimas uma morte por asfixia. O prazer do psicopata é extrair a vida das vítimas gradualmente, vendo-as sufocar. O assassino usa a tortura e feminicídio como formas de compensar a sua disfunção sexual, pois apenas conseguiria encontrar gratificação sexual ao expor suas vítimas a torturas e humilhações. As cenas de morte e tortura por estrangulamento se repetem na filmografia hitchcoquiana, sendo recorrentes desde *O Inquilino Sinistro*, aclamado como o “primeiro verdadeiro Hitchcock”, passando por *Pacto Sinistro* (*Strangers on a Train*, 1951) e, finalmente, alcançando seu ápice em *Frenesi*, avaliado por Rebello (2013) como o mais chocante suspense da década de 1970.

Na filmografia hitchcoquiana, *Frenesi* é um dos filmes nos quais a violência contra a mulher comparece de maneira mais cruel e evidente. Depostos os estatutos moralistas que censuravam cenas de sexo e violência, o *Mestre do Suspense* viu-se livre para trazer cenas de nudez e mesmo de violações sexuais. O realismo no trato das agressões, algo que atravessa a obra do diretor, ganha sua expressão mais enfática neste filme⁵⁹. Uma questão fundamental se

⁵⁹ A título de comparação, após o lançamento de *Psicose*, Hitchcock teria recebido cartas de oftalmologistas que apontavam uma falha técnica: no close-up de Janeth Leigh, após morte violenta da Marion Crane, as suas pupilas deveriam estar dilatadas e não contraídas. O diretor se redimiria do erro em *Frenesi*, quando a vítima de estrangulamento foi filmada com um ostensivo close-up no qual se viam suas pupilas dilatadas (REBELLO, 2013).

insere nos instantes iniciais da narrativa, nos quais o cadáver de uma mulher aparece boiando no rio Tâmis, como um dejetivo. A cena é pontuada pelo discurso do prefeito que congratula a sua equipe por ter procedido à limpeza das águas fluviais que cortam a cidade de Londres.

Tania Modleski (2005) discute os aspectos constituintes de *Psicose* e *Frenesi*, em termos do conceito de abjeção, cunhado por Julia Kristeva (1980, 1982), com o argumento de que os cadáveres de mulheres presentes nos filmes ameaçam o universo simbólico androcêntrico com uma espécie de poluição. Na perspectiva kristevariana, a abjeção não é apenas agente provocador de nojo, mas, simultaneamente, de atração. A presença da abjeção relacionada à mulher aparece em *Psicose* e *Frenesi*, mas perpassa a filmografia hitchcoquiana. Em *À Sombra de uma Dúvida*, quando o Tio Charlie tenta se justificar dos seus crimes à sobrinha, ele afirma que queria limpar o mundo desta imundície – assim se referindo às suas vítimas, as viúvas que supostamente se aproveitavam da fortuna deixada em testamento pelos maridos falecidos.

A ameaça representada pela mulher ao imaginário dominante se refere à perspectiva da visão dos genitais femininos – o que ameaçaria o imaginário dominante com a fantasia da castração. Na perspectiva de Kristeva, abjeção é simultânea à constituição do simbólico, sendo o estabelecimento da mãe como alteridade o pressuposto básico para o ingresso no universo da linguagem. A abjeção surge com a perspectiva de sustentar o *eu* como contraponto a uma alteridade, esta para sempre perdida, sendo a abjeção uma forma de reação ao luto imposto pela perda de um objeto impossível, portanto, para sempre perdido, o corpo da mãe. Quando a psicanálise trata do *objeto*, se refere a este de acordo com as coordenadas do triângulo edipiano. De acordo com esta leitura, o pai seria aquele mantenedor da lei e a mãe o protótipo do objeto – aquilo que deve ser rejeitado para que se possa permitir o ingresso no universo simbólico da linguagem, estabelecida a partir da interdição ao corpo de uma mulher, a mãe, o que coloca em correlação a abjeção e o corpo das mulheres.

Esta equação misógina não se revela como totalizante, mas constituída por ambiguidades em relação ao corpo das mulheres. Conforme Kristeva (1982, p. 35): “alguém poderia concluir, e os adultos fóbicos confirmam isso, que a lei simbólica como prerrogativa paterna faz com que algo permaneça enevado no triângulo edipiano constitutivo dos sujeitos”. A partir de uma leitura dos escritos kristevarianos podemos considerar como este “algo enevado” a questão referente à interdição do corpo materno como correlato à ambiguidade misógina determinante do universo androcêntrico – um universo simbólico pautado pela ambiguidade em relação ao corpo das mulheres, que traz em seu recôndito uma centelha da violência. De acordo com Kristeva, haveria uma correlação entre o medo e a

violência, sendo a segunda uma resposta em relação ao primeiro – o medo esconderia a possibilidade de agressão, como resposta a algo assustador: “Simultâneo ao conceito do *Complexo de Édipo*, Freud descobriu uma sexualidade infantil perversa e polimórfica, carregada de desejo e morte” (KRISTEVA, 1982, p. 38)⁶⁰.

A pesquisadora correlaciona o sentimento de abandono e necessidade percebidos pela criança quando sente falta da mãe a impulsos de agressividade, que nunca se apresentam em estado puro. A obra de arte seria uma forma de se revisitar estes impulsos. Aqui, Kristeva (1980, 1982, p 16) argumenta em torno da literatura, mas a questão pode ser transposta para o cinema:

O escritor, fascinado pela abjeção, imagina a sua lógica, se projeta nela, a introjeta, e, como consequência, subverte a linguagem – estilo e conteúdo. Mas, por outro lado, como o senso de abjeção é, ao mesmo tempo, juiz e cúmplice [da abjeção, pois esta aciona o seu desejo] isto é verdade para a literatura que o confronta. Alguém poderia dizer que com tal literatura tem lugar uma superação da dicotomia das categorias de puro e impuro, proibição e permitido e moralidade e imoralidade. (KRISTEVA, 1982, p. 16)⁶¹.

A ambiguidade referida pela pesquisadora ressoa em algo detectado por Walker (2005), de que os cadáveres de mulheres na filmografia hitchcoquiana são como que magnetizados por um erotismo, em sintonia com a situação da morte dessas mulheres, com agressões altamente erotizadas. Em *Frenesi*, o ódio misógino é determinante no sentido de como o assassino descarta os corpos das vítimas. Atirar o cadáver ao Tâmis ou depositá-lo num saco de batatas significa uma ruptura com um dos procedimentos fundadores da civilização ocidental, o de prover ao defunto os ritos funerários, não o abandonando ao relento (MOSÉ, 2010). A decomposição, para além da morte, deveria ser algo vetado ao olhar e, portanto, o corpo deve ser enterrado ou cremado, redundando no que são hoje os ritos funerários, vistos como a forma última de conferir ao/à falecido/a alguma dignidade. Porém, o psicopata Robert Rusk não avalia as mulheres como seres humanos, semelhantes a si, mas objetos dos seus desejos sádicos. Elas seriam, portanto, descartáveis, abjetas (Fig. 18a). A panorâmica que sobrevoa o Tâmis (Fig. 17a) marca o retorno do diretor de cinema Alfred Hitchcock à terra natal, depois de quase 30 anos da assinatura do contrato com o produtor

⁶⁰ Em texto original: “At the same time as the Oedipus complex, he discovered infantile, perverse, polymorphic sexuality, always already a carrier of desire and death” (KRISTEVA, 1982, p. 38)

⁶¹ Em texto original: “The writer, fascinated by the abject, imagines its logic, projects himself into it, introjects it, and as a consequence perverts language—style and content. But on the other hand, as the sense of abjection is both the abject’s judge and accomplice, this is also true of the literature that confronts it. One might thus say that with such a literature there takes place a crossing over of the dichotomous categories of Pure and Impure, Prohibition and Sin, Morality and Immorality” (KRISTEVA, 1982, p 16)

David O. Selznick, iniciando a fase americana da sua filmografia. A relativa paz que envolve a cidade será quebrada instantes após o sobrevoo. A autoridade municipal pronuncia a limpeza do rio:

Quando eu era jovem, passear pelos rios da Inglaterra era uma experiência sublime. ‘Felicidade era estar vivo na madrugada’, como dizia Wordsworth. (...) Martins-pescadores investiam velozmente, vultuosos por sobre a truta. Bem, senhores e senhoras, estou feliz em poder dizer que esta vista maravilhosa será restaurada num futuro próximo (...) A água acima deste ponto logo estará limpa. Livre da afluência industrial. Livre de detergentes. Livre do *lixo da nossa sociedade*. (...). Alegremo-nos, pois a poluição logo será lançada fora deste rio.

A fala da autoridade municipal põe em causa o discurso da modernidade, no sentido de uma dominação da natureza, em prol do que seria um projeto humanista, vinculado a um conceito normativo de civilização que rumaria, numa marcha teleológica, em direção a um futuro idealizado. Inclusive a literatura canônica é acionada, no sentido de trazer à tona um humanismo, considerado como ápice de um processo *evolutivo* que pressupõe o homem branco ocidental como ponto mais alto de uma linha que se eleva do mais simples ao mais complexo. As imagens iniciais de Londres ganham uma nova perspectiva, a do centro de um império e da celebração de valores supostamente universais. Porém, esta mesma sociedade produz, no sentido desta marcha, dejetos – aquilo que seria da ordem do recalque, num sentido freudiano, mas que insiste em emergir e desestabilizar os discursos normatizadores e tranquilizantes em relação a um possível futuro melhor e mais próspero. A psicose de Rusk faz com que venha à tona o *Mal-Estar da Civilização* (FREUD, 2010), no sentido de uma ruptura, pois se coloca em causa um desejo destrutivo, desagregador da vida em sociedade.

Em *Frenesi*, há a visão de um mundo ao revés e de uma sociedade construída sobre tecidos frágeis. A narrativa é perpassada por persistentes insinuações e metáforas de canibalismo. Ninguém menos que o investigador encarregado dos casos do assassino da gravata, o inspetor chefe Oxford, demonstra todo o seu desconforto diante dos pratos supostamente sofisticados preparados por sua esposa – as descrições dos pratos feita pela esposa, acionam a língua francesa, ligada a um ideal civilizatório e normativo, se impõe como vinculada aos banquetes sinistros feitos com pés de porcos (animal amaldiçoado pela *Bíblia Sagrada*), peixes exóticos e codornas. Enquanto vê na tela os pratos exóticos e o desconforto do inspetor, o espectador, no recôndito da sala escura, é convidado a participar de um banquete sinistro – ou, antes, um ritual canibalístico. Afinal, conforme Bataille (2014, p 95): “(...) o homem (sic), que jamais é comido como um animal de corte, frequentemente é comido de acordo com regras religiosas. Aquele que consome sua carne não ignora o interdito de que

esse consumo é objeto”. Modleski (2005) evoca o canibalismo como uma sugestão de que as refeições à mesa de jantar estariam imbuídas da ideia de que o agente Oxford se serve do corpo de mulheres assassinadas por Rusk. O que daria depoimento do socialmente considerado a mais elevada gastronomia internacional torna-se vinculado ao canibalismo e mesmo ao incesto, dada a estranha relação entre o policial e sua esposa, que se dirige a ele em tom maternal, frente a seu comportamento infantilizado.

A cena que vamos analisar consiste na agressão sexual e morte de Brenda Margaret Blaney (Barbara Leigh-Hunt), ex-mulher de Richard Ian Blaney (Jon Finch), proprietária de uma agência matrimonial. O cliente Robert Rusk seguidamente a importunava e à sua secretária, com a solicitação de mulheres com tendências masoquistas. Ao ver seu intento frustrado, passou a assediar a empresária, sendo alvo da presente análise a cena do assassinato e da agressão sexual. O assassino Bob Rusk entra intempestivamente no escritório de Brenda Margaret e fecha a porta atrás de si. A dimensão niilística do cinema hitchcoquiano surge novamente com o assassinato e a violação sexual a serem cometidos na hora do almoço: mais uma vez, o canibalismo. Enquanto Rusk insiste em mulheres masoquistas, aos poucos, Brenda percebe a armadilha que se lhe apresenta, e retruca:

Brenda Margaret: Já expliquei que não podemos ajudá-lo (...) o senhor quer um tipo específico de mulher. Como vou dizer... certas peculiaridades o atraem e quer que elas se submetam a isso. Aqui temos uma clientela normal.

A ênfase da moça no sentido de afirmar uma normalidade da clientela convoca a cena do diálogo entre Norman Bates e Marion Crane, em *Psicose*, 1960. Nas duas cenas, o socialmente aceitável e o patológico parecem procurar-se um ao outro, e revezarem-se entre si, em instantes que antecedem a explosão da violência. Rusk tende a ser uma repetição ainda mais sádica de Norman Bates, mas compensa com charme e desenvoltura nas relações sociais o aspecto misantropo e excessivamente tímido do segundo. No beijo da morte que aplica em sua vítima, Rusk sorve os lábios dela, assim como havia feito, instantes antes, com uma fruta que estava sobre a mesa do almoço de Brenda. O assassino compara as mulheres a frutas, antes de levar adiante o seu intento. Ainda que livre dos estatutos moralistas da censura, Hitchcock não abandona as metáforas antropomórficas⁶². O barulho da mordida na fruta coloca os dentes em evidência, o que poderia reivindicar uma leitura freudiana no sentido de que os dentes estariam, nos mecanismos oníricos, como que substitutos imaginários do pênis

⁶² A questão das metáforas antropomórficas na filmografia hitchcoquiana é algo colocado por Requena, em diversos momentos nos quais se propõe à sua investigação intelectual acerca do trabalho do diretor.

(FREUD, 1988). A imagem referir-se-ia, então, a uma primeira insinuação de agressão sexual, considerando a fruta como uma metáfora do corpo de Brenda.

A recorrente fixação fetichista do universo ficcional hitchcoquiano em relação às bolsas das mulheres retorna na narrativa, durante os protestos e tentativas de negociação da vítima, para evitar a agressão. “Pegue o dinheiro na bolsa e me deixe em paz. Há dinheiro para comprar a mulher que quiser” – a questão da mulher como mercadoria e objeto de troca retorna, de forma a criar uma hierarquização entre aquelas que se vendem e esta, que resiste à violência até o último instante. Subjugada pela força do psicopata, ela decide não mais resistir. “Mas quero que resista. Muitas mulheres gostam de resistir” – a presença do *gostar* remete à impossibilidade de Rusk de dar conta de um jogo erótico sadomasoquista. Ele precisa realizar a sua fantasia na realidade empírica, pois não consegue satisfazer-se com a imaginação – tem que realizar. É compelido a isso.

Durante o estupro, a cenografia coloca ambos os personagens no mesmo quadro, como uma paradoxal forma a dar a dimensão da distância entre ambos. A organização da cena coloca a questão da agressão sexual como o amargo reverso de cenas de amor romântico, quando os casais apaixonados são fotografados no mesmo enquadramento, de maneira a dar a dimensão do desejo que os une (JULLIER & MARIE, 2009). A objetificação do corpo da mulher persiste durante o estupro, pois ela não é mostrada como uma pessoa inteira, mas com planos de detalhe do corpo (Figs. 21 e 22) ou *close-ups*, esta última estratégia da linguagem cinematográfica convocada como de forma a estimular a adesão afetiva do espectador à vítima. *Oclose-up* tem relação direta com o *pathos* da cena.

Deleuze (2011) especula em torno de uma anterioridade da experiência sádica – com o argumento de que um sádico apenas tem prazer em causar dor por que a experimentou anteriormente. O aspecto fetichista se liga a esta questão, dada a persistência em fetiches durante a sequência, como a bolsa, demarcada anteriormente, e, nas imagens abaixo, as roupas e a mesma pele da vítima, pois a pele é componente do jogo fetichista. O fetiche seria uma negação quanto ao reconhecimento da diferença sexual – na perspectiva deleuziana (2011), o fetichismo estaria ligado ao masoquismo. O olhar do sujeito é convocado a negociar a lembrança traumática do conhecimento da diferença sexual fixando-se nos itens vistos antes de que o reconhecimento tenha se dado, tais como sapatos, meias e cintos. O percurso da dor e do sofrimento encontra-se ligado às mulheres e a desconfiança do imaginário androcêntrico em relação a elas. Tal como argumenta Maria Rita Khel (1996, p. 190):

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.

Numa comparação entre a cena da agressão e assassinato em *Frenesi* e a cena do chuveiro em *Psicose*, na qual Marion Crane é assassinada, percebe-se a narrativa de uma agressão pautada por cortes muito mais acelerados e sincopados, mas, em ambas as narrativas, nota-se uma dificuldade na representação dos sujeitos mulheres – ainda assim, o *close-up* é convocado em ambas as cenas. Os corpos das mulheres não são representados em sua inteireza, mas sucessivamente recortados pela câmera, em sucessivos planos de detalhes de mãos, boca, seios e rosto. O fetiche participa deste jogo escópico, no qual há a necessidade de vetar algo ao olhar do espectador – embora livre dos estatutos moralistas, Hitchcock ainda não abandonaria estratégias como a truncagem da cena e a aceleração na montagem como formas de intensificar o efeito das cenas de violência (Figs. 21 e 22).



Fig. 21

Fig. 22

Esta seria uma forma de, paradoxalmente, preservar o aspecto misógino da sacralidade do corpo da mulher, ao mesmo tempo em que se evidencia uma crescente angústia do olhar em relação à nudez – e, com esta, a vista dos genitais, que acionaria a fantasia da castração. A cena é filmada de tal forma a demonstrar de maneira mais evidente possível o estupro, num movimento tão agressivo que parece marcar, de maneira definitiva, a abolição dos estatutos moralistas de censura. A intrusão de um crime de tal natureza ao olhar coloca a própria narrativa em risco, sendo o *pathos* gerado pela cena o que torna viável a continuidade da narrativa. Para que a narração se torne possível, o realizador lança mão do discurso religioso, como forma de dissolver parcialmente o impacto do ato ignóbil:

Brenda Margaret: Jamais tema o terror da noite nem a flecha que voa durante o dia, nem a destruição que assola ao meio-dia. Ele incumbirá os seus anjos de guardá-lo de todas as maneiras.

Rusk: Adorável....

O aparente orgasmo, perpassado pela voz do psicopata em tons guturais, demonstra a monstruosidade do personagem e do ato que comete. Após o estupro, Rusk se torna ainda mais violento, pois o desejo de subjugar a vítima e agredi-la sexualmente não lhe traz conforto ou satisfação. Há algo ainda que se torna necessário para que a fantasia se torne completa. Ele precisa estrangulá-la com sua gravata, o que demonstra a dimensão do seu desejo de morte.



Fig. 23

Fig. 24



Fig. 25

Fig. 26

O assassinato é representado como um ritual de morte, no qual o *serial killer* tende a repetir-se, dramatizando cena do crime tanto para si próprio quanto para a vítima. No momento no qual ele tira a gravata, é reconhecido pela vítima como o “assassino da gravata”. Há um gozo deste sujeito sádico de ser reconhecido em função do ato que comete, desfrutando, assim, da fama e reconhecimento sinistros, veiculados pela mídia, com a inevitável atração dos veículos de comunicação pelo inusitado e terrível. O que se coloca em movimento nos crimes contra as mulheres, é, acima de tudo, um crime contra a humanidade, demonstrando a imensa fratura do conceito de *humano*, pois, o assassino é apenas o sintoma maior do imaginário misógino constitutivo do humanismo ocidental.

Porém, punindo-se o crime se pune, por solidariedade, um imaginário simbólico androcêntrico, atormentado pelo seu olhar ao corpo das mulheres. Há, por outro lado, um

sujeito mulher que se produz no momento da tortura hitchcoquiana, pois frequentemente são vítimas mulheres de alguma maneira resistentes ao poder androcêntrico. A ficção lastreada pelo assassinato talvez represente uma intensa reação do imaginário dominante à independência das mulheres nos centros urbanos, portanto, esta seria uma violência conservadora, que tende a devolver os sujeitos mulheres ao que se imagina ser o seu devido lugar, mantendo o *status quo*. Em cenas anteriores, Brenda paga o jantar com o ex-marido, o desempregado Blaney, e furtivamente deposita uma quantia em dinheiro no bolso do paletó do rapaz, para não o constranger. Paula Cohen (1995) vê na atitude da personagem um irônico olhar hitchcoquiano sobre os relacionamentos contemporâneos, percepção reforçadora do aspecto conservador da violência com a qual a personagem é tratada. Kaja Silverman (1988) havia sinalizado quanto ao significado freudiano que as bolsas das mulheres assumem na filmografia hitchcoquiana – a questão é também percebida por Walker (2005), em relação a *Frenesi*, pois, após a morte de Brenda, Rusk rouba uma quantia da sua bolsa, ao passo que é desta mesma bolsa que ela retira a quantia furtivamente entregue ao ex-marido.

Numa análise do uso de fotografias em crimes sexuais no início do século XX, Charney e Schwartz (2010, p. 58) trazem uma perspectiva que nos serve à análise de como, na cena do estupro e assassinato em *Frenesi*, o espectador é forçado a assumir uma posição solidária ao sadismo do olhar colocado por detrás da câmera, pois:

(...) o corpo feminino é examinado por um olho masculino em busca de evidências. A combinação de evidência fotográfica com o corpo funde-se aqui com o tema (...) da visão sexual do conhecimento do médico, a dissecação do corpo de uma mulher por um médico homem. Fotografia, autópsia, evidência de culpa feminina e teorias ocultas sucumbem a um delírio de condensações para formar esse quadro mórbido e sinistro.

Apesar de chocante, a questão da violência contra a mulher na filmografia hitchcoquiana é pautada pela perspectiva de uma inscrição narrativa capaz de abrigar no filme a agressão sofrida pelas mulheres – ou seja, as cenas não aparecem numa gratuidade, mas em espaços determinados na narrativa, para os quais, de alguma maneira, a própria narrativa nos prepara. O professor André Setaro⁶³ considerou, em relação ao segundo feminicídio em *Frenesi*, que, ao deslocar a câmera num *travelling* para trás, Hitchcock frustrava o desejo sádico do espectador. A estratégia presente em *Psicose*, de manifestar uma cena brutal e, posteriormente, ir reduzindo as cenas de violência teria uma sua releitura em *Frenesi*, longa que marcou o reencontro de Hitchcock com o sucesso representado pelas cifras provenientes

⁶³ O saudoso professor André Setaro proferiu esta declaração em aula da disciplina Cinema Internacional, no curso de Comunicação Social, em 2002.2, presumo.

das bilheterias dos cinemas. Truffaut (2004) afirma ter encontrado Hitchcock uma semana depois da exibição de *Frenesi* no *Festival de Cannes*. A angústia anterior à participação do evento deu lugar a uma alegria que o remoçava em 15 anos, conforme descreve o seu entrevistador⁶⁴.

O filme, orçado em US\$ 2 milhões, considerado barato para os padrões do cinema da época, trouxe, para além de alegrias, lucros. Na avaliação de Tania Modleski (2005), a performance de bilheteria apurada em *Frenesi* se explica pela perspectiva de que o filme represente o ponto culminante de um realizador cinematográfico que construiu a sua carreira tendo como fundamento para o suspense baseado na agressão de mulheres. A estudiosa argumenta, porém, que, apesar da violência com a qual as personagens hitchcoquianas são tratadas, a sua rendição aos desejos e pulsões masculinas nunca é completa. As mulheres de *Frenesi* não fogem a esta regra.

2.2 O ESPAÇO SAGRADO DA MORTE E A VIOLÊNCIA VETADA AO OLHAR

O espaço do sagrado da morte, algo vetado ao olhar do espectador de cinema ao longo de décadas em virtude da censura, é descortinado nas narrativas hitchcoquianas, para escândalo do gosto sóbrio de Andre Bazin (TRUFFAUT, 2004). Apenas para ficar num exemplo, o filme *O Terceiro Tiro* (*The Problem with Harry*, 1955) é emblemático em relação ao tratamento da morte e da apresentação de um cadáver no cinema americano. Hitchcock havia se referido à peculiaridade do filme, no qual os personagens falavam sobre um cadáver como se fosse um pacote de cigarros. Em 1966, em *Cortina Rasgada* (*Torn Curtain*, 1966), o realizador antecipou em décadas o que fariam as séries televisivas policiais estadunidenses, no sentido de um didatismo a demonstrar a repugnância envolvida em se matar uma pessoa. O assassinato teria que ser algo silencioso, para que o irmão da vítima, que esperava do lado de fora de um casebre, não tomasse ciência da coisa. A faca que se quebra no corpo do agente Hermann Gromek (Wolfgang Kieling), que seria assassinado, sem, contudo, fazê-lo morrer imediatamente, o que forçou seus algozes a recorrerem ao envenenamento por gás de cozinha.

⁶⁴ A tristeza do diretor era decorrente de uma conjuntura na qual a sua saúde começava a se deteriorar e, por outro lado, o diretor não conseguia um blockbuster (grande sucesso de público) desde *Os Pássaros* (1963). O diretor ainda passou por desgostos e constrangimentos, como a leitura de uma crítica veiculada pelo *New Yorker* *Harold Tribune*, a qual julgava *Marnie*, Confissões de uma Ladra (1964), como pateticamente cafona (FOERY, 2012). O sucesso de *Frenesi* o confortou num contexto de perda de vários companheiros que trabalhavam com ele por longos períodos, como o seu editor-chefe George Tomasini, seu diretor de fotografia, Robert Barks, além do esfriamento das suas relações com o músico Bernard Hermann, compositor de grande parte das suas trilhas, além de não poder mais contar com atores e atrizes como Cary Grant, James Stewart, Grace Kelly e Tippy Hedren – alguns destes se retiraram da cena do star system, em função da idade, enquanto com outros, em especial em relação a Tippy Hedren, houve distanciamento e rompimento de laços.

A imagem fotográfica dos três filhos do morto colabora para que o crime seja sórdido e nauseante. Mas o que interessa a Hitchcock é justamente este âmbito do nojo, do abjeto da repulsa em se testemunhar um assassinato.

À *Sombra de uma Dúvida* (*Shadow of a Doubt*, 1943) narra a história de uma família americana, que tem sua rotina alterada a partir da chegada do Tio Charlie (Joseph Cotten). A sobrinha Charlotte Newton (Teresa Wright), chamada carinhosamente de Charlie, portanto, pelo apelido, homônimo do tio. O filme envolve uma pedagogia da sexualidade, na qual uma jovem deve abandonar seus desejos incestuosos e trilhar o caminho de uma sexualidade condizente às expectativas sociais. Charlie, a sobrinha, vive entediada numa cidade do interior estadunidense. A expectativa para o fim da monotonia era a chegada do tio Charlie, com quem julga ter uma ligação especial. Nada, porém, poderia prepará-la para o que estaria por vir: ela descobre a infeliz verdade sobre o amado tio; ele é um assassino de viúvas ricas – comete os assassinatos como parte de um golpe para ficar com o dinheiro das mulheres. Walker (2005) avalia que a apresentação dos personagens do tio e da sobrinha, cada qual deitado numa cama, ainda que distantes centenas de quilômetros, mas unidos pela montagem cinematográfica, introduz no filme o tema do incesto.

O tio Charlie é construído como uma figura charmosa e sedutora ao olhar do espectador. Ele, porém, é um desajustado, um sujeito que não encontra seu lugar no mundo e, por isso, despreza a todos. A questão da violência contra a mulher na narrativa explode nas sequências finais do filme, quando Tio Charlie descobre que a sobrinha sabe das suas atividades ilícitas e tenta matá-la, empurrando-a de um trem em movimento. Há uma luta, na qual o Tio desequilibra-se do trem em movimento e morre, enquanto a moça sobrevive ao atentado.

A forma pela qual o Tio Charlie é apresentado ao espectador aponta a uma série de questões que estarão presentes no desenvolvimento da narrativa. Mostrado num suave *travelling*, Charlie está deitado na cama, a brincar com o charuto que tem entre os dedos. O *travelling* prossegue para a esquerda e o espectador vê o dinheiro que o rapaz tem junto à sua cabeceira. Há um excesso de dinheiro que transborda da pequena mesa de cabeceira. O charuto tem conotação fálica e a cama remete à questão sexual – tem-se sugerida, em poucas imagens, a atividade do Tio Charlie: seduzir mulheres e tirar-lhes dinheiro. O desprezo ao dinheiro, abandonado ao chão de maneira canhestra, associa-se ao desprezo que o personagem nutre pelas suas vítimas. Porém, mesmo neste aspecto, a misoginia de Charlie é ambígua, pois, apesar do ódio às vítimas, consegue manter relações nas quais as mulheres desenvolvem um aspecto maternal em relação a ele.

Os cuidados que lhe dispensam a dona da pensão antecipam a atitude mantida pela sua irmã mais velha. As mulheres, para o criminoso, estão a seu serviço, seja lhe provendo dinheiro, ou cuidados. Apesar do seu transtorno de caráter, Charlie parece sentir-se culpado em relação aos delitos, pois, nas cenas nas quais é apresentado ao espectador, parece triste e desesperançado. A sua postura na cama tem algo de mórbido e traz à tona o destino final do personagem: a morte. O que se coloca em causa nos crimes do Tio Charlie é uma perspectiva de se punir as mulheres por seus desejos e sexualidade. Walker (2005) considera que, dado o período de lançamento do filme, seria possível perceber tons nazifascistas nas falas do Tio Charlie referentes às mulheres não enquadradas em papéis maternais – como a sua irmã Emma (Patricia Collinge). Diante de suas declarações misóginas, ela reprime o irmão, mas o faz com indulgência: “Pelo amor de Deus, não fale sobre as mulheres dessa maneira na frente das minhas amigas”

Enquanto o Tio Charlie acerta detalhes finais da sua viagem para encontrar a família, a sobrinha, deitada na cama, entedia-se. A ligação entre os dois parece confirmada a partir da posição que ambos ocupam na cama, com as mãos sob a cabeça. O Tio Charlie decide visitar a família justo quando a sobrinha cogita lhe enviar uma carta. A questão do desejo sexual perpassa ambas as cenas dos personagens na cama. O Tio Charlie, com seu pessimismo cínico, transforma o sexo em moeda de troca, ao passo que a sobrinha sonha com a visita do Tio, por quem parece nutrir uma paixão secreta. O diálogo abaixo é quando da chegada do Tio à casa da família. Ele trouxe presentes:

Tio Charlie: Agora o seu presente, Charlie.

Sobrinha Charlie: Não quero nada. Agora eu tenho o bastante. Antes de você chegar, eu não pensava assim...

Ann Newton (Edna May Wonacott) [irmã da jovem Charlie]: Não está falando sério. Acho que está fazendo charme, como as meninas nos livros. As que dizem que não querem nada sempre terminam com mais no final.

(...)

Sobrinha Charlie [se dirigindo ao tio, já em particular]: não somos apenas tio e sobrinha. Somos algo mais. Eu o conheço. Sei que não conta muitas coisas às pessoas. Eu tampouco. Tenho um pressentimento que, no fundo, em algum lugar, há algo que ninguém sabe (...). Algo secreto e maravilhoso que eu vou descobrir.

O “algo secreto e maravilhoso” tem uma correlação com a sexualidade – porém, o impulso da sexualidade, da morte e da violência caminham juntos no universo simbólico dominante. O Tio presenteia a jovem Charlie com um anel, objeto maldito decorrente da série de assassinatos de viúvas. O anel não é apenas um signo, mas um signo magnetizado, dotado de um poder simbólico, capaz de agregar em torno de si uma série de angústias. O acessório sela um compromisso entre o Tio e a Sobrinha, representa um objeto relacionado a um desejo

incestuoso, recalcado, jamais trazido à tona. O compromisso firmado entre os dois se dá em torno de uma relação impossível e de efeitos potencialmente destrutivos aos sujeitos, pois eles se aventuram a trilhar o caminho de um desejo que lhes é vetado. O objeto liga o Tio aos assassinatos – e o objeto funciona como aquilo a impedir que algo venha à tona, pois a sua presença é determinante para sabotar qualquer possibilidade de relacionamento entre o tio e a sobrinha.

Na cena em que Charlie presenteia a sobrinha com o anel, a sugestão de uma aproximação romântico-erótica entre eles é demarcada a partir da cenografia, que os coloca no mesmo quadro (Figs. 27 e 28). Porém, nunca, em nenhum momento do filme, haverá qualquer indicação de que os dois efetivamente fariam um par romântico. A questão de uma suposta atração entre ambos é tratada sempre de maneira discreta, subliminar, mas como algo constante e constitutivo da narrativa. A intervenção da música torna-se estratégica neste sentido. A suavidade da trilha sonora remete à perspectiva de se criar uma redoma em torno dos personagens. Como amantes, ignoram o mundo à sua volta, inclusive a família, na sala de jantar. A intimidade entre ambos e a importância do momento, no qual se opera um sinistro pedido de casamento, algo não verbalizado, mas demonstrado no *zoom* que a câmera realiza, quando o Tio coloca o anel em Charlie, a trazendo para próximo a si (Fig. 27 e 28). O espectador se envolve no enlace, pois o plano seguinte ao *zoom* torna a audiência mais íntima do casal.



Fig. 27

Fig. 28



Fig. 29

Fig. 30

A conversa entre o tio e a sobrinha (Figs 27 e 28) representa a antípoda em relação à violência verificada quando a jovem sofre o atentado no trem (Figs. 29 e 30), mas,

paradoxalmente, guarda uma correlação com esta, tendo em vista um componente erótico na cena, atravessada por uma tensão que remete a uma agressão sexual.



Fig. 31

Fig. 32

A cena cálida dos olhares trocados, a cumplicidade de ambos se desfaz ao longo da narrativa, pois se coloca em movimento o pressuposto de se disciplinar os desejos de uma jovem, prestes a entrar na idade adulta – no sentido de que abandona a paixão infantil pelo tio e se aproxima de um jovem na sua faixa etária. Enquanto o desejo pelo Tio é fora da lei simbólica dominante, o novo pretendente de quem se aproxima é um policial, ocupante de um cargo investido da autoridade simbólica. A cena da luta no trem tem um novo aspecto diametralmente oposto à cena idílica na cozinha. Há um novo aperto de mãos entre o tio e a sobrinha, mas, desta vez, longe de ser um gesto de afeto, serve para oprimir a jovem. Logo em seguida, há um passo de dança, quando o Tio cai do trem (Figs. 31 e 32), mais parece um rodopio, um passo em falso, ideia que faz a cena da morte vincular-se à dança ao final do filme, quando da execução da *Valsa da Viúva Alegre*, de Franz Lehár.

Chantagem e Confissão (*Blackmail*, 1929), por sua vez, é filme componente da chamada fase inglesa de Alfred Hitchcock. Nesta narrativa, o *jovem com cabeça de mestre* desafiou os limites impostos pela censura e levou às telas uma narrativa na qual há temas delicados para a época, como assassinato, estupro e chantagem. A jovem Alice White (Anny Ondra), namorada do detetive Frank Webber (John Longden), envolve-se num triângulo amoroso, com o policial e o artista Sr. Crewe (Cyril Ritchard). Há um desafio em escrever sobre a violência sexual em *Chantagem e Confissão*. Tania Modleski (2005) havia percebido este aspecto quando, após uma breve revisão bibliográfica acerca da produção dos teóricos tradicionais do cinema, ela percebe, de maneira irônica, que os oximoros parecem imperar quando o assunto é o estupro.

Ainda que capturados pelo escopismo, sabemos, efetivamente, que a perspectiva de ver será sabotada. Pois, ali, onde aparece o corpo da mulher, a narrativa se torna impossível – dado que o olhar androcêntrico, em função do qual a narrativa é construída, seria colocado diante daquilo que mais deseja, mas, simultaneamente, teme: a nudez e a visão dos genitais

femininos. A cena da tentativa de estupro é pontuada pelo estímulo ao desejo sádico do espectador, visto que, nas cenas anteriores, houve uma ênfase nas ambíguas atitudes da jovem, em relação aos dois rapazes, pois parecia estimular o desejo de ambos. Tania Modleski (2005) havia observado a questão do riso como estratégica à tessitura narrativa do filme, pois Alice começa o filme rindo do namorado na companhia de outro homem e, ao final da narrativa, dois homens riem às suas custas, quando supõem que ela pretendia resolver a investigação do assassinato. Alice encontra-se entre três homens, além do inspetor e do namorado detetive, participaria do triângulo o próprio Hitchcock, presentificado pela pintura do coringa que ri de Alice, pois conhece o seu segredo.

Chantagem e Confissão torna-se estratégico para se compreender a violência contra a mulher nos filmes de Alfred Hitchcock, pois ali se firmariam algumas estratégias narrativas posteriormente consolidadas em filmes da maturidade hitchcoquiana, dentre os quais *Psicose* (1960), *Marnie*, *Confissões de uma Ladra* (1964) e *Frenesi* (1972). A perspectiva de um progressivo refinamento das técnicas de Hitchcock é atestada por Gordon (2008), quando o estudioso argumenta que as características dos filmes mudos dirigidos pelo realizador se mantêm ligadas às escolhas afetivas presentes em filmes posteriores. A narrativa em análise tem a perspectiva de uma reação em legítima defesa, ponto de vista capaz de captar a solidariedade da audiência.



Fig. 33

Fig. 34

Fig. 35

No início da sequência, os dois haviam subido vários lances de escada. Freud havia apontado, em sua *Interpretação dos Sonhos* (1998), que o ato de subir escadas estaria ligado ao ato sexual. As sugestões quanto a um possível intercuro sexual continuam, mas logo assumem a peculiaridade de uma crescente violência, que tem seus acordes iniciais na cena do beijo forçado (Figs. 33 e 34). Após ajudar a moça a vestir o traje de bailarina, ela passa a se exhibir em passos de dança. Incidentalmente, ela tropeça e o artista lhe livra da queda, movimento findado num abraço. Num primeiro momento, a jovem concede um beijo, a fim de livrar-se do assédio. Porém, em seguida, o agressor usa a força para conseguir um novo beijo, desta vez mais longo. Tania Modleski (2005) havia percebido que *Chantagem e Confissão*

seria um dos primeiros filmes do diretor no qual há a associação entre um cômodo no topo de escadas como algo vinculado ao perigo e à violência contra a mulher.

O rosto de Alice começa a travestir-se em desespero, ao perceber o risco no qual se envolvera (Fig. 35). A partir deste instante, os sentimentos do espectador tendem a ser conflitantes, no sentido de que a tendência é condená-la, visto que estava com um namorado, para em seguida encontrar outro rapaz, de quem parece íntima. Lembremos que o filme é pautado por um abrupto movimento de reversão de ponto de vista.



Fig. 36

Fig. 37

Fig. 38

Nos primeiros minutos de narrativa, acompanhamos o detetive Frank Webber, que aparece como cumpridor dos seus deveres policiais, ao prender um suspeito. Logo em seguida, passamos a acompanhar Alice. A estratégia narrativa presente em *Chantagem e Confissão* se repetiria em *Psicose* (1960) algumas décadas depois, quando Marion sai de cena e o espectador acompanha a narrativa em torno da emergência de outro personagem: Norman Bates. Alice consegue livrar-se do assédio, empurrando o rapaz para longe de si. Os dois são mostrados em quadros separados, inclusive distanciados por um biombo (Fig. 36 e 37), pois nos aproximamos de um tema vetado ao olhar da audiência: a nudez da mulher. Trata-se, então, de provocar o espectador com a sugestão erótica, o que gera uma centelha de angústia.



Fig. 39

Fig. 40

Fig. 41

O espectador é colocado numa posição sádica, pois há uma demanda para que os seus sentimentos de solidariedade estejam com o agressor. Sintomático em relação a isso são os dois breves, porém ostensivos *close-ups* do rapaz (Fig. 38). A perspectiva é reforçada logo em seguida, quando ele avança em direção à moça seminua e a câmera lhe é colocada *em cima do ombro* (Fig. 39 e 40). Esse enquadramento chama atenção pelo tempo que lhe foi

dedicado: 10 segundos, o que o torna ainda mais significativo em fazer com que a audiência seja provocada a ver a cena a partir da demanda do agressor. O espectador, portanto, é solidário ao crime que está prestes a ser cometido. Ainda assim, uma fresta de liberdade se abre à audiência, pois, logo em seguida ao plano semisubjetivo, há um plano de conjunto do espaço no qual se trava a luta (Fig. 41), momento no qual há uma perspectiva de que o espectador esteja apto a escolher um personagem para quem possa se solidarizar – a tendência é que os apelos da moça sendo atacada clamem pela solidariedade da audiência.



Fig. 42

Fig. 43

Fig. 44

Enquanto a violência sexual se encaminha para um desenlace no qual a jovem é agredida sexualmente, um guarda passa na rua, alheio à situação (Fig. 42). O artifício usado por Hitchcock para driblar a censura é sugerir a agressão pelo movimento das sombras e das cortinas (Fig. 43 e 44), atrás das quais o agressor ataca a jovem. Mostrar a agressão em seus detalhes sórdidos representaria uma imensa intrusão de uma inscrição do sinistro que extinguiria a narrativa no momento no qual os corpos em luta se apresentassem, pois a visão seria intolerável. Durante a agressão, a única parte do corpo dos lutadores que se mostra é a mão da moça, que, desesperada, pelega, até enfim alcançar uma faca, com a qual mata seu agressor. A imagem dela com a faca na mão antecipa, em quase oitenta anos, as heroínas de filmes de ação, as quais portam espadas e facas, abalando o imaginário androcêntrico no que tange à perspectiva dos sujeitos masculinos como aqueles detentores exclusivos do poder de causar dor, mediante violência – um poder fálico. “Ela [Alice] usurpa, no final das contas, a prerrogativa masculina de agressão ao sexo oposto” (MODLESKI, 19)⁶⁵.

Sharon Marcus (SCHOTT; BUTLER, 1992) impõe uma dura investida contra os setores do feminismo que ainda operam numa perspectiva dualista entre realidade e textualidade, para tanto, parte de uma divergência em relação ao argumento de que a realidade do estupro deveria ser o ponto de partida de uma política feminista. A pesquisadora define o estupro como um efeito de linguagem e pretende usar tal *insight* para vivenciar e teorizar

⁶⁵ “She has, after all, usurped the male prerogative of aggression against the opposite sex”

sobre as mulheres numa perspectiva de defini-las pela sua vulnerabilidade, ou como passíveis de serem violentadas sexualmente, numa perspectiva de prevenção em relação ao estupro:

Uma política feminista que se proponha a lutar contra a questão da violência sexual não pode existir sem definição prévia de uma linguagem sobre o estupro e sem, eu insisto, que se desenvolva o entendimento do estupro como um fato de linguagem. Os elementos fundantes desta linguagem não são critérios reais ou objetivos, mas decisões políticas que excluem certas interpretações e privilegiariam outras. (SCHOTT; BUTLER, 1992, p. 387)⁶⁶

As narrativas do cinema e da literatura podem servir de um amplo campo para se colocar a prova uma linguagem feminista contra o estupro, pois a ficção põe em movimento uma série de mitos em relação à violência sexual. No caso, a palavra mito pode ser apropriada numa perspectiva aproximada à tradição filosófica à qual remete, tendo o mito não necessariamente como um discurso com valor verdade, mas um discurso que se jacta ao lugar de promotor de um conhecimento sobre algo. Este conhecimento aciona uma série de crenças a respeito das mulheres e da sua relação com a violência – e eis a riqueza da filmografia hitchcoquiana, em sua complexidade de reforçar determinados mitos em relação ao estupro, bem como operar em sentido contrário, ao dar a dimensão do sofrimento e da humilhação das vítimas e, ao mesmo tempo, estabelecer caminhos de uma reação a tais agressões, como o assassinato em legítima defesa, cometido por Alice, em *Blackmail*. Ainda assim, a personagem se sente compelida a confessar o crime, pois este, em última instância, não seria apenas uma reação a uma agressão injusta, mas um crime contra o imaginário dominante, constituído pela repressão e pela subjugação do corpo e da subjetividade das mulheres.

2.3 O PODER DO CLOSE-UP

Na filmografia hitchcoquiana, um dos filmes mais intrigantes e capazes de se recusar à análise é *Um Corpo que Cai* (*Vertigo*, 1958), um grande filme doente, ou um filme que nasce póstumo, pois seu destino seria transformar-se em objeto de culto do qual viria dar testemunho gerações de cinéfilos em décadas posteriores, embora o longa não tenha sido bem recebido pelo público à época do seu lançamento. A angústia do olhar neste filme é concomitante a uma crise da indústria cinematográfica hollywoodiana do período⁶⁷. A baixa

⁶⁶ A feminist politics which would fight rape cannot exist without developing a language about rape, nor, I will argue, without understanding rape to be a language. What founds these languages are neither real nor objective criteria, but political decisions to exclude certain interpretations and perspectives and to privilege others.

⁶⁷ Na década de 1950, o volume de ingressos vendidos diminuía ano após ano, num momento no qual a economia estadunidense se encontrava em ampla expansão (BLACK). Uma das questões que determinavam a

lucratividade de *Um Corpo que Cai* atesta este momento pouco favorável às bilheteiras dos cinemas, para a tristeza de Hitchcock (TRUFFAUT, 2004). Uma das questões marcantes acerca do filme é a elaboração dos *close-ups*, em dois momentos-chave da narrativa, quando da apresentação de Madaleine e no momento no qual a atriz que a interpreta, Judy Barton, apresenta ao espectador a farsa na qual esteve envolvida. Judy e Madaleine são interpretadas (ou, antes, encarnadas) por Kim Novak, em dois papéis emblemáticos na sua carreira.

A questão relativa ao *close-up* na filmografia hitchcoquiiana não se restringe a *Um Corpo que Cai*. Há uma estratégia de tornar eloquente o enquadramento do rosto, de forma a intensificar o efeito do *pathos* gerado pela agressão de mulheres, estratégia esta manifestada nos trechos de *Um Corpo que Cai* e *Psicose*, que serão analisados nas próximas páginas. Por *close-up* nos referimos à imagem do rosto humano colocado em ênfase, num primeiro plano. Hitchcock deu uma série de declarações acerca da mobilização dos sentimentos da audiência mediante a manipulação do tamanho da imagem, a partir da constituição do rosto em ostensivo primeiro plano:

Segundo ele [Hitchcock], o ‘tamanho da imagem’ talvez seja o mais importante item 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 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 procedesse de maneira mais simples, reenquadrando sobre ela, enquanto se levanta da cadeira. (AUMONT, 2002, p. 274)

No seu *A Obra de Arte na Época da sua Reprodutibilidade Técnica*, Walter Benjamin (1994) consagra o rosto como âmbito no qual reside uma resistência em relação à perda da aura, o que coloca o *close-up* como eco de uma sacralidade decadente, mas capaz de se perenizar nos traços humanos. A mulher colocada em primeiro plano coloca o olhar androcêntrico sob tensão, pois, necessariamente, o primeiro plano do olhar apela à empatia, ao se colocar no lugar do outro. O ostensivo *close-up* abre espaço à identificação, numa perspectiva divergente em relação ao procedimento pornográfico, no qual o corpo das mulheres aparece dilacerado pela fotografia em planos de detalhes. Há algo no rosto capaz de colocá-lo não apenas de frente ao espectador, mas como algo que aciona a compaixão, ou, nas palavras de Levinas (2007, p. 79):

renda nas bilheteiras era o advento da televisão, que passava a roubar o público dos cinemas. Porém, apesar de aparentemente satisfatória para se entender a crise do cinema no período, por outro lado, não devemos ser tão apressados – algo passa a ser demandado do cinema, um algo que a televisão não pode dar. Aqui nos referimos ao choque de uma experiência capaz de gerar descargas pulsionais cada vez mais intensas e trafegar no âmbito do horror e do fascínio capazes de serem gerados pelas imagens.

O rosto não está de frente pra mim (*en face de moi*), mas acima de mim. É o outro diante da morte, olhando através dela e a expondo. (...) o rosto é o outro que me pede para que não o deixe morrer só, como se o deixar seria se tornar cúmplice de sua morte. Portanto, o rosto diz a mim: não matarás.

Denise Carrascosa (2013) parte do conceito de *rostidade*, cunhado por Deleuze (1985), como ponto de partida para o âmbito de uma perspectiva na qual a rostidade torna-se potência para acionar nossos afetos a partir da exposição do rosto de um *outro* – um outro monstruoso ou sublime, como Madaleine, não importa, pois, ambos, cada qual à sua maneira, acionam o medo da morte, pois o rosto fotografado em primeiro plano remete à finitude. Na apresentação da face no cinema reside a suprema estratégia de provocar *pathos* na audiência. Referimo-nos à raiz etimológica da palavra, em sua proveniência do grego, no sentido de fazer com que o espectador se sinta ligado aos personagens de maneira afetiva. No *close-up* encontra-se o poder de persuasão da imagem, numa perspectiva determinante dos agenciamentos afetivos presentes em *Um Corpo que Cai*. Jameson (1995, p. 121) detecta um certo cinismo no surgimento do rosto filmado, pois estaria na tela como uma mercadoria – a mais preciosa da época de ouro hollywoodiana, a marca suprema do *star system*. O rosto filmado é “algo como uma versão materialista daquilo que os filmes colocaram no lugar da teatralidade ou do que Benjamin chamou de aura”.

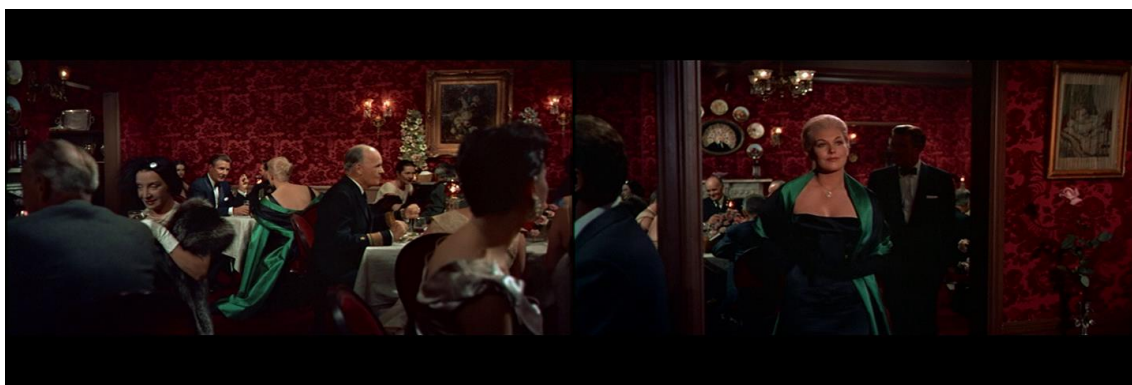


Fig. 45

Fig. 46



Fig. 47

Fig. 48

Na primeira aparição de Madaleine, gradualmente, a câmera a seleciona no salão do restaurante *Ernie's* e (Fig. 45), num segundo momento, após uma caminhada em direção à objetiva, o rosto dela aparece em primeiro plano, mas em perfil (Fig. 47). Longe de torná-la mais íntima ao espectador, seus *close-ups* iniciais colaboram para o adensamento do mistério em torno de si, pois ela não olha para a câmera. A marca de Madaleine é o seu caráter de aparição única, auratizada – para ela não se aplicam os conceitos de original e cópia, pois é um evento único, em seu sorriso de Monalisa (Fig. 45 e 46).

Os *close-ups* de Madaleine instigam à interrogação, pois subvertem a lógica da identificação, referida por Hitchcock – não há identificação possível com Madaleine, pois ela é proveniente do mundo das ideias, no sentido platônico do termo, ou a “quintessência do mistério da mulher”, como definiria Spoto (2008), o que a coloca numa posição da mais extrema alteridade, pois é um ser impossível. A distância em relação ao espectador é reforçada pelo batente por onde passa (Fig. 45), ali, colocado à guisa de moldura e pelo efeito de iluminação, quando ela se aproxima em direção ao primeiro plano. Poucos segundos depois, ela sairia de cena como uma aparição mística e, para desespero do detetive Scottie (James Stewart), Madaleine desapareceria eternamente em sequencias posteriores do filme.

O vazio deixado por Madaleine é irreparável, tal como descobriria, da pior maneira, a atriz que a encarnou, Judy Barton. O detetive Scottie a encontra por acaso, sem, para tanto, usar a sua habilidade profissional. A apresentação de Judy não guarda o requinte e o aspecto etéreo de Madaleine, antes, ao contrário. Ela é carnal, usa maquiagem exagerada, cabelos maltratados, presos de maneira improvisada, provavelmente em função das atividades cotidianas, como o trabalho. Nada disso, porém, a faz menos bela que a personagem à qual interpretou, mas, ainda assim, está longe de satisfazer às aspirações românticas de Scottie. Paula Cohen (1995) avalia o comportamento de Judy como ditado pelas exigências da predadora vida urbana, de aparência mais provocante para os homens do que a de Madaleine.



Fig. 47

Fig. 48

Inicialmente, Judy é apresentada em plano médio (Fig. 74), no sentido de se abrir caminho a um ostensivo *close-up* (Fig. 48), este, ao contrário do que sucedeu com Madaleine,

proporciona uma maior intimidade com a personagem. A ambiguidade na construção das mulheres hitchcoquianas vem à tona quando o espectador passa a conhecer a história a partir do ponto de vista de Judy. Tania Modleski (2005) havia se referido à estratégia narrativa presente nos filmes do diretor de tornar as mulheres os personagens mais simpáticos dos seus filmes, o que intensifica a participação afetiva da audiência, em sentimentos como angústia e mesmo raiva, em função da violência sofrida por elas. O *close-up* de Judy, seu persistente contato visual com a câmera, faz parte de uma quebra no ponto de vista segundo o qual se acompanhava a narrativa – há uma reversão abrupta, de Scottie a Judy, como se finalmente acordássemos do sonho do detetive e uma voz sensata se erguesse para dar conta da narrativa, algo expresso na carta de despedida ao detetive – missiva jamais entregue:

Querido Scottie, então, finalmente, você me encontrou. Este é o momento que eu temia, mas, ao mesmo tempo, esperava para saber o que eu iria dizer e fazer. Eu queria vê-lo novamente apenas uma vez. Agora eu vou embora, e você pode desistir de sua pesquisa. Eu quero que você tenha paz de espírito. Não se culpe por nada. Você foi a vítima e eu a ferramenta... você foi vítima do plano de Gavin Elster para assassinar sua esposa. Ele me escolheu porque eu pareço com ela (...) Ele escolheu você para ser a testemunha de um suicídio. (...) Ele sabia de sua doença. Ele sabia que você nunca iria conseguir subir escadas torre. Ele planejou tão bem. Ele não cometeu erros. Eu cometi um erro. Eu me apaixonei.

O momento talvez seja o mais pungente da narrativa, tendo em vista a fragilidade e mesmo a ingenuidade de Judy, outra vítima de Elster, para além do detetive e da esposa assassinada. Na sequência em análise, o *close-up* se insere numa retórica da imagem, num sentido próximo ao cunhado por Barthes (1984), ao se propor a imagem como capaz de provocar determinados efeitos no espectador, em função de uma estratégia discursiva. A confissão de Judy será fundamental para a narrativa ao final da trama, quando o casal volta ao terceiro andar da torre na Missão Jesuíta.

A sequência da luta nas escadas, na qual Judy termina por desequilibrar-se e cair, é pautada por uma esperança final da audiência em torno da união do casal. As expectativas são, porém, frustradas, pois o que se segue é a violência e o desenlace fatal. Scottie não pode ser acusado pela morte da jovem, mas isso não o isenta de culpa. De acordo com Julia Steinmetz (2011), apenas após a morte de Judy, o detetive escapa da sua vertigem, ligada à incapacidade de controlar e mesmo agredir a uma mulher – o caminho ao topo das escadas trata-se da metáfora de uma agressão sexual. As metáforas antropomórficas são constitutivas da narrativa de *Um Corpo que Cai*, num sentido em que a acrofobia de Scottie liga-se a um medo dos genitais femininos. Seguindo esta linha de raciocínio:

Há uma correlação entre os genitais femininos e a acrofobia, manifestada na imagem da escada, em seu movimento de deglutir Scottie. As evoluções presentes na imagem remetem aos movimentos da musculatura lisa da vagina, responsáveis pelas contrações do órgão durante o ato sexual e o parto. A acrofobia de Scottie, que nos é dada a conhecer a partir do complexo movimento de câmera, é representada de um ponto de vista subjetivo. Isto insere o espectador na vertigem do personagem, sendo solidário nesta viagem ao terror e à morte. (SOUZA, 2012, p. 54)

Judy é obrigada a trilhar o caminho ao topo das escadas, que coincide com a perspectiva de libertação de Scottie da sua acrofobia. As agressões se sucedem durante o caminho angustiante. O penteado de Judy se desfaz, o desalinho do vestido insinua a sua pele, situações que alicerçam o aspecto da cena fotografada como uma relação sexual forçada (Figs. 49 e 50), com os impulsos de dominar e subjugar a mulher. A frustração de Scottie se manifesta sob a forma de violência, pois, a *mulher*, significante criado por uma matriz de poder androcêntrica, é opressor – a violência refere-se à perspectiva de que as mulheres possam ser vítimas de agressões em função da frustração de não corresponderem ao desejo dos homens.



Fig. 49

Fig. 50

A filmografia hitchcoquiana, francamente perpassada pelo imaginário judaico-cristão, tende a reproduzir a hostilidade religiosa em relação às mulheres. No relato mítico do Gênesis, a mulher teria sido criada a partir da costela de Adão. Ela seria, portanto, uma imitação em terceiro grau. Numa análise em relação ao assunto, Bloch (1995) observa: “a criação da mulher está ligada a um ato linguístico fundador. Diz-se que Adão foi o primeiro a falar, sendo o nomeador das coisas; e a mulher, ou a necessidade da mulher, sua causa, parece provir da imposição dos nomes” (BLOCH, 1995, p 32/33). A questão torna-se mais evidente a partir do instante no qual Adão passa a nomear os animais. De acordo com a Bíblia, ele o teria feito em apenas um dia, confirmando, neste momento, o seu poder de construir o mundo a partir da fala, numa repetição em relação ao que Jeová teria feito no momento da criação. Por

outro lado, a hostilidade platônica em relação à arte é constitutiva da frustração de Scottie em relação à impossibilidade da existência empírica de Madaleine.

O caminho o qual o leva ao engodo tramado pela narrativa envolve a sedução dos sentidos pela literatura e pelas artes plásticas, tendo em vista sua visita à livraria Argosy, na qual o detetive acompanha a história sobre a triste Carlota, e as visitas ao museu da *California Palace of the Legion of Honor*. A partir da correlação entre as mulheres e a arte, fundamenta-se a ideia da mulher como conflito, contradição e ambiguidade. Block (1995) percebe na hostilidade platônica em relação aos sentidos e ao mundo sensível uma perspectiva misógina, considerando a mulher como uma cópia degradada do homem, algo perceptível de maneira marcante na releitura dos textos de Platão empreendidas na Idade Média. Block (1995, p. 14) argumenta em torno do discurso da misoginia como tão persistente naquele período que se percebe algo: “uma ligação importante entre este período e o presente, pois tais termos ainda governam (conscientemente ou não) as formas pelas quais é concebida a questão da mulher”. Neste universo simbólico, a mulher e as artes seriam imitações em terceiro grau. De acordo com Foucault & Motta (2006), a expulsão dos poetas da República de Platão determinou o estabelecimento da literatura como uma instituição apátrida. Num sentido próximo, o feminismo vem questionando a precariedade da inscrição da mulher no âmbito de um universo simbólico misógino:

a posição da ‘mulher’ como sujeito – dado que ela só poder ser representada dentro da economia simbólica dominante – já foi definida pelo patriarcado como o lugar do ‘outro’. Em outras palavras, ela é ‘irrepresentável, a não ser como representação’, existindo em um constante deslizar entre “mulher” como signo e mulheres como sujeitos de ‘relações reais’. (COSTA, 2002, p. 66),

Uma vasta gama de leitores da filmografia hitchcoquiana consideraram a imersão de *Um Corpo que Cai* no universo platônico numa série de trabalhos, desde os anos 1950, com Rohmer e Chabrol (1992) até data mais recente, com Zizek (2002/2003). O Deleuze da *Imagem-Movimento* (1983), porém, relativiza perspectivas como estas, pois, para ele, não existiria necessidade de fazer de Hitchcock platônico ou católico metafísico. Por ora, porém, fiquemos com Zizek (2002/2003), na detecção de uma aparente incoerência na gestão dos planos subjetivos, percebida por ele em pelo menos dois momentos do filme – aqui separamos um deles. Depois de vermos a fachada do restaurante *Ernie’s*, há um corte para o detetive Scottie, sentado no bar. De repente, há um *travelling* para trás e depois à diagonal para a esquerda. A câmera foi atraída por uma mulher de espáduas nuas, que se torna o ponto focal

de atração. Assim que ela entra no quadro, os sons do restaurante se desvanecem e ascende, de maneira gradual, a música de Bernard Hermann.

De acordo com as gramáticas tradicionais de cinema, este seria um olhar subjetivo, mas não há sujeito que ocupe tal posição – algo percebido por Žižek como um *kyno eye* – um olho sem um personagem dado, como parte de um corpo sem órgão. Porém, há um algo por trás desse olhar aparentemente descorporizado, como se o próprio desejo do detetive fosse objetivado e olhasse o sujeito de fora, pondera Žižek (2002/2003). Adicionamos, porém, que há um *eu* por trás desse olhar, no qual se insere Hitchcock como sujeito suposto saber de um desejo concernente não apenas a Scottie, mas uma fantasia social presente no imaginário da audiência.

Em alguma perspectiva, Madeleine, de fato, morreu ao cair da torre do campanário – e Scottie, por ter visto uma imagem pura, foi punido com a depressão e chegou às raias da loucura, tornando-se um sujeito marcado pela perda do impossível objeto de desejo, em sua tendência a frustrar o sujeito, para ficarmos na equação platônica. Os relatos fundadores capazes de ocupar status de verdade inquestionável falham quando o assunto é investigar o âmbito das subjetividades, pois se fundamentam em sujeitos divididos em categorias binárias, hierarquizantes e excludentes. A gama de desejos mobilizada pela rostidade e demarcada pelo *close-up*, por sua vez, mobiliza sentimentos conflitantes. Há algo que talvez nem mesmo o lúcido Bazin tenha conseguido enxergar nas cenas eróticas filmadas por Hollywood. Numa comparação entre o teatro e o cinema, como ampla vantagem em relação ao segundo, ele observa que:

[No cinema], a mulher, mesmo nua, pode ser abordada pelo parceiro, expressamente desejada é realmente acariciada, pois, diferentemente do teatro - lugar concreto de uma representação fundada na consciência e na oposição - o cinema desenrola-se num espaço imaginário que demanda a participação e a identificação. Conquistando a mulher, o ator me satisfaz por procuração. Sua sedução, sua audácia, não entram em concorrência com os meus desejos, mas os realizam" (BAZIN, 2003, p 140)

Talvez para escândalo de Bazin, podemos considerar que o desejo flui na dimensão dos corpos fotografados pela câmera e desliza no ritmo da narrativa cinematográfica, um desejo não ancorado a um binarismo de gênero, pois o ator não apenas me substitui por procuração, mas participa do gozo escópico da audiência. O desejo do espectador talvez se explique de maneira muito pobre com a perspectiva de se pensarem sujeitos homens e mulheres, ou mesmo pelo pressuposto de uma bissexualidade primária, em linha com o pensamento freudiano, visto que “a sexualidade coloca em jogo devires conjugados

demasiadamente diversos que são como *n* sexos, toda uma máquina de guerra pela qual o amor passa” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 71, v.4).

3.3.1 O BANHO DE MARION

Os textos que mais amamos talvez nos atraíam pelas suas incoerências, zonas opacas nas quais o entendimento falha e, por isso, retornamos a estes, buscando algo para além de entendê-lo, mas vivenciá-lo e percorrer, mais uma e outra vez, os seus meandros, pois buscamos neles uma interrogação, acerca de constituintes da nossa subjetividade (RODRIGUEZ, 2004). Gerações de cinéfilos têm analisado *Psicose*, emblemático filme de Alfred Hitchcock, sobretudo a cena do chuveiro, na qual Marion Crane, uma jovem secretária, é assassinada aos 46 minutos de filme, numa cena chocante pela sua intensa explosão de ódio misógino⁶⁸.

Rothman (1982) havia percebido que o banho de Marion seria uma cena de amor, na qual o chuveiro, ainda que desumanamente calmo e equilibrado, se torna um amante imaginário para a jovem. O chuveiro tem o valor metafórico de um pênis e torna-se uma extensão antropomórfica do próprio Hitchcock, o sujeito suposto saber inscrito na narrativa, ou, conforme percebido por Jameson(1995, p. 123): “devemos tirar uma conclusão peculiar e um dos méritos de Rothman é não hesitar diante dela: ou seja, que o ‘autor’ desse assassinato é mais do que análogo, ele é virtualmente o próprio ‘autor’ do filme” (JAMESON, 1995 p. 123). A presença de um amante desumanamente calmo e equilibrado se nota em outros momentos, em especial nos carros usados por Marion, em metáforas de pênis, como o volante do auto ou as hastes limpadoras de para-brisa, contrapontos antípodas da obsessão

⁶⁸ Abordando o âmbito destas pulsões violentas, *Psicose* seria um dos mais retumbantes sucessos do diretor. A fita foi lançada num momento no qual os empreendedores do cinema estadunidense viam as suas rendas de bilheteria decaírem, o que contrastava com o crescimento econômico do período. O desafio dos filmes estrangeiros associado à invasão dos aparelhos de TV nos lares do país parecia marcar o fim da era de auspiciosos lucros, a chamada era de ouro do cinema estadunidense. Na contramão dos números minguantes, *Psicose* rendeu, apenas no ano de lançamento, cerca de US\$ 13 milhões, com um custo de US\$ 800 mil. Neste filme, as estratégias de construção do suspense tendo por base a angústia relacionada à agressão e morte de uma mulher alcançam maturação suprema na filmografia hitchcoquiiana. O filme é baseado no livro *Psycho* (*Psicose*), de Robert Bloch, que, por sua vez, é inspirado nos crimes cometidos por Ed Gein (1906 – 1984). Gein teria sido responsável por uma série de violações de túmulos e pelo assassinato e mutilação dos corpos de duas mulheres. Questionado a respeito do motivo que o levou a matar, teria afirmado que aquela seria uma tentativa de trazer a mãe de volta à vida. O desafio que se coloca à análise de *Psicose* dá-se no sentido de proceder sem ambicionar uma dissecação do filme, o que o tornaria um organismo morto, mas proceder de maneira a “não espremer a sua força vital” (REBELLO, p. 16). Ao remexerem a bagunça da cozinha e do quarto de Ed, os policiais tiveram uma visão para a qual nenhum acidente na estrada ou baderna numa noite de sábado os teria preparado. (...) [Havia] Um tambor feito a partir de latão com pele humana como couro. Uma vasilha que era metade de cima de um crânio invertida. As peles descarnadas do rosto de quatro mulheres, com ruge e maquiagem presas com tachinhas na parede a altura dos olhos. Cinco rostos guardados em sacos plásticos, “de reserva”. Dez cabeças de mulher, com a parte acima da sobrancelha cortada fora. Um par de calças feita de pele humana e um “colete” incluindo mamas, arrancadas de alguma outra infeliz. (RABELLO, p 21).

hitchcoquiana por bolsas e malas, substitutos imaginários para a vagina (FREUD, 1988). Apontar a presença deste amante na narrativa pelas suas metáforas antropomórficas remete ao aspecto teológico da filmografia hitchcoquiana

Numa ampla investigação que contou com releituras das matérias jornalísticas acerca de *Psicose* e na coleta de depoimentos acerca da produção do filme, o escritor Stephen Rebello (2013) entrevistou o roteirista do filme, Joseph Stefano. Durante o diálogo, o roteirista considerou ter descoberto que nenhum elemento da trama interessaria mais ao diretor do que o planejamento da cena de assassinato no chuveiro: o “roteirista se recorda de que Hitchcock se deleitava com a cena que eliminaria uma personagem simpática - interpretada por uma atriz famosa - ao fim do primeiro terço da narrativa” (REBELLO, 2013, p 60).

O roteiro foi filmado com óbvio deleite em fazer churrasco das vacas sagradas dos EUA- virgindade, limpeza, privacidade, masculinidade, sexo, amor materno, uso de pílulas, santidade da família e... o banheiro. Nas palavras do escritor ‘Eu disse a Hitch que queria que Marion rasgasse um pedaço de papel, jogasse na privada e desse descarga, e queria mostrar a privada. Podemos fazer isso? Um vaso sanitário nunca foi visto na tela antes, nem uma descarga (...). Pensei [com relação ao público]: 'Aqui vocês vão começar a saber sobre a raça humana. Vamos iniciar mostrando uma privada e daí por diante só piora'..(REBELLO, 2013, p 65).

O filme empreende uma viagem aos desejos sádicos recalcados no âmbito do tecido social, em especial a misoginia fundante das sociedades ocidentais – em *Psicose*, empreende-se uma viagem ao baixo ventre, sendo a imagem da privada e do barulho da descarga – tabus para o cinema da década de 1960, metáforas contundentes acerca das pulsões de agressividade e violência reprimidos a fim de viabilizar a vida em sociedade, como detectado por Freud (2010) em *O Mal-Estar da Civilização*. O filme confronta-nos com a questão de que: “o *ser humano* não é uma criatura branda, ávida de amor, que no máximo pode se defender quando atacado, mas sim que ele deve incluir, entre seus dotes instintuais, também um forte quinhão de agressividade” (FREUD, 2010). A mais violenta reação à emergência destes desejos é a limpeza obsessiva que Norman aplica à cena do crime, pois o sangue e demais tecidos de Marion são enviados para fora do campo visual do filme, num sentido de recalçamento (OLIVEIRA Jr., 2015).

Os *close-ups* de Marion são estratégicos para a regência dos afetos do espectador quando do assassinato a facadas. Durante parte do trajeto a intimidade da personagem com a audiência é crescente, pois lhe ouvimos o pensamento, enquanto dirige (Figs 51 e 52). Durante a sequência na qual Marion dirige, há trechos nos quais a narrativa torna-se ambígua,

como se o tempo se dobrasse sobre si próprio e tivéssemos um vislumbre das atitudes do milionário Tom Cassidy (Frank Albertson) e do chefe George Lowery (Vaughn Taylor). Apenas algumas décadas antes de *Psicose*, seria tabu olhar para a câmera diretamente. O cinema clássico hollywoodiano trabalhava para disfarçar as marcas da enunciação, como se a história se contasse sem a intervenção de olhares por trás das câmeras capazes de conduzir a narrativa.

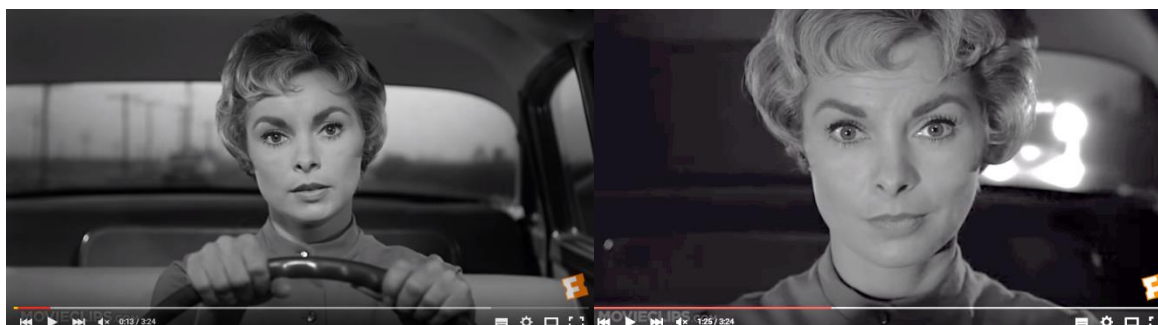


Fig. 51

Fig. 52

Diretores como Alfred Hitchcock, Howard Hawks e, acrescento, Orson Welles eram *auteurs*, pois conseguiam imprimir nos filmes as suas visões pessoais acerca do cinema – o uso do plano sequência, do movimento de câmera e da composição em profundidade não visavam capturar a realidade fenomenal, mas expressar uma visão particular de mundo (BORDWELL, 2008). O *close-up* (Fig. 52) prossegue nesta linha de inserir a imagem do rosto como componente de uma estratégia textual destinada a contar uma história a partir de um ponto de vista que reivindica o *status* de exclusivo e particular.

À medida que a viagem de carro prossegue, os *close-ups* de Marion tornam-se mais próximos⁶⁹, no sentido de se entrar em contato com a subjetividade e os pensamentos mais íntimos da personagem. Nos seus olhos encontramos uma metáfora dos genitais femininos, no sentido em que se propõe uma relação de continuidade, entre os olhos, a boca e a vagina, como o âmbito de algo que acessa o interior do corpo. São fronteiras capazes de determinar limites entre o interior e o exterior (SILVERMAN, 1988). Há questões colocadas nas cenas iniciais do filme que retornam com força nas cenas seguintes. A correlação entre sexo, dinheiro e negociação é uma destas – afinal, Marion furta os US\$ 40 mil na intenção de viabilizar o casamento com Sam. Ela pressiona o amante como forma de provocá-lo a legitimar o relacionamento dizendo aquela ser a última vez que *aquilo* aconteceria. O espectador sabe perfeitamente a significação do eufemismo, destinado a metaforizar o sexo.

⁶⁹ A ênfase no rosto de Marion durante a cena do assassinato, mesmo com o suave desenquadramento constitutivo da cena, anteciparia, em algumas décadas, os *close-ups* extremos, caros ao cinema contemporâneo, como *O Senhor dos Anéis*.

O social e o antissocial, o normal e o patológico se atravessam tanto ao longo da narrativa de forma a sabotar a dualidade excludente e hierarquizante entre estes termos. O momento no qual esta tensão se presentifica é o diálogo entre Marion e Norman, o que reivindica a necessidade de dar-se alguma atenção à conversação precedente à antológica cena do chuveiro. Marion e Norman se olham como se se entendessem, desfrutassem de algo em comum capaz de criar vínculo entre eles – Marion não encontra tal sintonia com uma pessoa desde o momento no qual cometeu o crime: o policial, o vendedor de carros e, sobretudo, o chefe da jovem na imobiliária a olham com indisfarçável desconfiança; uma desconfiança fundante do imaginário androcêntrico em relação às mulheres. Neste lugar de opressão e desespero, ela encontra um semelhante, Norman Bates:

Marion: Por que você não vai embora?

Norman: Para uma ilha particular, como você?

Marion: Não, não ... como eu.

Norman: Eu não poderia fazer isso, mas quem iria cuidar dela? Ela estaria sozinha lá em cima.

(...)

Marion: Não seria melhor se você colocar ela ... algum lugar?

Norman: Você quer dizer que uma instituição, um hospício? As pessoas sempre chamam hospício algum lugar, não é? ‘Coloque-a em algum lugar’

Marion: Oh, eu sinto muito. Eu não quis dizer isso para soar como seu eu não me importasse. Desculpa, não quis parecer desumana

Norman: O que você sabe sobre humanidade? Você já esteve dentro de um desses lugares? O riso e as lágrimas Os olhos cruéis estudando você? Minha mãe lá? Ela é inofensiva.... Tão inofensiva quanto estes pássaros empalhados.

A comparação de Norman com a Mãe e os pássaros empalhados teria, descobriremos adiante, uma verdade literal. A questão da linguagem se coloca no diálogo, sobretudo naquilo que viabiliza uma metáfora: *tão inofensiva quanto um pássaro empalhado*, diz Norman, ou *colocá-la em algum lugar*, de forma a significar colocá-la num hospício. Há uma verdade fugidia, inserida nos diálogos, bem como uma falsidade, um disfarce, radicalmente impossível de esconder qualquer coisa. A dificuldade de Norman com a linguagem depõe acerca da sua incompetência social, sua inabilidade em estabelecer laços sociais. A fala da Mãe, por sua vez, dialoga com um universo misógino na sua feroz reação, quando do convite de Norman para que Marion jantasse na Mansão Bates:

Mãe: Não! Eu disse não! Não quero que você traga garotas estranhas para jantar. À luz de velas, imagino. Bem vulgar! Sessão erótica de garotas com vagabundas, imagino. E daí, depois do jantar? Música? Sussurros? (...) ‘Mãe é só uma desconhecida’, como se os homens não as desejassem! Eu me recuso a falar de coisas repugnantes que me enojam. Entendeu, garoto? Vá embora e diga a ela que não venha com o seu perigoso apetite para a minha comida ou para meu filho.

O mais surpreendente em relação à fala da Mãe é que parece ser, de fato, a voz de uma senhora idosa – a Sra. Bates, do seu túmulo, impregnada da sua moral vitoriana, reivindica a alma do seu filho, determinando o âmbito doméstico como aquele do qual seriam excluídas as mulheres *vulgares*, como ela imagina ser Marion. A voz da velha senhora acirra o suspense em torno dela. De acordo com Kaja Silverman (1998), a tradição do cinema hollywoodiano reza que a voz em *off* (descorporizada na tela) é mais comum entre os personagens masculinos, mas algo praticamente vedado às mulheres, pois enseja uma quebra na equalização entre a voz e a mulher. A voz *off* tende a empoderar o sujeito que fala sem aparecer na tela, pois a sua voz pode ensejar ações capazes de colocar o falante como portador do poder de provocar ação na tela, pressuposto masculino no cinema hollywoodiano de então.

Na expressão de Marion, há um gozo durante o banho, algo para além da perspectiva de encontrar algum alívio, após horas de estrada (Figs. 54 e 55), pois vemos na sua expressão de prazer durante o banho a insidiosa presença de Hitchcock. A sua expressão de prazer abre espaço ao paradoxo posterior, quando da tortura e da dor provocadas pelo seu assassinato. Marion parece pagar pela sua feminilidade e por reivindicar o status de heroína do próprio destino.

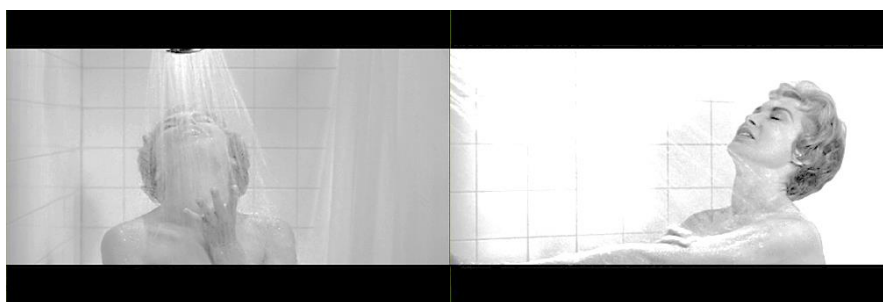


Fig. 53

Fig. 54

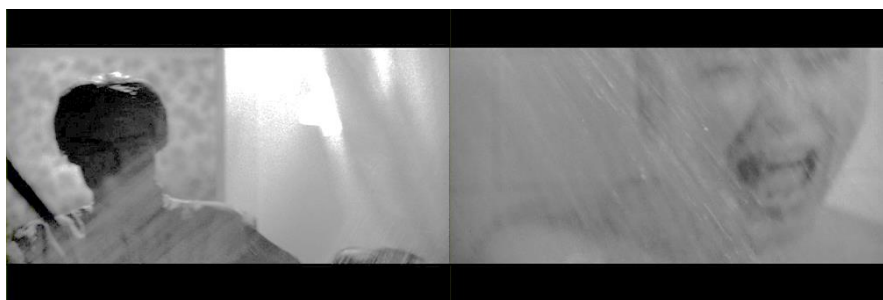


Fig 55

Fig. 56

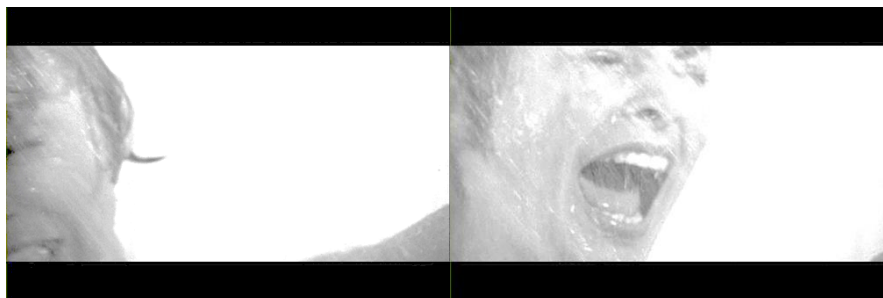


Fig. 57

Fig. 58

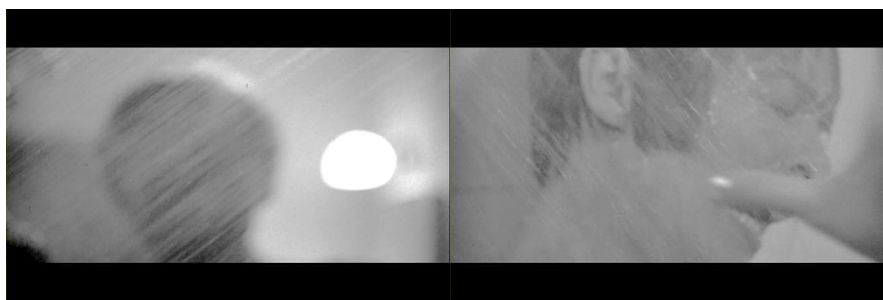


Fig. 59

Fig. 60

Nas cenas iniciais da agressão a Marion, há uma diferença fundamental na apresentação da vítima e do agressor, a Mãe. Apenas podemos ver contornos daquela que seria a Sra. Bates, em contraste com os *close-ups* de Marion. A Mãe é fotografada como a alteridade extrema, pois é proveniente do mundo dos mortos. As imagens de Marion são constituídas de forma a provocar o espectador, a esta altura ainda perplexo pela intrusão da violência, a entrar na espiral de medo e terror na qual a personagem foi lançada. Há uma interrogação residente no âmbito da interioridade do corpo, algo sugerido quando dos segundos finais da cena de assassinato, que decorrem sem a intervenção de som extradiegético. Há um silêncio pela morte de Marion, cortado apenas pelo barulho da água a escorrer pelo ralo da banheira. Neste instante, a série de metáforas antropomórficas presentes na narrativa de *Psicose* encontram seu ápice. Há uma relação de continuidade entre o olho morto e fixo de Marion (Fig. 62) e o ralo (Fig. 61), pois ambos são inscrições metafóricas da vagina – e não apenas estes elementos, mas os próprios gritos de Marion e a insistência na fotografia da sua boca são correlatos à sua feminilidade.

A angústia em relação ao corpo da mulher torna-se indicadora de terror, mas, simultaneamente, de um desejo e uma fantasia irrealizável, uma pulsão de voltar ao útero, de mergulhar no orifício demarcado pelo olho de Janet Leigh ou pelo ralo, em seu barulho deglutidor, enquanto traga a água e o sangue de Marion. Silverman (1988) observa que Hollywood organiza a sexualidade feminina ao redor de uma imagem análoga a um insaciável orifício, capaz de tragar o sujeito: “Não é de se surpreender que sejam constantes [no cinema

referências a] fantasias paranoicas de sufocamento, ciladas e sufocação” (SILVERMAN, 1988, p. 71⁷⁰, tradução nossa).

A reação violenta da Mãe significa, em última instância, uma violação sexual (SOUZA, 2012), violência mediante a qual o imaginário androcêntrico pune e reprime o corpo da mulher, de forma a evitar o momento angustiante da visão dos genitais femininos. O olhar de Marion é o olhar da Medusa. Na perspectiva de Paula Cohen (1995), o assassinato nos brutaliza, pois somos tremendamente afetados pelo assassinato de Marion - estamos, ao final da cena do chuveiro, fascinados e confusos, sem saber o que a teria atingido. Ainda assim, apesar da explicação do psiquiatra ao final do filme, há algo no âmbito da violência sofrida por Marion e mesmo por Arbogast, o detetive, resistente ao entendimento – o encurralamento e assassinato a facadas faz de *Psicose* algo tão profundamente misterioso quanto o ataque das aves em Bodega Bay, em *Os Pássaros*. Seja o que for este *algo* o que o aciona é a misoginia.

A interioridade do corpo, durante o assassinato no chuveiro, permanece como tabu no cinema hitchcoquiano. Uma sombra se coloca na boca de Marion, como uma forma de vedar o conhecimento acerca da interioridade do seu corpo. O mesmo se repete em relação aos olhos da jovem, em sua correlação com o ralo do box, este último fotografado como uma boca imensa, que traga tudo, mas insondável em seu interior. A morte reside no espaço interior do corpo – o Real do corpo é sublimado na narrativa hitchcoquiana – no sentido de torná-lo sublime, precioso e insondável. Há uma última barreira erguida ao olhar, pois, ali, onde o olhar falha, onde a imagem se transforma numa mancha, mora a morte (REQUENA, 2004; RODRIGUEZ, 2011).

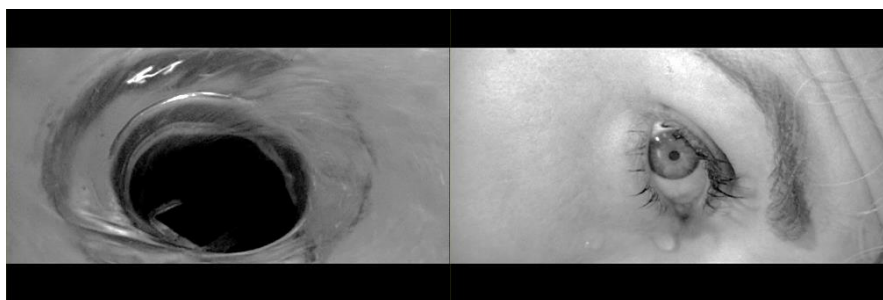


Fig. 61

Fig. 62

À abertura que se abre a esta interioridade correspondem metáforas da vagina – a boca e os olhos de Marion, ali consagrados como substitutos em relação a algo capaz de instabilizar definitivamente o universo androcêntrico: a imagem da falta, a imagem de algo

⁷⁰ No original: “Not surprisingly, what has been thus disowned returns in the guise of paranoid fantasies of enclosure, entrapment, and suffocation.” (SILVERMAN, 1988, p. 71).

que, em sua etimologia, se dobra para dentro em invaginação: as genitais das mulheres. Apenas décadas depois de *Psicose* a interioridade física do corpo seria colocada em cena, de forma inquietante (CREED, 1993). Para tanto, recorreremos aos filmes *Alien* (Fig. 63) e *O Silêncio dos Inocentes* (Fig. 64), que dão testemunho do acesso ao âmbito da última fronteira vedada ao olhar. No primeiro, um corpo do qual emerge algo monstruoso, um extraterrestre e, no segundo, uma crisálida depositada no corpo de uma mulher pelo psicopata assassino Buffalo Bill.

A linguagem cinematográfica nunca se rendeu a regras pretensamente fixas e, paradoxalmente, as novidades tiveram sempre alguma dificuldade para firmar-se, pois estas teriam que enfrentar algum conservadorismo do público, pouco adepto a novidades radicais. Porém, em suas primeiras décadas, o cinema se viu revitalizado por uma série de mudanças, que o levaram à sua configuração atual, com características hoje consideradas banais, como o seu aspecto falado e a imagem em cores. Alfred Hitchcock foi um dos realizadores que transformaram a linguagem cinematográfica. Em divergência com os teóricos tradicionais, a teoria feminista do cinema considera que a constituição desta linguagem não seja fruto exclusivo de uma evolução tecnológica, mas estas transformações são determinadas em função dos desejos constitutivos dos realizadores cinematográficos e do seu público.

Carière (2014, p. 30) havia argumentado sobre a busca por inovação na linguagem do filme como um caminho arriscado, dada a dificuldade de se harmonizar a história com efeitos especiais, potenciais causadores de distração na audiência. Para ele, o *close-up* parece caminhar em direção a um cada vez mais invasivo aspecto da câmera. “No começo, quando um ator olhava para outro ator que estava fora do quadro, olhava nitidamente para longe da câmera (...) hoje em dia, olha para um pedaço de fita presa ao lado da câmera. No futuro, talvez olhe direto para dentro da câmera”. O futuro do *close-up* chegou há algumas décadas. Hitchcock antecipou-o.

**As mulheres que sabiam
demais**

A questão da transferência de culpa nas narrativas hitchcoquianas foi densamente analisada por uma série de pesquisadores. O trabalho mais famoso a respeito está na profunda análise procedida por Rohmer e Chabrol (1992). Os estudiosos investigaram os primeiros 44 filmes de Hitchcock, nos quais puderam analisar a recorrência do motivo do protagonista acusado por um crime que não cometeu. No âmbito da filmografia hitchcoquiana, o filme emblemático em relação ao assunto é *O homem errado* (*The Wrong Man*, 1957). Nesta narrativa, o músico "Manny" Balestrero (Henry Fonda) é vítima de um lamentável engano, ao ser confundido com um assaltante quando de uma visita a uma empresa de seguros a fim de conseguir dinheiro para o tratamento dentário da esposa Rose Balestrero (Vera Miles).

A transferência de culpa se dá em função da busca de uma cumplicidade com a audiência, determinada em função da perspectiva de que o protagonista injustamente perseguido tenha seu drama apresentado de tal maneira que a solidariedade do espectador seja mobilizada em relação a si. A estratégia narrativa passa por revelar o verdadeiro culpado, potencializando a participação afetiva da audiência: “o espectador, em vez de testemunha da história, tornava-se uma espécie de cúmplice do herói (de hábito, o mocinho tinha de provar a sua inocência, perseguindo o verdadeiro criminoso, ao mesmo tempo em que tinha de fugir da polícia) ” (ARAÚJO, 1999). Numa breve investigação acerca do tópico, percebe-se ampla produção bibliográfica acerca do assunto, porém, quanto à culpa das mulheres na filmografia hitchcoquiana, há ainda muito a ser dito, pois a tendência dos teóricos e críticos tradicionais é deixar a questão invisibilizada. A teoria feminista do cinema, em sua tendência de proceder a uma genealogia (FOUCAULT, 2012) da filmografia hitchcoquiana, procede a uma investigação que agita aquilo que parecia pacificado e o faz a partir de um ponto de vista político. Tania Modleski (2005) havia considerado que a culpa das protagonistas do diretor não participa desta gestão dos afetos no sentido de uma transferência, pois a culpa a pesar sobre elas seria intransferível aos homens – ou mesmo a outras mulheres. Mesmo que inocentadas ao final da trama, a redenção das mulheres hitchcoquianas nunca é completa.

Por outro lado, a angústia a que as personagens são expostas potencialmente geram uma identificação com estas mulheres – perspectiva estimulada e simultaneamente coibida pela narrativa e sabotada, pela violência contra a mulher. As agressões operam no sentido de disciplinar os afetos do espectador, punindo-o pela sua identificação com as mulheres hitchcoquianas, ao mesmo tempo, gerando *pathos* decorrente das cenas de agressão, pelas quais elas passam.

Walker (2005) lembra que, em sua análise do conceito de projeção, Laplanche e Pontalis (1988) usam uma metáfora cinematográfica, na qual o sujeito lança ao mundo

externo uma imagem de algo que existe em si, mas de maneira inconsciente. A projeção estaria associada como a recusa em reconhecer em si determinados aspectos, imputando-o aos outros. A perspectiva da projeção atravessa a filmografia hitchcoquiana, pois há uma tendência de que os homens projetem nas mulheres as suas fraquezas.

Anos após o lançamento de *The Women Who Knew too Much* (2005), Tania Modleski havia considerado que o seu interesse em analisar os filmes de Hitchcock teria sido motivado pelo desejo de entender como o misógino Hitchcock conseguia a façanha de ser popular entre as mulheres. A pesquisadora iria apontar, em posição divergente da teoria feminista do cinema da década de 1970, que havia um espaço para as subjetividades das mulheres no cinema hitchcoquiano. A questão a nos mobilizar no presente capítulo tem como eixo uma análise dos filmes com a perspectiva de que a violência contra a mulher abre espaço a uma profunda ambiguidade nas narrativas do diretor. Por um lado, esta colaboraria com um processo disciplinar em relação aos corpos. A punição de uma mulher de sexualidade transgressora mostraria os riscos de alguém voltar-se contra o universo simbólico dominante, o que permitiria a identificação do espectador com estas mulheres, mas expondo a audiência a uma punição – pois ali, onde a mulher é agredida, o espectador torna-se solidário à pena que lhe é imposta. Peron (2006, p. 41) considera que “o sentimento de ansiedade do espectador em relação ao personagem que corre perigo será ampliado ou suavizado também na proporção do tensionamento entre a culpa e a inocência do mesmo. Não por acaso, o núcleo do suspense é, também, a tensão”.

A violência contra a mulher teria um efeito disciplinador sobre o olhar da audiência, uma vez que as agressões sofridas por personagens hitchcoquianas tentam evitar que a audiência se identifique com elas. O olhar androcêntrico voltado às mulheres encontra aquela que seria o seu oposto. Na punição das mulheres hitchcoquianas, coloca-se em marcha uma disciplina aos afetos da audiência. Para tanto, há que se considerar a feminilidade como algo não exclusivo às mulheres, sendo que, quando os homens são afetados por tal aspecto, os resultados são nefastos para eles. Tania Modleski (2005) havia observado que, para os homens, a feminilidade seria, no âmbito das ficções ocidentais, sinal de degradação. Como personagem hitchcoquiano emblemático para se pensar o assunto, ela elenca o detetive Scottie, de *Um Corpo que Cai*, avaliando a sua posição na trama como feminilizada, algo que determina a sua degradação psíquica, que o leva às raias da loucura. Scottie passa por uma degradação emocional, algo que tem paralelo na literatura, como em *Madame Bovary*, de Flaubert, *Phanton Lady*, de Cornwell Woolrich, ou no cinema, como *Fury*, de Fritz Lang (1936) e *Hiroshima mon Amour*, de Alain Resnas, (1959) (WALKER, 2005).

O espectro da feminização do detetive Scottie Ferguson decorre do conhecimento da morte e do sexo. Há uma questão similar em relação às mulheres que sabiam demais, nos filmes de Hitchcock – a culpa das mulheres hitchcoquianas é acionada quando de um conhecimento, frequentemente ligado a um contato ou desejo sexual supostamente inadequado para os padrões vitorianos das narrativas do diretor. Peron (2006) considera que os conflitos aos quais estão submetidos os personagens hitchcoquianos transcendem o aspecto meramente maniqueísta das questões colocadas em seus filmes e lança o espectador numa posição paradoxal, pois a culpa e a inocência recaem sobre o herói e o vilão simultaneamente. “Isso significa que tais figuras são, por isso, requalificadas, com a luta entre a culpa e inocência sendo travada tanto pelo vilão quanto pelo herói e, no desenvolvimento dessa luta, a redefinição dos rumos da ação”. Talvez não apenas no rumo da ação, mas na perspectiva de toda uma intrincada rede de afetos participantes da questão da culpa e da inocência.

Robin Wood (2002) havia considerado acerca da presença de um *nasty taste* (ou gosto desagradável, em português) a permear o universo ficcional hitchcoquiano. O pesquisador aponta um desconcertante senso moral hitchcoquiano, no qual o bem e o mal seriam virtualmente inseparáveis. Nesta perspectiva, haveria nas iniciativas e desejos dos seus personagens uma ambiguidade que exporia profundas contradições no caráter dos seus protagonistas. A órbita em torno da qual trafega a nossa investigação é de nos questionarmos acerca de como se dão estes mecanismos de participação da audiência, quando a personagem sobre a qual recai a culpa é uma mulher.

3.1 “EIS O QUE O CINEMA PODE FAZER POR VOCÊ”

No filme *Sabotagem* (*Sabotage*, 1936), Karl Verloc (Oscar Homolka) é o gerente de um pequeno cinema, localizado no prédio no qual vive com sua jovem esposa Sylvia Verloc (Sylvia Sidney) e o seu irmão Stevie (Desmond Tester). A diferença de idade entre o casal e as raras demonstrações de afeto entre ambos durante a narrativa faz com que o gerente do pequeno cinema tenha semelhanças com uma figura paternal. Porém, as relações que se tecem em torno de Verloc são muito mais complexas. Ele é um terrorista, vinculado a uma organização secreta, e comete crimes de explosões e assassinatos na Londres do início do século. Disfarçado como comerciante, um jovem detetive, Ted Spenser (John Loder), segue os passos do terrorista. Surge uma atração entre o policial e a esposa do suspeito a quem ele investiga. Num primeiro momento, o filme fugiria ao esquema da transferência de culpa, pois o criminoso é revelado logo nas suas sequências iniciais. A citação a seguir, tirada da série de entrevistas concedidas por Hitchcock a François Truffaut, dá a dimensão da

perspectiva hitchcoquiana de contar uma história de maneira visual, elevando o cinema a seu grau máximo:

A exposição é excelente. Primeiro, o *close* num dicionário com a definição da palavra ‘sabotagem’ depois um *close* numa lâmpada elétrica, plano geral de uma rua iluminada, volta ao *close* da lâmpada, que se apaga, plano da escuridão, e, na central elétrica, alguém diz ‘sabotagem’, recolhendo um pouco e areia perto de uma máquina. Em seguida, um camelô vende na rua fósforos ‘Lúcifer’, depois vemos passar duas freiras e ouvimos risos diabólicos. Em seguida, você apresenta Oscar Homolka, que volta para casa, dirige-se ao lavatório, lava as mãos e no fundo da pia vemos um pouco de areia. (TRUFFAUT 2004, p. 106)

A atividade terrorista de Homolka termina por ceifar a vida do irmão da sua jovem esposa. Um ato de tal natureza poderia, inicialmente, fazer com que o personagem fosse visto como uma figura com a qual o público não poderia manter nenhum laço de solidariedade. Porém, o pesar de Homolka, quando da morte do garoto, torna as forças atuantes sob os afetos do espectador tremendamente conflituosas. A questão do assassinato de Verloc por sua esposa reveste-se do mais profundo conflito determinante do senso de moral hitchcoquiano, tal como proposto por Wood (1965). Ainda que seja um terrorista, o proprietário do pequeno cinema tem um quê de dignidade, como se vê na recusa a solicitação da organização de tornar os ataques ainda mais violentos e fatais – desta vez, com vítimas. Truffaut (2004) havia considerado um aspecto em relação à aproximação da jovem esposa de Verloc com o detetive disfarçado, incumbido da missão de capturar o terrorista: “Oscar Homolka é o que se pode chamar de ‘gorduchinho’; pensa-se que um homem rechonchudo é muito humano e simpático. Por isso, quando o detetive começa a flertar com a sra. Verloc, a situação fica chocante, somos a favor de Verloc, contra o detetive” (TRUFFAUT, 2004, p. 107).

A situação é colocada em torno de um dilema moral, dado o *status* de humanidade conferido por Hitchcock a seu vilão – sim, Verloc é um terrorista, responsável por sabotagens e assassinatos, mas, ainda assim, é demasiado humano, com todas as implicações que isso possa trazer. A morte do garoto, o irmão mais novo da sua esposa, que morreu na explosão de uma bomba, é de responsabilidade não (apenas) do vilão, mas do próprio Hitchcock. Ao humanizar o vilão, o diretor colocou-se a si próprio como alvo da indignação do espectador, chocado pela morte do garoto – “Ao longo de todo esse trajeto [com a bomba, a caminho do ônibus] o personagem do garoto tornou-se demasiado simpático para o público, que, em seguida, não me perdoou tê-lo feito morrer quando a bomba explodiu com ele no bonde” (TRUFFAUT, 2014, p. 107). O assassinato de Verloc levanta uma série de conflitos, por ter sido cometido contra um personagem simpático, sob o qual, contudo, pesa uma série de

inquietações. O aspecto da culpa de Hitchcock é ainda sublinhado pelo material que o jovem Stevie traz junto a si, quando da explosão da bomba: um rolo de filme, material, inclusive, inflamável.

Nas sequencias iniciais do filme, percebe-se um esforço no sentido de caracterizar o personagem de Verloc como maligno, enquanto o personagem do pipoqueiro que mantém seu comércio em frente ao cinema é visto como uma contraposição à vilania do primeiro. As cores são fundamentais para tanto, visto o terrorista estar vestido de preto, enquanto o pipoqueiro, que, posteriormente descobriremos ser um policial disfarçado, se veste de branco – a questão remete a um universo simbólico pautado por dualidades hierarquizantes, bem como uma sinalização ao espectador quanto à evolução da trama. A linha divisória entre o bem e o mal torna-se tênue quando, desde os momentos iniciais do filme, há um flerte entre Sylvia Verloc e o policial disfarçado. A questão da culpa da mulher insere-se em algo para além da ambígua cena de assassinato, na qual, movida pela emoção resultante da morte do irmão, Sylvia esfaqueia o esposo.

O assassinato colabora para que a culpa seja concentrada na personagem da esposa, já que Verloc parece lamentar a morte do jovem. Stevie é apresentado como atrapalhado, ingênuo e divertido, atributos que o fazem simpático à audiência. A sua morte faz emergir uma imensa descontinuidade na tessitura narrativa do filme, violando o aspecto fetichista da criança como continuidade, como via para o futuro (EDELMAN, 2004). Apenas anos mais tarde, com o desfecho de *O Homem que Sabia Demais* (1956), Hitchcock teria se redimido da culpa por ter assassinado uma criança inocente. A culpa da esposa, algo intransferível para quem quer que seja, é o adultério – ou, pelo menos, a insinuação do seu interesse por outro homem, para além do seu marido.

Zizek (2010b) havia percebido um pressuposto ético na morte de Verloc, algo concomitante ao sentimento de compaixão que assalta o espectador, quando se percebe que a culpa torna a vida do sabotador insuportável. O desejo sádico de que o vilão seja morto se transborda e acaba gerando o seu oposto – a morte de Verloc não gratifica o desejo assassino da audiência, antes o denuncia e o frustra:

El deseo ‘sádico’ de que el villano sea morto es seguido por la súbita percatación de que en realidad es el propio villano quién, de um modo sufocado, pero sin embargo inequívoco, siente desgusto por su propia corrupción y quiere ser ‘liberado’ de esa presión insuportable por medio del castigo, es decir, de su morte (ZIZEK, 2010b, p. 48).

Opera-se um anticlímax, que consagra a morte de Verloc como uma redenção quanto à morte do jovem Stevie, enquanto a esposa é alçada ao lugar de detentora de um

conhecimento sobre a vida e a morte – algo conquistado a duras penas, mas, ainda assim, torna-se culpada pelo assassinato do marido, ainda que este seja um terrorista assassino. As cenas que antecedem a morte de Verloc sugerem o uso inicial de uma técnica que irá aparecer em narrativas posteriores, inclusive filmes tardios, como *Psicose* (1960) e *Marnie, confissões de uma Ladra* (1964). Trata-se da construção de um fluxo de consciência, no qual o espectador compartilha os pensamentos da personagem, num processo não linear de associação de ideias. A influência da literatura na narrativa hitchcoquiana não se dá de maneira a fazer intervir no filme uma voz em *off*, mas de usar a linguagem cinematográfica de forma a fazer com que o espectador compartilhe os sentimentos mais íntimos de uma dada personagem. Uma das elaborações mais exitosas desta técnica foi na versão falada de *Chantagem e Confissão* (1929), na qual a culpa que persegue Alice é demonstrada quando tudo à sua volta parece incrimina-la. Em relação ao fluxo de consciência, Lígia Leite (2002, p. 23) observa:

Também chamada de descrição onisciente, ‘pode ser conceituada, simplesmente, como a técnica romanesca usada para representar o conteúdo e os processos psíquicos de uma personagem, na qual um escritor onisciente registra determinada psique através dos métodos convencionais da narração e da descrição’

O fluxo de consciência seria uma das características mais marcantes do romance do século XX. A perspectiva pode abrir espaço a duas interpretações possíveis – a primeira no sentido da psicanálise, com o lançamento da *Interpretação dos Sonhos*, de Freud (1988). O pressuposto básico da psicanálise seria de que o sujeito não teria o monopólio do seu pensamento, o que abre espaço para que a literatura se aventure no âmbito da subjetividade de um dado personagem. Para caracterizar a estratégia narrativa, Lígia Leite (2002) recorre à aceção de Bowling, segundo a qual: “[o fluxo de consciência] é [a] expressão direta dos estados mentais, mas desarticulada, em que se perde a sequência lógica e onde parece manifestar-se diretamente o inconsciente. Trata-se de um ‘desenrolar ininterrupto dos pensamentos’ das personagens ou do narrador” (CHIAPINNI, 2002, p. 68).

Ângela Oliveira (2009) parte de uma investigação acerca do termo fluxo de consciência para investigar como esta se presentifica no teatro, estratégia parecida com a constituinte no presente trabalho, quando consideramos o dispositivo como presente na filmografia hitchcoquiana. Ela observa o fluxo de consciência como termo migrante, que guarda em si imensa complexidade, pois se insere nos campos da psicanálise e da literatura, constituindo, para cada uma destas disciplinas, um objeto distinto – mas a construção destes conceitos, ainda que distintos, dialogam entre si. O termo foi criado pelo psicólogo e filósofo

William James (apud Oliveira, 2009) no fim do século XIX e tinha como objetivo principal demonstrar o funcionamento do pensamento:

A teoria da literatura se apropriou das palavras de James e as utilizou para definir um tipo de ficção que considera a psique humana como tema central. Esta proposta ficcional da literatura psicológica concilia a teoria de James aos pressupostos freudianos na criação do que poderia ser a linguagem das camadas mais profundas da mente quando transformadas em matéria discursiva. O fluxo de consciência torna-se, então, algo que amplia a noção de consciência e insere muito mais do que a atividade consciente, numa modificação substancial no entendimento do fluxo e do que seja a própria consciência, que se conforma a novos pressupostos. Robert Humphrey traz delimitação precisa em relação a esse termo por vezes vago e de difícil compreensão: ‘podemos definir o fluxo de consciência ficcional como um tipo de ficção no qual a ênfase básica está na exploração dos níveis de consciência pré-discursivos, com o propósito, principalmente, de revelar o ser psíquico dos personagens’ (OLIVEIRA, 2009, p. 2).

Por *níveis pré-discursivos* designamos algo que antecede o discurso verbal, mas que, simultaneamente, não o exclui. Na segunda versão de *Chantagem e Confissão* (*Blackmail*, 1929) o signo verbal faca [*knife*] provoca o susto de Alice, que ouve a palavra repetidamente. A audiência a acompanha neste sentido, na busca de uma participação do espectador na vertigem de angústia e culpa as quais acometem a personagem. Na filmografia hitchcoquiana, algo análogo ao conceito de fluxo de consciência ocorre, no sentido de uma inserção narrativa de uma subjetividade das suas personagens mulheres. A estratégia narrativa é iniciada por um *close-up*, seguido por uma apresentação dos pensamentos das personagens – uma investigação da intimidade que alça as mulheres a um ambíguo *status*, pois, ao mesmo tempo em que exige do espectador uma identificação com as demandas afetivas das personagens, as expõe a uma investigação consoante a uma misoginia que tem como efeito determinar um controle desta mesma subjetividade a qual se pretende apresentar. O fluxo de consciência consiste numa das principais estratégias narrativas do realizador Alfred Hitchcock para dar conta da subjetividade de mulheres em seus filmes, pois ali, onde se imagina uma misoginia excludente a operar e excluir as mulheres, se edifica, num outro viés, a extrema importância da subjetividade das mulheres na construção do suspense hitchcoquiano – ainda que tais subjetividades sejam silenciadas pela violência ou mesmo pelo riso, como nas sequências finais de *Chantagem e Confissão* (1929).

A estratégia narrativa do fluxo de consciência das mulheres hitchcoquianas pode ser percebido em filmes primevos e mesmo em produções do maturo Alfred Hitchcock, como *Psicose* (1960), *Um Corpo que Cai* (1958) e *Marnie, Confissões de uma Ladra* (1964). Paula Cohen (1995) havia percebido em Hitchcock uma influência da literatura vitoriana, com o uso

de estratégias do uso da linguagem cinematográfica para dar a dimensão da subjetividade dos seus personagens. A pesquisadora observa que no final do século XIX, o romance havia se tornado um importante meio de veicular afetos e experiências ligados às mulheres. O cinema hitchcoquiano tem impressões digitais da literatura [*literary underprints* (COHEN, 1995)], quando se considera, inclusive, que a grande maioria dos seus filmes eram adaptações de romances:

O que a literatura e os romances em particular parecem ter oferecido a Hitchcock foi a sua concepção única de personagem. Os romances do século XIX priorizaram a representação da psicologia humana, empregando linguagem descritiva para descrever a vida interior e a imaginação e emoções dos seus personagens. O cinema, de acordo com a definição de Hitchcock, trabalha para reduzir a dependência da linguagem [aqui referida como fala e escrita]. Considerando este aspecto, é possível entender suas experimentações a fim de encontrar expressões não linguísticas para o investigar o mundo interior e subjetivo dos personagens, algo em linha com os romances do século XIX. (COHEN, 199, p. 4).

Inicialmente *Chantagem e Confissão* (1929) foi produzido como um filme mudo, sendo, num momento seguinte, adicionado o som, tanto que se passam oito minutos para que sejam inseridos os primeiros diálogos e demais sons diegéticos. O aspecto sonoro se soma a um *efeito Kuleshov*, na reivindicação da mobilização dos afetos do espectador, os quais, em tese, devem aderir aos da personagem Alice, mobilizando uma cumplicidade entre ambos. A questão se refere ao chamado *efeito Kuleshov*, uma estratégia de montagem cinematográfica, na qual o *close-up* se torna fundamental. Ou, nas palavras do próprio Alfred Hitchcock, em entrevista ao programa estadunidense *Cinemascope*:

é o que alguns podem chamar de cinema puro, a montagem do filme. E como isso pode ser alterado para criar uma ideia diferente. Agora temos um *close-up* [do rosto de um senhor de meia idade]. Vamos mostrar o que ele vê: ele vê uma mulher segurando um bebê em seus braços. Agora cortemos de volta para sua reação ao que vê: ele sorri.



Então, como é este personagem? Ele é um homem bondoso, supomos. Agora vamos cortar o pedaço de filme do meio, com a mulher e a criança, mas deixar os outros dois pedaços de filme, como estavam. Agora colocamos um pedaço de filme com uma jovem usando biquíni. Ele olha para a jovem de biquíni e sorri.



O que ele é agora? Um velho safado. Não mais um cavalheiro bondoso, que ama bebês. Esta é a diferença. Eis o que o cinema pode fazer por você.

A estratégia convoca o espectador a interpretar a cena que tem diante dos seus olhos – há um jogo de duplo lugar; o espectador e a personagem em questão, mas consideremos toda dualidade como referendada por um terceiro, neste caso o próprio Hitchcock. A pornografia poderia surgir como uma forma de analisar, em contraste, como antípoda, esta estratégia hitchcoquiana de produção do suspense. Na filmografia do diretor, o suspense se vincula a uma sedução do olhar, no sentido da angústia em relação à exposição e simultaneamente à negação de se exibir o corpo das mulheres. Na pornografia, onde tudo é mostrado, se elimina a possibilidade de um terceiro, de um sujeito mediador do olhar. É negada a presença de um gestor das angústias e das frustrações do *ver*, pois nada é sonogado ao *olhar*.

Na montagem acima, o objeto do olhar de Hitchcock são duas mulheres (ou a mesma modelo) em planos gerais, o que as coloca a distância e enseja uma cumplicidade da audiência com o olhar do diretor. Porém, o que acontece quando o *close-up* constituinte do *efeito Kuleshov* é o rosto de uma mulher? – com uma significativa alteração na economia narrativa do cinema dominante, pois as personagens mulheres passam a ter um espaço de subjetividade. Em *Os Pássaros*, acompanhamos Mellanie Daniels em seu olhar estupefato diante dos acidentes e mortes provocados pela ação das aves. Há algo nela que provoca a agitação dos bichos, algo realçado pela sequência na qual os estranhos incidentes aconteceram no centro de Bodega Bay.

Para que se alcance tal efeito sobre o espectador, há que se mobilizar o conceito de montagem, a atividade de seleção, agrupamento e junção de planos, uma noção central a qualquer teorização fílmica. A montagem consiste em manipular os planos com o intuito de constituir um outro objeto, o filme. O plano seria, neste sentido, caracterizado por uma certa duração de tempo e por movimento de câmera e enquadramentos, representando a unidade empírica da montagem, conforme pontua Aumont (2008, p. 64):

(...) função principal da montagem (decerto a principal, pois apareceu primeiro – mas também por que a história posterior dos filmes não cessou de confirmar seu lugar preponderante) é a sua função narrativa. Dessa forma, todas as descrições clássicas da montagem consideram, mais ou menos explicitamente, essa função como a função normal da montagem; desse ponto de vista, a montagem é, portanto, o que garante o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação que, globalmente, é uma relação de causalidade e/ou temporalidade *diegéticas*: trata-se sempre, dessa perspectiva, de fazer com que o ‘drama’ seja mais compreendido com correção pelo espectador.

O estudioso busca uma analogia na linguística, no sentido de se definir o conceito de *sintagma fílmico*, que poderia ser definido, ainda de maneira precária, como a articulação de planos em conjunto. A estratégia narrativa de se encadear planos no sentido de causar determinados efeitos no espectador promove, no âmbito da filmografia hitchcoquiana, um *locus* de enunciação de uma subjetividade de personagens mulheres. A estratégia demanda uma atitude de atenção por parte do espectador, considerando que, ali onde há o silêncio e onde comparece o efeito da montagem, são fornecidas as coordenadas para a construção do *pathos* nas narrativas – sofremos e compadecemos-nos pelas mulheres hitchcoquianas em situação de perigo, pois houve um sutil e persistente trabalho de construção de uma identificação com elas.

Paula M. Cohen (1995) observa que o romance foi o gênero literário que colaborou para a construção do ponto de vista das mulheres na cultura ocidental – algo impulsionado pelo folhetim, meio pelo qual se conseguia atingir um imenso público. A estudiosa ainda acrescenta que o tema da mulher errante que volta ao lar, ou aquela punida por seus supostos erros eram temas centrais nos romances ingleses do século XIX. O aspecto conservador e punitivo dessas narrativas é observado por ela, quando considera:

como nos filmes, os romances ofereceram às mulheres a oportunidade de participar vicariamente de narrativas transgressoras, mas elas, no final, tinham confirmados os seus preconceitos pela imposição de castigo aos personagens ou a obediência às instâncias normativas ao final das narrativas” (COHEN, 1995, p. 19).

Porém, creio que o lugar da subjetividade feminina na filmografia hitchcoquiana seja algo que transcenda às mulheres. Em se colocando a questão de que haveria uma correspondência entre os desejos das mulheres nas telas e as da audiência, corre-se o risco de estabelecer o sujeito mulher como fundante de uma teoria feminista do cinema, estratégia cega em relação ao aspecto múltiplo e polimorfo da sexualidade. Quando consideramos as mulheres como que punidas por seus desejos na filmografia hitchcoquiana, observamos que

há um olhar androcêntrico que participa como solidário nesta punição. A identificação com as mulheres hitchcoquianas abre espaço à perturbação do olhar em relação à estabilidade e coerência da identidade de homem *cis* – esta identificação redundando em algo análogo a uma histeria masculina, no sentido de uma interrogação acerca do *status* destes sujeitos no âmbito do universo simbólico dominante, ou, na perspectiva de Žižek (2010a, p. 47):

Há uma verdade no jogo de palavras entre ‘histeria’ e ‘história’: a identidade simbólica do sujeito é sempre historicamente determinada, dependente de um contexto ideológico específico. Estamos lidando aqui com o que Louis Althusser chamou de ‘interpelação ideológica’: a identidade simbólica conferida a nós é o resultado de como a ideologia dominante nos ‘interpela’ – como cidadãos, democratas, cristãos (*sic*). A histeria emerge quando um sujeito começa a questionar ou sentir desconforto em sua identidade simbólica.

A perspectiva de punição às mulheres, concomitante às agressões que elas sofrem nas narrativas hitchcoquianas teria, neste sentido, uma perspectiva apaziguadora ao olhar androcêntrico, pois a violência contra a mulher seria uma forma de punir o espectador pela sua identificação com elas. Por outro lado, o universo simbólico dominante coloca em causa e em movimento limites em relação à sexualidade das mulheres, algo que assume a sua feição mais violenta sob a forma de *lesbofobia*. Natalie Heinich (1988), em sua investigação acerca das mulheres na literatura canônica ocidental, observa que a fundação da sexualidade na diferença binária entre os sexos faz desta perspectiva o pressuposto básico para o acesso ao espaço romanesco. Neste sentido, empurra-se para as margens a homoafetividade entre as mulheres. Ainda assim, persiste, na filmografia hitchcoquiana, algo que pode ser observado como uma insubmissão feminina à concepção de uma sexualidade binária.

3.2 MULHERES HITCHCOQUIANAS E SEXUALIDADES TRANSGRESSORAS

Junto com *Agonia de Amor* (*The Paradine Case*, 1947), *Easy Virtue* (1927) talvez seja o filme no qual de maneira mais direta uma protagonista é socialmente julgada em função da sua sexualidade. Nesse filme, a *socialite* Larita (Isabel Jeans) se envolve num romance extraconjugal, enquanto era casada com um marido bêbado e que a agredia, Aubrey Filton (Franklin Dyall). O seu amante, Claude (Eric Bransby Williams), mata o marido violento, após uma briga. O ocorrido lança uma avalanche de boatos e ilações a respeito de Larita, que, para livrar-se dos comentários negativos em torno do seu nome, muda de cidade e conhece John Whittaker (Robin Irvine), por quem se apaixona e viria a se casar. O rapaz, porém, desconhece o passado da esposa, embora a sua mãe, Mrs. Whittaker (Violet Farebrother), a

hostilize desde o primeiro momento da sua chegada, em grande medida por que julga conhecê-la *de algum lugar*.

Na atitude da velha senhora há algo de profundamente incestuoso, como a mãe que reivindicava para si o próprio filho e o impede de viver um relacionamento com uma mulher, avaliada como rival. O escândalo relacionado à morte do primeiro marido de Larita não passaria despercebido à idosa, sendo que assunto foi veiculado em jornais de grande circulação. O pai do jovem Jonh, Coronel Whittaker (Frank Elliott), parece uma figura desautorizada diante da Mrs. Whittaker. “Ela [Larita] é uma mulher fascinante, meu jovem”, considera o Coronel, se dirigindo ao filho. A mãe chegaria em instantes, com o seu olhar gélido a questionar:

Mrs. Whittaker: Quem é essa mulher que você trouxe à casa da nossa família?

Jonh: Minha esposa, mãe.

Mrs. Whittaker: Mas o que você sabe sobre ela? De onde ela vem? Quem é ela?

O pai tenta protestar, mas sequer consegue resistir ao olhar da Mrs. Whittaker, enquanto o filho senta-se, devastado pelos questionamentos da mãe, que consegue inserir a dúvida e a intriga onde antes apenas existia o amor apaixonado. O espectador é colocado diante do olhar da Sra. Whittaker. A sombra a envolver os seus olhos antecipa em algumas décadas os buracos sem vida do olhar da Sra. Bates, em *Psicose* (1960). O personagem de Larita é o de uma mulher forte, ainda que atormentada pelo seu passado.



Sra. Whittaker: Eu já vi seu rosto anteriormente, Larita. Imagino se não teríamos amigos em comum.

Larita: Creio que não, Sra. Whittaker – tenho certeza de que os meus amigos não seriam convenientes à senhora.

Larita tem uma postura insubmissa em relação à sua sogra, que passa a tratá-la de maneira ambígua – com sorrisos e simpatia, quando em público, mas com hostilidade e mordacidade quando as duas estão a sós.



Os boatos a respeito do passado de Larita começavam a se avolumar, quando os Whittaker dão uma festa. Porém, o casamento de Jonh com a jovem entrava numa franca crise e a família tenta escondê-la da sociedade local, sob o pretexto de que Larita estaria com dor de cabeça. Ela, contudo, compareceria ao evento, num provocante vestido, decotado especialmente para a ocasião. O enfrentamento entre a sogra e a nora se dá no âmbito dos planos médios de ambas, num duelo de olhares. Ao mesmo olhar diante do qual sucumbem o Coronel e seu filho Larita sorri ironicamente. A Sra. Whittaker é forçada a olhar para cima, pois Larita descia as escadas da mansão. A posição que a jovem ocupa é efetivamente um lugar de poder.

Uma outra frente de resistência em relação ao da Sta. Whittaker é a homosocialidade sáfica que se estabelece entre Larita e a preterida por Jonh como esposa, Sarah (Enid Stamp Taylor). O aspecto sáfico da relação entre ambas se aproxima da perspectiva de Nathalie Heinich (1988, p. 41), quando a pesquisadora investiga o mundo das mulheres maduras na literatura ocidental: “[são] mulheres maduras, esposas bissexuais ou solteiras que (...) não deixam de praticar o amor sexuado, nem que seja emparelhando com outra mulher”.

Se nos filmes de décadas posteriores, a filmografia hitchcoquiana tenderia a eleger o casamento como o ápice da relação entre um casal protagonista, em *Easy Virtue* (1924), o pós casamento aparece em evidência, o que abre espaço à sexualidade das mulheres maduras, inclusive no que tange a afetos transcendentem em relação ao aspecto heteronormativo constitutivo do amor romântico. A aproximação entre Sarah, a ex-noiva de John, e Larita torna-se mais tênue e pronunciada a partir do momento no qual o rapaz se distancia da esposa. Há uma reversão no estado de coisas, quando comparamos a homosocialidade sáfica presente em *Easy Virtue* ao aspecto homoerótico presente em *O Ringue* (1927). Se, no filme de luta dois homens negociam os impulsos homoeróticos que mantêm entre si mediante a disputa por uma mulher, em *Easy Virtue*, é o homem, John, que é objeto de negociação entre duas mulheres e tem seu destino amoroso definido na trama em função de um acordo entre Sarah e

Larita. Larita afirma: “Estou indo embora esta noite. A família de John se verá livre de mim para sempre”.



Apenas alguns centímetros separam o que seria um beijo entre as duas mulheres, sendo este substituído por um suave roçar de faces, mas, ainda assim, recheado de um sutil erotismo. Uma segunda sugestão de um beijo homoafetivo é delineada, para que, logo em seguida, qualquer expectativa da audiência neste sentido seja frustrada em função do movimento abrupto de Larita, que sai de cena. Há que se perceber a cena homoerótica fotografada em plano médio, em vez de se investir num *close-up*. A opção mantém a distância a perspectiva de um afeto erótico entre mulheres. A mão de Sarah colocada à altura da garganta denuncia, de maneira sutil, o âmbito de algo a ser silenciado, porquanto impossível de emergir no discurso.

Judith Butler (1993) considera que a lei regente do universo simbólico dominante encontra-se plenamente manifesta e, ao mesmo tempo, plenamente latente, visto que nunca se constitui como externa aos corpos que governa. Antes, ao contrário, os corpos são constituídos pela mesma lei que pretende governá-los. Haverá, no entanto, sempre um espectro de indeterminação, no sentido de que a lei nunca se realiza plenamente, portanto, a nossa atenção ao que seriam gestos subversivos que tendam a sabotar a suposta coerência da heterossexualidade normativa, constituinte do universo simbólico dominante. O diálogo entre Sarah e Larita se inscreve num pressuposto de ruptura e questionamento deste dos pressupostos sexistas, pois depõe em relação a algo colocado diante do olhar da audiência, mas que trafega no âmbito da insinuação, do não dito.

A sexualidade de Larita torna-se ainda mais intrigante. A insinuação homoafetiva desloca o desejo das mulheres para além das fronteiras do policiamento da sexualidade delas. Este policiamento é consoante ao imaginário oligárquico presente no filme, no sentido de se garantir a descendência e, com esta, assegurar a linhagem e o direito à herança, o que redundaria na manutenção do *status quo*. Não esqueçamos que, em *Rebeca, a Mulher Inesquecível* (1940), uma das questões colocadas por Maxime, quando do seu desabafo com a esposa, no momento no qual falava das aventuras sexuais da falecida, ele se refere a *coisas que jamais diria a ninguém*, para algumas das práticas eróticas de Rebeca. A morte assume, nesta perspectiva, um sentido diverso de apenas significar a saída de cena de uma dada personagem, tornando-se correlata a um pressuposto de desumanização, visto que esta personagem não teria lugar segundo os pressupostos regulatórios da sexualidade – ou dito de outro modo, o que perturbava Maxime tão profundamente era o aspecto *queer* da sexualidade de Rebeca, aspecto este a colocar numa mesma linhagem ambas as personagens, Larita e Rebeca, pois ambas representam uma ameaça à pureza da prole, à herança e à manutenção do *status quo*.

As sequências finais de *Easy Virtue* depõem em relação a este aspecto. Na sequência do tribunal do júri, no qual é retomada a questão da morte do seu marido, Larita é alvo de um novo escândalo, num julgamento no qual o que é trazido à tona não tanto as circunstâncias controversas da morte do seu primeiro esposo, mas o julgamento se organiza em torno de questões concernentes à sua sexualidade. A exposição pública pela qual passa convoca o espectador a se solidarizar com Larita, em sua humilhação, relacionada à exposição da sua intimidade. Em inglês, a palavra *shot* se refere ao gesto de se tirar uma fotografia e, também, ao ato de puxar de gatilho de uma arma de fogo. As palavras dela nos últimos instantes do filme: *Shoot. There's nothing left to kill [Disparem seus flashes (ou atirem). Não restou nada a ser morto]* dirigida aos fotógrafos com seus disparos de *flashes* apresentam a metáfora de uma agressão. Não há nada mais para matar, pois a sexualidade de Larita – seja em seu aspecto pujante no seu desejo em relação aos homens ou a sua lesbianidade – a colocam à margem dos binarismos determinantes da subjetividade no universo simbólico dominante. Ela está morta. Torna-se um corpo abjeto, num sentido bluteriano (BUTLER, 1993).

No filme *Agonia de Amor (The Paradine Case, 1947)*, a sra. Paradine, uma bela mulher da alta sociedade londrina, é acusada de ter matado o marido cego. O advogado Keane (Gregory Peck) recebe a incumbência de defendê-la no tribunal do júri, mas se apaixona por ela, embora seja casado com Gay Keane (Ann Todd). Após uma investigação, o advogado descobre que a sua cliente era amante do cavaleiro (Louis Jourdan). De posse desta

informação, Keane pressiona o rapaz, durante a sua oitava no tribunal, pois acreditava ser ele o assassino. O jovem acusa a sua empregadora e amante e, posteriormente, comete suicídio. A sra. Paradine confessa o crime e afirma no tribunal que o seu advogado estaria apaixonado por ela – e confessa o seu desprezo por ele. Desolado, Keane abandona a sessão e, em casa, com sua esposa, acompanha o desenrolar do julgamento, com a condenação da sra. Paradine à pena de morte por enforcamento.

Tanto em *Agonia de Amor*, quanto em *Easy Virtue*, o tema da mulher convocada a confessar algo do âmbito da sua vida íntima vêm à tona, algo como um policiamento da sexualidade das mulheres, mas, em Hitchcock, a equação tendenciosa de reduzi-lo a um misógino não encontra respaldo, e o espectador é colocado na posição ambígua, de ser cúmplice de um desejo misógino de punir as mulheres, mas, simultaneamente, compadecer-se pela humilhação pública a que personagens como a sra. *Paradine* (*Agonia de Amor*) e *Larita* (*Easy Virtue*) são expostas. Na série de entrevistas que concedeu a Truffaut (2014), Hitchcock considera *Agonia de Amor* como a degradação de um *gentleman*, pois afirmou que o tropo central do enredo era o do advogado bem casado, que fraqueja e se apaixona pela sua cliente. Neste sentido, há uma perspectiva misógina, pois determina um aspecto de policiamento em relação ao comércio e aproximação com mulheres. Ou, na perspectiva do diretor:

Essa cliente não é só assassina como também é ninfomaníaca, e a degradação [de Keane] chega ao auge quando o advogado deve fazer uma acareação perante o tribunal, da heroína com um de seus amantes, um cavalariço. Este devia cheirar a estrume, realmente ter cheiro de esterco. (TRUFFAUT, 2014, p. 174)

Há um componente escópico na exposição pública e vexatória de Larita, em *Easy Virtue*, e Maddalena Paradine, em *Agonia de Amor*, quando consideramos a exposição pública destas mulheres como algo componente de uma tortura a qual lhes é imputada. Quinet (2002) procede a uma análise dos afetos de pudor e vergonha, sendo a segunda como que ligada ao olhar do Supereu. A vergonha seria algo a acionar o reconhecimento de que eu sou o objeto que o outro avalia e julga. Na sua análise, o estudioso cita *A Letra Escarlata*, de Nathaniel Hawthorne, precisamente a cena na qual Hester Prynne leva em seu peito a letra A, a denunciar o seu crime de adultério:

O olhar sobre o corpo desnudo da mulher vem como resposta à falta fálica quando o pudor enrubesce e a vergonha desponta, denotando a continuidade entre ambos. Trata-se, de fato, de uma modalidade da *schaulust*, uma forma de gozar do espetáculo o sujeito, sem querer, se oferece em espetáculo, dá um show: ‘... Não há figuras para exprimir o prazer que jorrava desse pêssgo humano, enrubescendo ao mínimo olhar, como se o houvessem

mordido’. O falo como ‘demônio do pudor’ é correlativo à presença de um olhar visando o corpo do sujeito *em posição feminina*.

Em algumas breves páginas do seu *Um Olhar a Mais*, Quinet (2002) procede a uma genealogia do “pudor” e da “vergonha” como correlatos. Este percurso começa justamente a partir da palavra alemã *scham*, que poderia ser traduzida simultaneamente como *pudor* e *vergonha*. No século XIX, o termo “modéstia” correspondia àquilo que a contemporaneidade denominará de pudor. Os primeiros dicionários darão ao pudor o sentido de “boa vergonha, vergonha honesta” e à pudicícia sua acepção sexual, tanto que pudor deriva de *pudenda*, que se refere aos órgãos sexuais, considera Jean-Claude Bologne, em *História do Pudor* (Apud Quinet, 2002). Pudor e vergonha se tangenciam, no limite de uma tensa contiguidade, considerando que o pudor consiste no limite a um gozo, uma fronteira que não deve ser transgredida. Para além do pudor, está a vergonha, um gozo para além do limite do prazer – o véu do pudor esconde, enquanto a vergonha é a reação à exposição (QUINET, 2002).

Submeter alguém à vergonha seria correlato à tortura, à humilhação pública, algo que reside numa objetificação deste outro, submetido ao olhar de uma dada comunidade, um olhar que objetifica. Ao ser objetificada, a pessoa é despida da sua condição de ser humano, o que significa, em algum grau, uma morte – *shoot, there is not left to kill*, diz Larita, no seu protesto final em *Easy Virtue*. Não por acaso, ato contínuo ao fim do julgamento, em *The Paradine Case*, Madalena é condenada à morte. O olhar se constitui como componente da violência contra a mulher inclusive, na composição da cena do assassinato a facadas, em *Psicose*. O ato de arrancar violentamente a cortina do box e a consequente exposição do corpo nu de Marion depõe em relação ao assunto – a sra. Bates, ao desvelar, ao expor a vítima ao olhar da audiência, faz deste gesto algo integrante de um ataque que consiste, em última instância, numa agressão sexual. Embora *Psicose* tenha levado ao extremo uma tortura na qual o olhar se ergue como fundamental à violência, o elemento se encontrava demarcado décadas antes, em *The Paradine Case*.

Madaleine Paradine tinha um relacionamento extraconjugal com o cavaleiro André, que deveria *cheirar a esterco*, como afirmou Hitchcock (TRUFFAT, 2004). Sendo íntimo da sra. Paradine, há de se supor que esta mesma associação com excrementos lhe seja cabível a ela. Madaleine e André Latour compartilham das mesmas origens humildes, mas ela foi alçada ao *status* de sra. Paradine, como algo a apagar a sua proveniência – e mesmo seu passado, no qual se entrevê uma insinuação quanto ao seu trabalho como prostituta, em função do qual haveria conhecido o ex-marido. Há uma perspectiva de poluição, por algo que

transita através do sexo, numa interseccionalidade de gênero e classe social, além do aspecto moralista de se confinar a sexualidade ao casamento – e é este olhar punitivo constituinte da humilhação e exposição pública vergonhosa de Madaleine Paradine: “esta mulher”, a acusação afirma, “não é uma mulher comum. Tinha paciência. Sabia esperar. Repito que não é uma mulher como as demais”, diz o promotor do caso. Em seguida, há um *close-up*, de maneira a intensificar o *pathos* da cena, fazendo com que o espectador se compadeça em função do linchamento público moral, pelo qual a personagem passa.



Não seria a primeira vez na narrativa na qual o uso do *close-up* seria usado como forma de se gerar *pathos* em função do sofrimento pelo qual passa uma personagem. Nas sequências iniciais do filme, há um abrupto corte, quando da chegada dos policiais, incumbidos da missão de prender a sra. Paradine. Num primeiro momento, há um plano geral, mostrando os policiais e a viúva, com seus trajes sóbrios. Logo em seguida, o rosto é apresentado com ênfase, mostrando o sofrimento da então prisioneira. A audiência participa da degradação moral de Madaleine Paradine, construída como o olhar diante do qual sua vergonha é constituída, sintomático em relação a isso é o gesto de baixar os olhos, denunciando o seu constrangimento. Quinet (2002) considera, com base em sua leitura de Freud, o pudor e a vergonha como ligados ao falo, pois, quando da vergonha, algo é desvelado e o falo surge, daí o enrubescimento:

O pudor é o véu que vela e desvela a falta fálica. Ela vem no lugar do falo, tornando a mulher habilidosa na arte dos véus, da roupagem, do trançar e do tecer. *Scham* (pudor ou vergonha) como diz Freud, ‘considerada uma qualidade feminina por excelência tem como finalidade a ocultação genital, a intenção inicial de mascarar a falta do órgão genital’. A mulher, como diz Plutarco, ao despir a blusa, veste-se de pudor. Daí vem a contribuição cultural das mulheres, pois a arte de trançar e tecer usa como modelo, continua Freud, ‘os pelos pubianos que escondem os genitais’. (QUINET, 2002, p. 103)

O conceito de castração é tratado por Freud em pelo menos dois momentos da sua bibliografia teórica - em “Três Ensaio Sobre a Teoria da Sexualidade” (1996b) e “Totem e Tabu” (1990b). O complexo de castração é centrado na fantasia que lhe é correlata, a fantasia

da castração, segundo a qual o menino teme a remoção do seu pênis como decorrente de uma ameaça paterna, em resposta às suas atividades onanistas. De acordo com os estudos freudianos, na infância, para os meninos, o pênis é a zona erógena diretriz, o mais importante objeto autoerótico e sua valorização reflete-se na impossibilidade de se imaginar pessoas (e mesmo coisas) sem esta parte essencial.

O pênis é avaliado, pelo menino, como uma parte que lhe é indispensável, sendo qualquer ameaça a ele algo que põe em risco a imagem que ele tem do seu ego. De forma diversa em relação ao caminho percorrido por Freud com a perspectiva de construir seu conceito de complexo de castração, a tese de Rank (1993), por sua vez, no sentido de se pensar a angústia, propõe uma investigação no sofrimento do infante, decorrente do nascimento e as reações físicas observadas durante o parto como experiências traumatizantes que forneceriam os subsídios para toda a experiência ulterior de angústia. Em Rank (1993), portanto, a fantasia da castração comparece como componente de uma série de experiências traumáticas, as quais inclusive lhe antecedem

Laura Mulvey (1996; 2009) havia se referido a um uso político da psicanálise, aqui elencada como disciplina dotada da faculdade de prover uma investigação acerca do inconsciente androcêntrico. A questão é que esta mesma disciplina se encontra impregnada da misoginia a qual pretendemos denunciar, o que reivindica uma (re)leitura feminista da psicanálise em relação à intransferência de culpa das mulheres hitchcoquianas, pois se há uma culpa imputada às mulheres hitchcoquianas e esta se liga a estas personagens de maneira indissolúvel, isso significa que, mesmo antes de quaisquer acusações, a uma culpa se abate sobre elas de maneira definitiva. Há que se considerar, em relação ao assunto, os recorrentes argumentos de Freud em torno da *falta* do pênis na mulher, assunto abordado por Maria Rita Kehl (1996, p. 190):

A ‘falta’ do pênis na mulher é entendida, nas teorias sexuais das crianças, como causada por uma punição. A menininha 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.

A impossibilidade de uma efetiva transferência de culpa das mulheres hitchcoquianas se refere a uma transgressão sexual, sendo esta a verdadeira acusação que subjaz à tessitura narrativa dos filmes. A infidelidade de Madaleine Paradine ou o passado supostamente adúltero de Larita, ou mesmo a vinculação de Eve Kendall com a prostituição, em *Intriga*

Internacional, fazem com que as tramas sejam constituídas em torno de uma redenção de mulheres de sexualidade transgressora – o que não elimina a possibilidade de haver mulheres as quais não é facultada nenhuma possibilidade de redenção, como Rebecca, no filme homônimo, no qual a vilã teve o que imaginava ser uma gravidez diagnosticada como um câncer, ou Miriam, de *Pacto Sinistro*, assassinada pelo psicopata Bruno Anthony. O que as une, todavia, é o sintoma maior da misoginia constitutiva do universo ficcional hitchcoquiana, atravessado pelo aspecto de uma moral que guarda em si aspectos vitorianos e profundamente hostis às mulheres que demonstram a sua sexualidade. Na perspectiva de Maria Rita Kehl (1996, p. 51):

a mulher que exprime mais diretamente sua sexualidade se depara com o horror masculino diante desse vazio-que-fala, já que no (seu) inconsciente toda mulher se confunde com a figura da mãe – de onde se conclui que a tradicional interdição da sexualidade feminina, além dos motivos práticos de controle da linhagem dos herdeiros, fundamenta-se no terror inconsciente da mãe devoradora. Mitos antigos, como o das bacantes, já vinham dizendo que a sexualidade feminina poderia ser muito perigosa.

Naquele que seria um dos últimos trabalhos da sua vida, aliás, a sua mais famosa publicação acerca da questão da mulher, a palestra transcrita e intitulada “A Feminilidade” (FREUD, 2010) o fundador da psicanálise discute sobre as mulheres. Nas páginas iniciais do texto, Freud questiona a utilidade das suas preleções, já que estas não acrescentariam nada necessariamente novo aos especialistas e anteciparia assuntos ao público leigo para os quais este não estaria preparado. Porém, logo no início da publicação, nos deparamos com uma série de interrogações acerca dos sujeitos a serem pesquisados no texto, as mulheres, citadas num constante deslizar entre o singular e o plural: “Em todas as épocas, os homens meditaram sobre o enigma da feminilidade (...) Também vocês não deixarão de cismar a respeito disso, na medida em que são homens; o que não se espera das mulheres que nos ouvem – elas mesmas são o enigma” (FREUD, 2010, p. 264/265).

O texto freudiano coloca a mulher num lugar de alteridade, mas ele prossegue, logo em seguida, com o argumento de que nem mesmo a ciência poderia promover uma linha divisória e precisa entre as categorias de *homens* e *mulheres*, considerando que algumas partes do aparelho sexual masculino se acham no corpo da fêmea, o mesmo acontecendo com o macho. O pesquisador, então, conclui: “o que constitui a feminilidade e a masculinidade é uma característica desconhecida, que a anatomia não pode apreender” (FREUD, 2010, p. 266). Ainda assim, Freud estabelece a hipótese de que o enigma da mulher seria decorrente das prescrições sociais em relação à feminilidade, sendo a mais marcante o represamento da

agressividade. No seu texto, Freud prossegue com a perspectiva de se colocar a mulher como alteridade, sujeito a ser investigado, algo em consonância com a misoginia ocidental.

Natalie Heinich (1998) classificou como a dependência tradicionalmente característica das mulheres, voltadas à heteronímia na definição daquilo que são, algo detectado pela pesquisadora inclusive no âmbito das narrativas literárias. A perspectiva de se investigar a sexualidade das mulheres refere-se a uma curiosidade fetichista, simultânea a algo comum nas comédias românticas como “a luta” pelo amor, algo tendencioso no sentido de subscrever a sexualidade das mulheres ao enlace amoroso, como pressuposto fundamental das ficções ocidentais.

Em *Agonia de Amor* há um momento no qual o advogado afirma: “quero salvá-la, quero lutar por você, mas não quero fazê-lo às escuras”. A breve fala coloca em causa o sofrimento de Keane, um amante frustrado. “Quero lutar por você” relembra a frase do detetive Jonh Scottie Ferguson, em *Um Corpo que Cai*. Enquanto a suposta Madaleine Elster lutava contra a loucura ou as forças ocultas que desejavam possuí-la, o detetive falava emocionado: “Ninguém te possui – apenas eu”, conforme acrescentaria Tania Modleski (2005). Há uma demanda de que este amante frustrado controle a sua amada com a perspectiva de se controlar a si próprio. A escrupulosa investigação dos cabelos da sra. Paradine por uma das guardas da prisão, associado ao seu vestuário luxuoso, constroem o âmbito fetichista e, simultaneamente, constroem o seu corpo como desejável, mas inacessível – o que lhe confere uma aura de virgindade, embora seja uma mulher madura e viúva, chamada com todas as letras de *ninfomaníaca* pelo próprio Hitchcock (TRUFFAUT, 2014).

3.3 AS MULHERES QUE SABIAM DEMAIS (e pagaram caro por este saber)

No seu *The Woman who Knew too Much*, ou *As Mulheres que Sabiam Demais*, numa tradução literal ao português, Tania Modleski (2005) faz uma remissão ao título do filme, com a observação de que as mulheres, no cinema de Alfred Hitchcock, detêm um saber, que faz com que elas tenham um poder, ao mesmo tempo no qual são punidas por deterem tal conhecimento. O conhecimento detido por estas mulheres as colocaria numa posição fora da lei, considerando que este conhecimento seria correlato à dimensão da sexualidade – poderia delinear-se um perfil de mulheres que sabem demais, numa ampla gama de personagens, que compreendem desde Madaleine Ann Paradine, Eve Marie Saint (*Intriga Internacional*) até Marnie (*Marnie, Confissões de uma Ladra*) e Marion (*Psicose*). Algumas vezes, as mulheres hitchcoquianas inadvertidamente descobrem algo da psique violenta dos homens com quem travam relações – como Charlie sobre seu tio (*À Sombra de uma Dúvida*), Blanche sobre as

atividades de sequestro empreendidas por Adam (*Family Plot*) (WALKER, 2005)– o que as expõem a agressões.

O conhecimento detido por estas mulheres pode até mesmo afastá-las das comunidades sáficas, a partir do momento no qual se tornam rivais e, portanto, potencialmente desagregadoras dos laços homossociais. O passado duvidoso de Madaleine Ann Paradine, permite especulações em torno de que ela tenha exercido o ofício da prostituição. Judy Flaquer (Joan Tetzl), filha de Sir Simon Flaquer (Charles Coburn) e melhor amiga de Gay Keane, a esposa do advogado, delimita as fronteiras em relação às indesejáveis nas comunidades femininas homossociais, ao lamentar que nem mesmo maridos exemplares sejam imunes à sedução de mulheres como Madaleine Paradine. Nas palavras da jovem, a viúva deveria ser mandada ao presídio pelo resto da vida.

O conhecimento destas mulheres tem correlação com o aspecto da sexualidade, sendo *Marnie, Confissões de uma Ladra* emblemático em relação ao assunto. Gay Keane, por sua vez, deseja que o marido vença o caso, roga que se dedique de tal forma que a sua cliente seja absolvida pelo tribunal do júri, pois o marido não amaria esta outra, a cliente, mas a ela. A morte de Madaleine Paradine faria o marido cultivar a sua memória, imaginando-se apaixonado pela falecida. A sabedoria de Gay eleva o filme a um outro patamar, no qual as questões concernentes ao casamento são colocadas de maneira a tratar de assuntos como amor, cumplicidade e fidelidade. A percepção dela opera em dissonância em relação ao percebido por Natalie Heinich (1998, p. 173): “toda a rivalidade na ocupação de um lugar só pode levar a uma luta de morte, a uma resolução agonística: é ela, ou eu”. A pesquisadora, porém, pondera que, na ordem real das relações afetivas, estes lugares se podem partilhar, mas a disputa se refere a um lugar que não se partilha, o lugar da única. Os protagonistas hitchcoquianos são frequentemente menores em relação às tarefas que lhes são destinadas. O advogado termina por perder o caso, pois a sua intervenção provocou o suicídio do cavaleiro Andre Latour, que confessa, no tribunal, ser amante da esposa do homem em relação ao qual nutria um amor filial. Não suportando a culpa, Madaleine Paradine confessa o crime de ter auxiliado o marido em seu suicídio, pois ele estaria cansado da vida.

A insubmissão das mulheres hitchcoquianas ao universo simbólico hegemônico se manifesta, dentre outros aspectos, na perspectiva delimitada por Judith Butler (2010; 2015), segundo a qual certos atos performados pelos sujeitos poderiam ser subversivos em relação às normas sociais de gênero. A pesquisadora argumenta que o gênero consiste numa repetição que se passa por real, refutando, assim, a perspectiva de que gestos e atitudes determinadas em função de prescrições sociais sejam constituintes de uma materialidade pré-discursiva aos

corpos. O conceito de performatividade nos aproxima ao conceito das subjetividades como construções discursivas, as quais emergem a partir do discurso:

No caso do gênero, aquelas inscrições primárias e interpelações vêm com as expectativas e fantasias dos outros, de forma que nos afeta de forma incontrolável: esta é a imposição psicossocial e a lenta internalização de normas. Elas chegam quando sequer podemos esperá-las, e fazem seu caminho conosco, animando e estruturando nossas próprias formas de responder ao nosso entorno. Estas normas não são simplesmente impressas em nós, nos formando e nos formatando como se fôssemos recipientes passivos da máquina cultural. Estas normas também nos produzem, mas não no sentido de nos gerarmos ou determinando quem nós somos. Em vez disso, elas dão forma aos modos de ser que adquirimos com o tempo, bem como aqueles modos de ser que podem contestar estas normas, ou mesmo romper com elas. (BUTLER, 2015, p. 29).

Em *Gender Trouble* (Butler, 2010), a pesquisadora considera que todo o discurso proposto a estabelecer as fronteiras dos corpos serve ao propósito de instaurar e naturalizar certos tabus concernentes aos limites, posturas e formas de interação socialmente sancionadas. Porém, há algo nos sujeitos que escapa às determinações sociais e, ali, onde atuam as forças psicossociais que impõe a introjeção de normas, há algo que se furta a tais determinações sendo constituinte de subjetividades divergentes em relação aos padrões heteronormativos – algo como um desvio não planejado pelas máquinas sociais desejantes constituintes dos corpos generificados. Referimo-nos a uma *queerness*, aqui entendida como a ampla gama de modos de se vivenciar a sexualidade, de forma dissidente em relação às prescrições sociais de gênero. Ao final da citação acima, a pesquisadora observa que mesmo a transgressão e o rompimento das normas sociais constituintes dos gêneros poderiam ser decorrentes destas próprias prescrições sociais, ou, ao menos, as subjetividades e sexualidades não normativas comporiam uma fronteira distintiva ao socialmente visto como adequado, como uma alteridade constitutiva dos padrões sociais de gênero.

O preço que se paga por um modo de vida divergente em relação ao imaginário hegemônico seria o ingresso no âmbito da “precariedade”, algo referido por Judith Butler (2015) como a condição politicamente induzida a certas populações de sofrerem os reveses da política social e econômica, sendo expostas ao sofrimento e à morte.

Qualquer análise que se proponha a analisar a culpa nas mulheres hitchcoquianas não poderia se furtar a considerar *Marnie* (*Marnie, Confissões de uma Ladra*, 1964). Greven (2013) elenca, para tanto, uma perspectiva para além do status ocupado por este filme no âmbito da filmografia hitchcoquiana – considerada a última obra prima do maturo Alfred, num crepúsculo do seu período de maior impulso criativo, iniciado em 1956, com a nova

versão de *O Homem que Sabia Demais*, passando por *Intriga Internacional*, *Um Corpo que Cai*, *Psicose* e *Os Pássaros*. O que chama a atenção de Greven (2013) na narrativa de Marnie é a insubmissão da personagem em relação à heteronormatividade. O caminho empreendido por tal estratégia de análise considera em sua elaboração a perspectiva de um subtexto lésbico, subjacente àquele que seria o último trabalho de Tippy Hedren sob a batuta do Mestre do Suspense, mas, complementando tal perspectiva, o pesquisador cunha o termo resiliência *queer* [*queer resilience*], para empreender uma investigação que considera os furtos e os aspectos antissociais da personalidade de Marnie como uma contraposição ao *status quo*: “Mark exerce o privilégio heterossexual do sexo masculino branco com um zelo terrível, quase salivando enquanto se orgulha, para a própria Marnie, de a ter ‘apreendido’ e ‘capturado’” (GREVEN, 2013, p. 131).

A teoria feminista do cinema reconhece uma tendência de que os filmes dos anos 1960 e 70 sejam marcados pela presença de mulheres casadas insubmissas às demandas sociais que lhes são apresentadas. O período coincide com o avanço da Guerra Fria, no qual, após terem ingressado no mercado de trabalho nos anos de conflito armado decorrentes da *Segunda Grande Guerra*, as mulheres brancas de classe média são compelidas, em virtude da masculinização da mão de obra, a serem donas de casa, renunciando as suas aspirações pessoais e profissionais. Marnie, de certa maneira, é, após o casamento, uma mulher que se retirou do mercado de trabalho para os cuidados com o marido e a família – assim como Jo MacKenna, em *O Homem que Sabia Demais*.

Nos escritos freudianos, o fundador da psicanálise tangencia o espectro da chamada *psicose da dona de casa*, algo que não goza do estatuto de conceito e localizado na ambiguidade entre a consideração dos sujeitos mulheres como corpos disfuncionais, algo constante nos escritos freudianos e, simultaneamente, uma denúncia da opressão das mulheres nas sociedades ocidentais. A “*psicose da dona de casa*” seria definida como um problema que afetaria mulheres tão envolvidas com as tarefas domésticas que não conseguiriam se relacionar com outras pessoas, inclusive da família (GAY, 1995). No discurso da mãe de uma das suas pacientes, Dora, emerge a relação entre a sua compulsão como algo vinculado ao autoritarismo dos pais, que não lhe permitiram acesso à educação.

As mulheres, na filmografia hitchcoquiana, são insubmissas em relação às demandas do universo simbólico hegemônico, algo manifestado nos furtos de Marnie, ou na loucura de Rose Balestrero (Vera Miles), em *O Homem Errado*. Aparentemente resignada na superfície, Rose oculta frustrações e descontentamentos, que vêm à tona quando da prisão do marido Manny Balestrero (Henry Fonda). Rose, no ápice do seu episódio de estresse mental, ataca o

marido e quebra um espelho, numa ruptura com a imagem de dona de casa à qual foi confinada. Por sua vez, a alternativa de Marnie como resistência à opressão das mulheres são os seus crimes – filmados por Hitchcock como ações altamente erotizadas. Greven (2013, p. 121, *tradução nossa*) se refere a este aspecto como componente de um onanismo constitutivo da narrativa:

A temática do onanismo é precisamente o que faz com que a tentativa de assalto ao escritório de Mark seja tão carregada de erotismo - uma cena entre Marnie e um metal pesado, e não outra pessoa. Hitchcock filma esse momento como um encontro sexual febril e ilícito. Os olhares de Marnie, seu conhecimento, expectativa e planejamento do crime, praticado com fetichísticas mãos enluvadas, mas seguras e febris, transmitem a natureza erótica da representação. O que é significativo sobre a cena é que ela erotiza o relacionamento de Marnie com uma coisa não-viva.⁷¹

A leitura acima evoca algo delimitado por Judith Butler (2010b) como a capacidade da tecnologia de criar corpos e subjetividades no âmbito da sexualidade. A estudiosa se refere, no caso, à demanda dos transgêneros, pessoas que têm as suas subjetividades constituídas em função da tecnologia médica – por nossa perspectiva, aqui nos referimos a uma subversão quanto aos usos da tecnologia de forma divergente ao que seria inicialmente determinado pelo universo simbólico hegemônico. Os cofres dos homens poderosos, como Strutt ou Mark, são usados pela protagonista como um objeto destinado a negociar seus impulsos onanísticos. Para além dos furtos, o que se condena é a gratificação sexual obtida por Marnie, em função da sua atividade criminosa uma forma de evitar o contato com um corpo humano sexuado.

A narrativa tem um aspecto conservador, ao patologizar as atitudes e a subjetividade de Marnie – questão localizada por Greven (2013), quando da consideração acerca do aspecto pungente e aflitivo da jovem e da simpatia gerada por sua solidão e desespero, determinadas em função da sua recusa à sexualidade. O seu aspecto antissocial, contudo, constitui Marnie como uma subjetividade divergente em relação aos aspectos determinados pela eleição do desejo heterossexual normativo como princípio da organização social no Ocidente. Butler (2010, 2013), em sua leitura da sociedade androcêntrica, considera que atingir o desejo heterossexual normativo significa, em algum grau, a perspectiva de se alcançar o *status* de “pessoa normal”, sendo aqueles excluídos destes parâmetros considerados como corpos

⁷¹ Em texto original: “The thematic of onanism is precisely what makes the attempted robbery of Mark’s own safe so erotically charged—a scene between Marnie and a metal, heavy thing, rather than another person. Hitchcock films this moment as a feverish, illicit sexual encounter. Her sly, knowing, anticipatory looks at and handling of the safe, and kinky, fetishistic gloved hands, all convey the erotic nature of the depiction. What is significant about the scene is that it eroticizes Marnie’s relationship with a non-living thing. The thematic of onanistic sexuality reaches a particular level of intensity in the fox-hunt sequence, a kind of referendum on Marnie’s do-it-yourself sexuality as well as the larger issues of class, sexuality, and their intersection”. (GREVEN, 2013, p. 121)

abjetos, numa posição desumanizada. A zoofilia presente no filme age em consonância com este imaginário – algo a ser percebido na sequência de perseguição à raposa ou nas quais a protagonista cavalga o cavalo Forio (Forio) – comprado com o dinheiro ilícito dos seus crimes.

A sequência da perseguição à raposa não seria apenas uma metáfora da relação entre Mark e Marnie, mas uma alusão às desigualdades constitutivas do sistema capitalista, na qual se interseccionam raça, gênero e sexualidade. A questão da raça se insere pela exclusão de mulheres não-brancas do jogo erótico do filme – ainda que, em entrevista a Truffaut (2004) Hitchcock tenha considerado que Mark desejava sexo com uma ladra como quem o quisesse com uma chinesa ou uma negra. A questão da classe diz respeito à pobreza de Marnie, inclusive no que tange ao seu histórico familiar, pois, por conta dos furtos, ela evita o destino da mãe, obrigada a prostituir-se para sustentá-la. Num filme hitchcoquiano de décadas anteriores, *Estalagem maldita* (1939), o tema do rapto e da agressão sexual vêm à tona antecipando em décadas alguns temas presentes em *Marnie*, sendo algo central para a leitura destas narrativas a perspectiva de se entender estes personagens de homens brancos heterossexuais como predadores vampirescos, que se renovam a partir do relacionamento com mulheres de classe social inferior – Mark realiza, quase 30 anos depois, o desejo lascivo de Pengallan em seu ímpeto de violentar a órfã Mary.

A zoofilia constitutiva do filme fica mais evidente, todavia, nas cenas protagonizadas pelo cavalo Forio. Ali, onde Greven (2013) enxerga apenas a liberdade nas cavalgadas de Marnie, adicionamos um aspecto profundamente erótico na relação dela com o animal – sendo esta um capítulo a mais na tendência *queer* de Marnie. Não à toa ao disparo que sacrificou Forio se seguiu a série de acontecimentos que redundaram na posterior libertação de Marnie ao relacionamento com o marido Mark.

Apesar da perspectiva que adotamos, segundo a qual as mulheres hitchcoquianas não participariam do mecanismo de transferência de culpa, constante da filmografia do diretor, podemos elencar pelo menos dois filmes nos quais se delineia alguma hierarquização entre mulheres, determinada em função de raça e nacionalidade. A filmografia hitchcoquiana tem presença majoritária de pessoas brancas e de classe média, mas nos filmes podemos apontar a presença de mulheres não-brancas – como em *The Pleasure Garden* (1925) e *Topázio* (*Topaz*, 1969).

Em *The Pleasure Garden*, a jovem Jill Cheyne (Carmelita Geraghty) chega à Londres do início do século com algum pouco dinheiro e uma carta de recomendação para trabalhar na casa de shows *The Pleasure Garden*. Porém, tanto a carta quanto o dinheiro lhe

são roubados. Ela recebe ajuda de uma corista Patsy Brand (Virginia Valli), que lhe conduz ao Mr. Hamilton (Georg H. Schnell) e lhe hospeda e ainda empresta algum dinheiro. Tempos depois, chega à capital londrina o noivo de Jill, Hugh Fielding (John Stuart). Posteriormente, Hugh embarca para os trópicos, por motivos profissionais. Patsy, por sua vez, casa-se com Levet, um amigo de Hugh.

Jill posterga o encontro com o noivo no país estrangeiro, enquanto vive uma vida de luxo e diversões, sob os auspícios de homens ricos, com os quais mantinha uma proximidade, que poderia insinuar prostituição. Após a viagem de Hugh, o amigo Levet o segue e, posteriormente, a sua esposa Patsy faz o mesmo. Ela, porém, descobre o envolvimento do marido com uma nativa – no momento em que ele sente seu casamento ameaçado, ele impele a nativa ao suicídio. Como a segunda sra. De Winter, em *Rebeca, a Mulher Inesquecível*, esta mulher não-branca, que mora num país indeterminado, credenciado apenas como “nos trópicos”, igualmente não tem nome. Aliás, “à memória daquela que não tem nome” é a epígrafe do livro *Estados da Mulher*, de Nathalie Heinich (1998), dedicatória que aparece como uma forma de se fazer justiça a algo silenciado. Ao que procedemos neste trabalho é a uma genealogia da filmografia hitchcoquiana – a genealogia caracterizada por Foucault (2012) como um procedimento que agita aquilo que se considerava sedimentado e pacificado. Há demandas que se inserem na filmografia hitchcoquiana as quais reivindicam um olhar feminista, no sentido de que os conteúdos que se achavam silenciados possam ser trazidos à tona.

The Pleasure Garden seria o primeiro filme dirigido por Alfred Hitchcock, mas os críticos e, mais importante, o próprio diretor, consideram *O Inquilino Sinistro*, que seria lançado no ano seguinte, em 1926, como a primeira narrativa dotada de estratégias narrativas maturadas nas décadas seguintes, portanto, o título de primeiro Hitchcock é de *O Inquilino Sinistro*. Porém, *The Pleasure Garden* antecipa em algumas décadas o drama do perfil de mulheres hitchcoquianas ocupantes de um lugar precário no âmbito de um universo simbólico androcêntrico. O *status* ambíguo ocupado por *The Pleasure Garden* na gama de narrativas hitchcoquianas é correlato ao *status* duvidoso atribuído a *Rebeca, a Mulher Inesquecível* (1940), renegado por Hitchcock não apenas por ser um filme do produtor David O. Selznick, mas por ser um *filme de mulheres* (TRUFFAUT, 2004). *The Pleasure Garden* também poderia ser considerado um filme de mulheres, dada a homossocialidade feminina que lhe é constitutivo – uma mulher mais experiente, Patsy, inicialmente protege a inocente Jill, contra os machos predadores que assediam as coristas. Diferente da jovem recém-chegada à cidade, Patsy consegue ser versátil na arte de lidar com “os lobos” – denominação dada aos homens

que ocupariam, algumas décadas mais tarde, a varanda do apartamento da dançarina, em *Janela Indiscreta* (1954).

O infortúnio de Jill, vítima de um furto, é o prenúncio de mulheres hitchcoquianas obrigadas a lidar com um mundo hostil a elas. O olhar que constrói a história, porém, não se furta a um conluio com o universo simbólico dominante. A cena inicial do filme é de uma escada em caracol. O tema das escadas se repetiria ao longo dos anos nos filmes de Hitchcock, enquanto a ação do furto é pautada por uma atenção excessiva à bolsa da jovem. O espectador é cúmplice do crime, pois compartilha o olhar sobre o adereço lançado por dois sujeitos que afanam a jovem Jill. Freud (1988) havia detectado, em sua *Interpretação dos Sonhos*, a constante presença de bolsas e malas como metáforas oníricas para o órgão sexual feminino. 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*, *Confissões de uma Ladra* mas também em outros filmes do realizador, como *Rear Window* e *Vertigo*, nos quais a bolsa assume conotação sexual.

Recebida no apartamento da nova amiga, Jill troca de roupa junto com a moça. O diálogo transcorre, enquanto as roupas são lançadas ao chão do quarto, ao léu. A breve sequência é permeada pela insinuação erótica, como os acordes iniciais de um *leitmotiv* típico e caro à filmografia hitchcoquiana, o *voyeurismo*. As análises fílmicas da produção do diretor não reconhecem a existência de um espaço para a subjetividade lésbica nos seus filmes, ainda que este espaço seja apenas insinuado, mediante uso da montagem – como no caso desta troca de roupas ou no banho de sol das duas jovens em *Janela Indiscreta*. Porém, há uma perspectiva ainda mais sutil em relação ao assunto. Quando da viagem do esposo Levet aos trópicos, a montagem do filme insere uma relação de complementaridade entre duas mulheres separadas pelo oceano: a corista Patsy e a nativa. O trabalho do então marido de Patsy era no além-mar. O braço da jovem inglesa em adeus se funde à imagem de outra jovem, esta a amante de Levet no país estrangeiro para o qual a companhia o enviou a trabalho.

A coincidência das mãos assume uma conotação do âmbito da sexualidade. Há um encontro entre os corpos das jovens, intermediado por Levet, num intercâmbio no qual figuram fluidos corporais trocados entre amantes – como saliva, sangue e sêmen. Quando chega ao bangalô e flagra o marido com a amante, Patsy o chama de “animal sujo” e, depois, de “louco”, qualificativos que dão conta de uma transgressão por conta do relacionamento do rapaz com uma mulher ocupante de um *status* precário num universo simbólico branco e androcêntrico – uma mulher negra e residente na periferia do capitalismo. “É impossível

continuar o nosso casamento depois de ter visto isso”, lamenta a jovem, em declaração que assume um cunho racista, tendo em vista o imaginário eugenista ainda constitutivo do período de lançamento do filme. A construção da personagem da jovem nativa, inclusive no que tange o figurino, é perpassada por uma série de estereótipos, sendo o principal a ênfase na sensualidade, demonstrada nas suas vestes. O seu país não é marcado por nenhuma designação, mas suponho o âmbito do Oriente Médio, em função do cenário.

A perspectiva a qual adotamos sugere que as homosocialidades entre as mulheres hitchcoquianas não as coloca em posição isonômica, antes, ao contrário, há aqueles sujeitos a serem eliminados para que se possam firmar estes mesmos laços de sororidade. Duas mulheres apartadas do âmbito das homosocialidades entre mulheres hitchcoquianas são, ambas, silenciadas na narrativa. Jill, a “garota” descrita por Levet como “aquela a saber exatamente o que está fazendo e gosta do que faz [a prostituição]” desaparece na narrativa, enquanto a jovem nativa é vítima de um assassinato. Em ambos os casos, há uma perspectiva de silenciamento delas – o silenciamento daquelas que não têm nome, porquanto dotadas de uma sexualidade, em algum grau, inominável.

A atriz que vive a personagem da nativa possui traços negros, embora seja de pele clara. Acredito na possibilidade de os produtores terem usado a iluminação e a maquiagem como elementos que colaboraram para o clareamento da pele da atriz. A homosocialidade entre as mulheres na filmografia hitchcoquiana mais uma vez demonstra seus limites. Jill, a amiga recatada, vinda do interior, acolhida por Patsy em sua casa, torna-se uma devoradora de homens, seduzindo o milionário Príncipe Ivan (Karl Falkenberg) e mesmo o diretor do *The Pleasure Garden*, Mr. Hamilton. O comportamento ambicioso da amiga a afasta de Patsy. A jovem usa o sexo como forma de poder, subvertendo as relações forjadas no âmbito de um universo dominante. A narrativa, por sua vez, procede a uma pedagogia das sexualidades quando premia Patsy com um novo amor, o antigo noivo da amiga Jill. Aliás, Jill tem uma sonoridade próxima a *ill*, traduzido do idioma inglês como *doente*. A sexualidade de Jill teria, portanto, algum desvio, de acordo com o pressuposto moralista da narrativa.

Ainda assim, o ingresso da jovem na prostituição é sinalizado suavemente ao espectador. Na audição na qual foi selecionada à equipe de coristas, Jill promete a Mr. Hamilton mostrar-lhe *really hot steps*, ou “passos realmente quentes”, numa tradução literal – o que guarda uma insinuação erótica. A pedagogia da sexualidade presente na trama consiste em demonstrar as fraturas de uma homosocialidade entre mulheres, destruída pelo comportamento supostamente impróprio de uma, Jill, e pela inadequação à outra, em relação ao casamento, a nativa, que morre assassinada pelo seu amante, Levet. A inadequação da

nativa ao matrimônio é demarcada pela intersecção de raça, gênero e nacionalidade, fatores que a excluem do enredo amoroso. Ainda assim, não podemos dizer que não haja espaço para os seus desejos e subjetividade na narrativa, pois o espectador acompanha as cenas nas quais ela se desespera diante do desprezo do amante inglês. A morte da jovem nativa é pautada por uma ambiguidade, pois, inicialmente, ela tenta o suicídio. Levet parece inicialmente tentar impedi-la de tal ato, mas apenas para afoga-la logo em seguida.

Peter Gay (2002) havia considerado os mecanismos de condensação e deslocamento como não sendo exclusivos dos sonhos – e o faz na esteira de Freud, quando o fundador da psicanálise considera os mecanismos como elencados no âmbito das cadeias associativas e, portanto, passíveis de serem detectados na formação dos sintomas neuróticos, lapsos linguísticos e chistes. Para Freud (1988), o deslocamento seria a substituição de alguma representação em particular por outra associada em algum aspecto ou capacidade. Conforme o estudioso: “há um deslocamento ao longo de uma cadeia de associações; mas um processo de tal natureza pode ocorrer em várias esferas psíquicas, e o resultado do deslocamento pode ser, num caso, a substituição de um elemento por outro”. (FREUD, 1988, p. 2)

A teoria do cinema de inspiração psicanalítica vê nesta perspectiva um amplo campo de investigação. Neste sentido, consideramos a violência sofrida pela nativa como um deslocamento das agressões das quais Jill seria vítima. Há, portanto, uma hierarquização em termos de ocupação de campos de possibilidades estratégicas para as mulheres no âmbito da narrativa, ainda que a temática da violência não seja mostrada diretamente no cinema hitchcoquiano do período, a agressão pelo afogamento é sugerida ao espectador, sendo a água erguida à guisa de anteparo ao olhar, vetando a visão da agonia da jovem nativa.

Neste sentido, pode-se dizer que *The Pleasure Garden* ocupa um lugar *sui generis* na filmografia hitchcoquiana, por dois aspectos. O primeiro tem a ver com o seu caráter de filme de mulheres, como *Rebeca, a Mulher Inesquecível*. Por outro lado, há um sutil mecanismo de transferência de culpa entre mulheres. Há uma morte metafórica de Jill, considerando que ela desaparece da narrativa, enquanto a nativa é vítima de uma violência potencialmente dedicada à primeira – lembremos que Jill abala os mecanismos de poder dominantes, ao usar livremente a sua sexualidade, no sentido de obter posição social e dinheiro. Walker (2005) considera haver um suspeito aspecto ideológico na tessitura de *The Pleasure Garden*, com presença de um aspecto racista. Ainda que Levet seja o vilão e a jovem nativa a vítima, ele sucumbe a supostas vicissitudes dos trópicos, com a perspectiva de que, em tais regiões, os homens brancos sucumbem à bebedeira e à promiscuidade. Hugh, por sua vez, é afetado por uma estranha febre tropical.

Uma situação paralela ao verificado em *The Pleasure Garden* se observaria num filme tardio do diretor inglês, em *Topázio* (*Topaz*, 1969). As sequências iniciais do filme são pautadas pela ameaça das armas e soldados soviéticos, dispostos em seus uniformes, em cenas de uma parada militar. Este é um dos poucos filmes de caráter de política internacional no cinema hitchcoquiano. Nesta linha poderiam ser citados *Correspondente Estrangeiro* (*Foreign Correspondent*, 1940) e *Um Barco e Nove Destinos* (*Lifeboat*, 1943). *Topázio* baseia seu enredo na crise envolvendo EUA e Cuba, numa hostilidade crescente que poderia resultar numa guerra nuclear. A tensão internacional seria o *Mac Guffin*, mas o verdadeiro enredo do filme se teceria em relação ao envolvimento de um homem casado, o espião francês André Deveraux (Frederick Stafford) e a ativista cubana Juanita de Cordoba (Karin Dor), uma agente infiltrada na ilha, que tem por missão conseguir informações sobre as estratégias militares do país, a fim de transmiti-las às forças ocidentais.

Ela, portanto, é uma mulher a trafegar num âmbito misógino e violento, sendo o sexo uma arma para conseguir poder e ter acesso a um conhecimento privado de um determinado grupo de homens. A partir da sua capacidade de trânsito, ela se torna objeto de negociação entre homens dispostos em grupos homosociais distintos – no caso, os espiões ocidentais e seus inimigos cubanos. Situação similar poderia ser percebida em *Notorious*, no qual Ingrid Bergman é infiltrada numa organização nazista instalada no Rio de Janeiro, com a missão de conseguir informações para o serviço secreto dos EUA – Alicia Huberman (Ingrid Bergman) casa-se com o espião inimigo e, nas palavras de Hitchcock (TRUFFAUT, 2004), é empurrada para a cama de outro pelo homem a quem amava.

Consideramos o *status* de objeto como algo concernente a uma fantasia masculina no âmbito da troca de mulheres. Este posicionamento não dá conta da demanda das mulheres hitchcoquianas, pois consideramos a subjetividade delas como constitutiva da narrativa, sendo fundamental para compreender este aspecto a sexualidade – ainda assim, esta sexualidade estaria circunscrita ao universo simbólico dominante, tendo em vista que o desejo delas seria voltado ao homem branco e de classe média – em *Topázio*, a escolha de Juanita de Cordoba pelo agente francês Deveraux, em detrimento do militar Rico Parra, depõe em relação a tal aspecto, apresentado sempre como truculento e brutal, algo que teria correlação com um estereótipo racista contra os cubanos, em sua mestiçagem. Embora separados por décadas, os filmes *Agente Secreto* (1936) e *Topázio* (1969) guardam entre si o aspecto de uma brutalização e mesmo desumanização de homens não-brancos, sendo que, em *Topázio*, este aspecto se encontra ainda realçado pelo contexto da Guerra Fria, com o quadro de hostilidades mútuas entre Cuba e EUA.

A sexualidade das mulheres teria uma presença ambígua, a partir do momento em que se confere à mulher uma posição de poder, dado o seu acesso privilegiado a informações, ao mesmo tempo a expõe à violência e à morte. Ao passo em que a personagem de Ingrid Bergman (*Notorious*), é lentamente envenenada pelo então marido e pela sogra, Juanita torna-se, ao final de *Topázio*, vítima da violência de Rico Parra (John Vernon). O uso do sexo como moeda de troca pode ser percebido no diálogo entre Deveraux e Juanita:

Deveraux: Rico Parra ainda é seu companheiro e protetor?

Juanita: e o dono da casa [na qual ela recebeu o agente francês].

Deveraux: Ele veio.... cobrar o aluguel?

Juanita: Como vai sua esposa?

A suave ironia de Juanita presente no diálogo denuncia sutilmente que não apenas ela usa o sexo como instrumento de poder e meio para obter informações, mas a mesma estratégia é usada por Deveraux – o diálogo abre espaço à interrogação relativa à relação entre Juanita e Rico, considerando a cobrança do aluguel como efetuada a partir de favores sexuais. A presença de mulheres não-brancas no cinema hitchcoquiano é rara, mas, quando é verificada, elas tornam-se frequentemente vítimas de violência, como o demonstram a jovem nativa, em *The Pleasure Garden*. Há, neste sentido uma hierarquização evocadora da declaração de Judith Butler (2010) de que a palavra *mulher* é problemática mesmo usada no plural. Estas mulheres não-brancas estão excluídas do casamento nas narrativas hitchcoquianas, o que enseja a perspectiva de um policiamento das sexualidades, no sentido da preservação das relações heteroafetivas quanto a possíveis ameaças advindas de sujeitos em relação aos quais pesam interdições relativas a raça e nacionalidade.

Estas mulheres seriam, assim, consideradas corpos a serem apropriados por um sujeito branco de classe média. Ainda assim, a inscrição das mulheres no cinema hitchcoquiano é tremendamente ambígua – e há espaço para os desejos e subjetividade das mulheres não-brancas: Juanita usa o sexo não exclusivamente a serviço dos interesses ocidentais, mas em prol de algo em que ela acredita, um nacionalismo cubano de viés distinto em relação ao socialismo revolucionário, mas de inspiração liberal (do ponto de vista econômico). O espectador há de se lembrar da declaração dela, de que os soviéticos mantinham Cuba fechada, erguendo o punho fechado para reforçar a declaração. Diante do gesto, Deveraux detém a mão da amante e a beija – mais que uma declaração pacífica, o gesto reforça a correlação entre os aspectos político e erótico da trama. O pressuposto contrário a um nacionalismo conservador, estatizante, estaria, por sua vez, ligado a uma liberação das

sexualidades, em especial da sexualidade das mulheres cubanas – que passaria a estar disponível a homens brancos predadores, como Deveraux. .

Ao mesmo tempo no qual esta agenda é sugerida a países periféricos, como Cuba, Deveraux mantém a mulher branca, elevada ao *status* de esposa, em segurança, na capital francesa. A trama hitchcoquiana, porém, reserva uma surpresa, quando é revelado que a esposa de Deveraux, cansada das traições do marido, torna-se amante daquele que seria um agente infiltrado no serviço secreto francês. Há que se avaliar a infidelidade conjugal do casal Deveraux como constituída de maneira distinta. O agente secreto usa o sexo como uma forma de obter informações, ao passo em que a infidelidade conjugal da esposa aumenta consideravelmente os riscos de que os inimigos consigam sucesso em seu intento de instabilizar as potências ocidentais. Há, assim, um policiamento da sexualidade desta mulher, tendo em consideração que, deste policiamento, dependeria a segurança nacional.



Imagens de documentário foram inseridas no filme, com tomadas de comícios públicos, nos quais estão presentes Ernesto Che Guevara e Fidel Castro. O poder do regime cubano é mostrado pelas imagens de homens poderosos, supostamente capazes de violências como a agressão aos Mendonza, torturados para que revelassem segredos da organização que tinha em Juanita de Córdoba um dos seus principais vértices. A imagem dos Mendonza agredidos remete à *Pietà*. A citação torna-se reveladora em relação à imagem construída pelos países “centrais” em relação aos periféricos. Ambas são imagens de violência e sofrimento, mas a imagem da *Pietà* evoca pelo casal capturado refere-se a um aspecto terrível, marcado pela tortura. Projeta-se, neste *outro*, o homem latino de um país periférico, o aspecto de uma violência contra a mulher marcada por uma bestialização deste homem cubano que pratica tal ato. A questão é decorrente de um aspecto eugenista constitutivo das culturas ocidentais, no sentido de transformar em alteridade os sujeitos não-brancos provenientes de países localizados fora do âmbito da Europa, EUA e Oceania.

As imagens de Fidel Castro e do personagem Rico Parras, visto em plano semisubjetivo a partir da perspectiva de Juanita, reforçam o caráter ameaçador destes homens e abre a análise do filmes a uma perspectiva de entrecruzamento de raça, gênero e sexualidade, considerando os laços homossociais constitutivo do submundo da política internacional do mundo possível de Topázio.



O diálogo entre Parras e Juanita envolve um enfrentamento, no qual nem mesmo no momento da morte a Juanita abre mão do seu compromisso com os ideais políticos contrarrevolucionários:

Parras: ... então é verdade. Agora eu tenho que acreditar. As coisas que fez contra nós. Contra o que tentamos alcançar. Por que?

Juanita: Porque você fez do meu país uma prisão.

A tensão na construção das mulheres hitchcoquianas ergue Juanita ao *status* de personagem mais simpática do filme. O uso da narrativa colabora para tanto, pois, quando do seu rompimento com Deveraux, o agente francês é visto de costas em segundo plano, enquanto há a ênfase no *close-up* dela, com o sofrimento pela perda do amado, somada ao sofrimento em função do seu país, que padece sob os supostos excessos do regime castrista. O amor e a guerra de poderes e espionagem são um jogo. O piso em xadrez da casa de Juanita remete a esta questão, quando ela tomba, inerte, após ser alvejada por Rico Parras.

Parras: Não.... Você não pode julgar. Não devia ter feito isso. Me enganar. Trabalhar contra mim. (...) Agora teremos que fazer com você o que fizemos com os Mendonza, para descobrir os nomes dos outros e todas as coisas que fez. E iremos descobrir. As coisas que serão feitas com o seu corpo, com este corpo...

O assassinato de Juanita remete a uma agressão sexual, algo contido no discurso de Parras, em sua atitude ambígua, quanto às torturas que seriam sofridas por ela. Simultâneo ao discurso de pesar em relação às possíveis torturas pelas quais a ativista passaria, Parras parece manifestar seu desejo erótico em relação ao corpo da amante. A excitação sexual do personagem ressalta seu aspecto bestial e ameaçador, enquanto o disparo da arma remete à metáfora de uma agressão sexual.

O tema da transferência de culpa entre mulheres na filmografia hitchcoquiana prossegue com a análise de *Janela Indiscreta* (*Rear Window*, 1954). A hostilidade do fotógrafo L. B. Jeffries em relação à sua namorada, Lisa, depõe neste sentido. Em alguma perspectiva, o vizinho assassino Lars Thorwald realiza um desejo íntimo do repórter fotográfico – o crime de morte como uma possibilidade de se livrar do casamento. Ainda que Lisa Freemont seja a personagem mais simpática do filme, conforme havia notado Tania Modleski (2005), a perspectiva em relação à narrativa é consolidada a partir do ponto de vista de Jeffrey. Portanto, o espectador torna-se solidário em relação à sua misoginia perceptível na sua aversão ao casamento e na crueldade com a qual evita a namorada. Pat Hitchcock considerava a relação entre seu pai, Hitchcock, e o ator James Stewart como fundamental à constituição do ambiente dos filmes nos quais há a parceria entre o ator e o diretor. James Stewart representava para Hitchcock o homem comum (BOZEREAU, 2010). O *homem comum* – tido como branco, heterossexual, cristão e de classe média.

Janela Indiscreta marca a posição ambígua do casamento na filmografia hitchcoquiana, sendo frequentemente o caminho para o qual converge a narrativa, com a sublimação do erotismo, bem como a tensa relação entre homens e mulheres como reveladora de uma profunda misoginia. Para afirmar tal perspectiva, consideramos filmes diversos como *Marnie*, *Confissões de uma Ladra*, na cena do estupro, cometido por Mark Rutland (Sean Connery) contra a sua esposa Marnie Edgar (Tippy Hedren), em *Um Corpo que Cai*, na qual Gavin Elster assassina sua esposa ou mesmo em *Ladrão de Casaca*, quando da cena final, na qual os personagens de Cary Grant e Grace Kelly decidem morar juntos, ela fala: “A mamãe vai adorar!”, para desespero do marido, que não contava em morar com a sogra.

Nas sequências iniciais de *Janela Indiscreta*, a câmera traça um suave *travelling* num pequeno espaço do apartamento de Jeffrey. O *travelling* consiste num movimento de câmera que tem como objetivo investigar brevemente um determinado espaço. Geralmente a operação é feita em linha reta, mas, neste trecho do filme, é feito num movimento brevemente circular. O movimento aponta à perigosa atividade do fotógrafo, com corridas de automóveis, aviação e o negativo deste aspecto, uma figura de mulher, um rosto feminino colocado em destaque, inclusive detendo o movimento da câmera, estancado num corte.

A hostilidade em relação ao casamento, detectada por Wood (BOZEREAU, 2010) se presentifica, de maneira brevemente humorística em *Os Pássaros* (*The Birds*, 1963). A adolescente Catty Brenner relata que um homem atirou na esposa pois ela havia trocado de canal, enquanto ele assistia ao jogo. A piada deriva da leveza com a qual a adolescente conta a história e, obviamente, da desproporção entre o ato e a consequência deste. Porém, a breve

narrativa burlesca depõe em relação a um aspecto profundamente misógino, arraigado no âmbito da cultura, sendo a causa do riso a denúncia de uma hostilidade em relação às mulheres e, ao mesmo tempo, um prazer derivado de relatos referente ao sofrimento delas. Nesta perspectiva, a frase dita por alguém quando dos protestos de uma senhora contra a morte do seu cachorro, em *Janela Indiscreta*, depõe a respeito de uma gradação – “vamos, é só [a morte de] um cachorro” – a atração principal ainda estaria por vir, e a atração principal é o operador concetual aqui delimitado como violência contra a mulher.

Lisa Freemont, porém, redime a narrativa, pelo menos parcialmente. Nas sequências finais do filme, o figurino dela se altera completamente – não mais os vestidos esvoaçantes, mas o jeans e as alpercatas típicas de pessoas dispostas ao movimento e à iniciativa. Enquanto Jeffrey dorme, ela, inicialmente, lê o *Behind the Himalayas*, de E. Hemingway. Porém, ao perceber o fotógrafo a dormir pesadamente, lança mão de uma revista de moda. A dinâmica dos casamentos na filmografia hitchcoquiana não aponta para uma solução dos conflitos, mas, na verdade, a uma perspectiva na qual os conflitos não são necessariamente resolvidos, mas se enuncia uma dinâmica na qual os personagens convivam em conflito após o fim da narrativa – na qual as divergências são negociadas, mas nunca eliminadas.

Apenas quando Lisa invade o apartamento de Thorwald e se alça à mira da câmera fotográfica, Jeffrey lhe lança um outro olhar, este carregado de respeito e admiração. Apenas quando ela passa ao palco (ou melhor à cena cinematográfica), consegue inspirar no repórter fotográfico o amor que buscava. É conhecida a declaração de Cláudia Costa (2002), de que a mulher é, na cultura dominante, o outro – algo do âmbito da representação. Ainda que insubmissa às demandas do namorado, Lisa participa do jogo escópico tramado por Jeffrey, na categoria de alvo a ser olhado. Quando Lisa é agredida por Thorwald, Jeffrey se encontra diante do aspecto mais cruel da sua fantasia misógina – se há algo em comum entre o fotógrafo e o assassino é a misoginia de ambos. Enquanto o primeiro expressa a sua hostilidade às mulheres na aversão ao casamento e no sarcasmo com o qual trata Lisa, o segundo não consegue ter esta dimensão de negociar seus conflitos no âmbito da linguagem – é um sujeito violento, um psicopata – porém, a abjeção a qual pode ser lançada sobre o vizinho assassino nos serve de escusa, como a dizermos a misoginia como uma doença a qual afeta a ele exclusivamente e que nós, em nossas poltronas em casa ou no cinema não participamos desta gama de desejos sórdidos e inconfessáveis. Há, porém, âmbitos ou focos de resistência das mulheres a este estado de coisas. A aproximação entre Lisa e a enfermeira Stella (Telma Ritter) depõe neste sentido. A homossocialidade entre estas mulheres tornou-se

fundamental para a descoberta do crime. O bom humor da enfermeira servia de contraponto à hostilidade do fotógrafo à ideia do casamento.

A questão que se coloca em relação à violência contra a mulher em *Janela Indiscreta* é a compreensão do fotógrafo Jeffrey e do seu vizinho assassino como opostos e complementares. O primeiro é constituído como um personagem simpático à audiência, inclusive somos solidários ao seu olhar, em câmara subjetiva e semi subjetiva, constituintes da trama. Thorwald, por sua vez, é visto a distância, ainda que, ao final da narrativa, tenhamos ciência da sua miséria e fragilidade, quando questiona ao fotógrafo, em tom de sofrimento, o que desejaria de si. Walker (2005) considera que a agressão de Thorwald a Lisa seria uma projeção da hostilidade de Jeffrey quanto à sua noiva.

Algo interessante observado pelo pesquisador é a ausência de crianças na narrativa, sem considerarmos algumas aparições discretas, no sentido de se compor o cenário. Walker (2005) considera a questão como sintomática em relação à aversão de Jeffrey quanto ao casamento e à vida doméstica. Somos autorizados, a partir desta perspectiva, a afirmar uma *queerness*, em relação à sexualidade do fotógrafo, sendo que essa se desvia em relação ao demarcado por Edelman (2004) como futuro reprodutivo - a rejeição dele em relação a Lisa é correlata à sua recusa a abandonar a homossocialidade misógina constituinte do seu trabalho.

Pacto Sinistro (*Strangers on a Train*, 1951) começa com o grito do apito de um trem e termina com um grito assustador – um grito de mulher. O título em inglês, traduzido literalmente como *Estranhos num Trem* talvez não faça jus ao filme, pelo menos no tangente à nossa perspectiva de análise. Bruno e Guy têm algo em comum – o desejo assassino. O primeiro, porém, não possui as amarras sociais que impedem as pessoas de cometerem crimes. Para além da lei, há algo capaz de frear as pessoas em seus impulsos violentos. Trata-se da empatia, de uma capacidade de se colocar na posição do outro. Os planos de detalhes de sapatos ao início do filme remetem a um dito popular em inglês: *step in to my shoes*, ou, literalmente “tente usar os meus sapatos”. O equivalente em português seria *tente se por no meu lugar*.

Apenas com esta perspectiva a cena na qual a ex-mulher de Guy é assassinada tem o seu efeito no âmbito do senso de moral hitchcoquiano: o espectador é convocado a desejar que um personagem antipático ao público tenha uma lição, mas apenas quando isso acontece, percebemos a fragilidade do vilão, exposto a uma violência intolerável. Tal como Rebeca (*Rebeca, a Mulher inesquecível*, 1940), Miriam sabota os pressupostos da matriz androcêntrica de poder ao estar grávida de um filho fora do casamento. Ela ainda ameaça os planos do então marido Guy, de se casar com a filha de um rico senador. O diálogo entre

ambos demonstra o paradoxo entre as ambições da ex-mulher a sabotar os planos românticos do tenista, num segundo casamento. Nos momentos iniciais da sequência na qual Miriam é apresentada à audiência, ela é apresentada contando dinheiro – a associação entre dinheiro, casamento e divórcio perpassa o filme:

Guy: (...) É tarde demais para flertar com um marido descartado. Especialmente quando vai ter um filho de outro homem.

Miriam: Você está mais charmoso do que nunca.

Guy: Vamos ver seu advogado e acabar logo com isso.

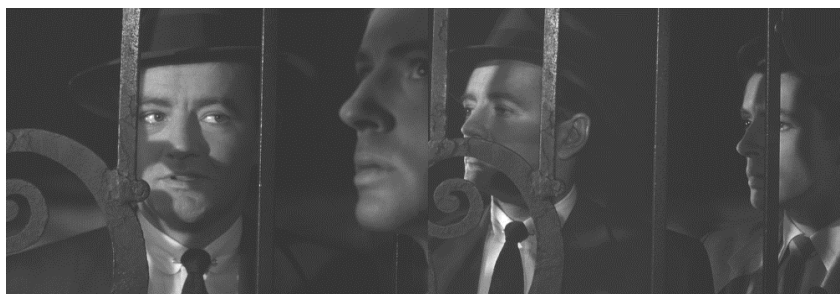
Miriam: Advogados são caros. Você trouxe o dinheiro?

Guy: Claro. (conta o dinheiro e repassa a Miriam)

Miriam: Se soubesse onde toda esta besteira do tênis o levaria, não teria deixado você.

O motivo do crime – e do ódio de Guy pela ex-esposa é delineado no diálogo acima, após o qual o tenista quase agride Miriam, no que foi impedido por alguém da loja de discos na qual a jovem trabalhava. O marido traído que tenta recomeçar a vida ainda é obrigado a lidar com a ambição da esposa – esta demanda por mais dinheiro, mas não apenas isso; ela deseja necessariamente prejudicá-lo e pretende usar o feto em seu ventre para tanto. Por isso, Guy vocifera ao telefone com a noiva Anne Morton (Ruth Roman): “Querida quebra o pescoço dela (...) Disse que queria quebrar aquele sujo e inútil pescoço”.

Logo após o assassinato da ex-mulher do tenista, Bruno passa a procurar Guy, no sentido de lhe cobrar a sua parte do trato, o assassinato do seu pai. O plano macabro seria aparentemente perfeito: assassinatos trocados. Dois estranhos se encontram e combinam de livrar-se de desafetos mediante assassinando. Ainda que não tenha aceitado participar da trama de conspiração, Guy, de maneira zombeteira, fingiu aceitar o trato. Porém, o delírio de Bruno transformou a brincadeira em algo sério. Ainda assim, o estranho rapaz captou os pensamentos mais íntimos do tenista – sim, ele queria matar a ex-esposa.



A influência do expressionismo alemão sobre a filmografia hitchcoquiana é perceptível quando do uso do contraste entre o claro e o escuro, além das grades, motivo constante na filmografia do diretor. Quando o carro da polícia se aproxima, Guy, a princípio, está separado de Bruno pela grade, entra no espaço no qual o assassino estava escondido –

ambos, então, são filmados em plano médio, como se compartilhassem da mesma cela. Em sequência anterior, o comportamento ninfomaniaco de Miriam é sugerido pela companhia de dois rapazes, com quem se diverte num parque de diversões. A morte é reservada como punição a Miriam pela sua sexualidade exuberante e pela sua ambição financeira. Além de estar acompanhada pelos rapazes, Miriam flerta com aquele que seria o seu assassino. As sugestões eróticas abundam nas sequências que conduzem à morte dela. Seja nas imagens da jovem consumindo um sorvete ou nas insinuações de contatos eróticos entre ela e os dois, delineadas por sombras. As imagens do estrangulamento da jovem são filmadas como componentes do mesmo âmbito de erotismo.

Se a imagem dos contatos eróticos entre Miriam e seus amigos é sublimada pelas sombras, as imagens do assassinato são, igualmente, colocadas sob o anteparo do contraste entre tons claros e escuros. Os estatutos moralistas ainda em vigor no âmbito da produção cinematográfica hollywoodiana vetavam ao olhar do espectador cenas de sexo e violência. Havia um caráter estratégico na filmografia do diretor, que filmava as cenas de amor como as de assassinato e as de assassinato como cenas de amor (TRUFFAUT, 2004). Enquanto estrangula Miriam, a música prossegue, o que faz com que os personagens pareçam dançar quando da agressão assassina.



Há uma compulsão à repetição nos assassinatos cometidos por Bruno – e essa compulsão explode na cena na qual uma estranha semelhança o incomoda. A irmã de Anne Morton, Barbara Morton (Patricia Hitchcock, filha do diretor). A transferência de culpa entre mulheres neste filme dá-se através da semelhança entre Miriam e Barbara. O que inicialmente começa num flerte e depois numa brincadeira de simulação de estrangulamento termina numa cena terrível, na qual Bruno revive o assassinato de Miriam. O interessante é que o espectador vê a imagem de Barbara num plano médio. Pela distância a qual Bruno se encontra dela, cremos vê-la a partir de uma câmera subjetiva – somos tentados a manter uma sintonia com um assassino, nos identificando com ele, adotando o seu ponto de vista.

Ainda que cometa violências terríveis, Bruno emana algum fascínio, em relação ao qual nem mesmo Guy seria isento. Parte da trama consiste na intrusão da noiva de Guy, um

terceiro inconveniente na relação entre o tenista e o jovem atormentado. O mecanismo de transferência de culpa entre mulheres, em *Pacto Sinistro* dá-se em função do status ocupado por Anne Morton na narrativa, considerando ser ela a rica filha de um senador, enquanto Miriam uma mulher de classe média, comerciária numa loja de discos. A música do período tem uma presença discreta, porém marcante na narrativa, pois indica uma subliminar hostilidade em relação aos ritmos que fascinavam a juventude do período. Os próprios amigos de Miriam evocam o *Rock and Roll*, em suas vestes, enquanto o comportamento ninfomaníaco de Miriam é associado ao contexto musical do período.

Lançado em 1951, *Pacto Sinistro* antecipa uma hostilidade em relação à ascensão dos movimentos de contestação quanto ao status das mulheres nas sociedades ocidentais, algo presente numa série de produtos culturais, como a filmografia hitchcoquiana. Há uma tendência a se demarcar os anos 1960 como os acordes iniciais da segunda onda do feminismo. No período, se verifica um crescimento da economia mundial, com a consolidação da reconstrução da Europa do pós-guerra, com um expressivo aumento na renda per capita verificada na Europa e nos Estados Unidos. Neste sentido, as mulheres estadunidenses e europeias tiveram um acesso ao mercado de trabalho em perspectiva diferente do verificado no pós-guerra, pois, naquele momento, foram convocadas a substituir os homens, como força laboral, ao passo que, nos anos 1960, o ingresso delas na população ocupada apontava a uma reconfiguração da economia, com a preponderância dos setores de serviços e uma feminização da mão-de-obra, o que acionou uma série de resistências e ressentimentos, por parte do universo simbólico hegemônico.

Por outro lado, o feminismo dos anos 1960 se aproxima, de maneira, inconteste, dos movimentos sociais e estudantis, compondo, com estes, uma amálgama. A hostilidade em relação a Miriam localiza-se nesta confluência entre a misoginia e um policiamento da sexualidade das mulheres, associados a uma interrogação e desconfiança em relação aos movimentos sociais, em especial os estudantis. Anne Morton, por sua vez, ocupa espaço de privilégio social. Ainda assim, há uma sutil transferência de culpa entre as personagens, considerando a relação entre um saber das mulheres e sua tendência à exposição a violências no cinema hitchcoquiano. A filha do senador percebe o profundo vínculo existente entre o noivo e o estranho Bruno Anthony, uma ligação permeada por uma profunda misoginia, simultânea a um desejo homoerótico. A homossexualidade seria um discurso que não poderia vir à tona, visto que fere, de maneira definitiva, a perspectiva dos papéis sociais de gênero. As imagens da violência misógina se erigem como uma barreira ao olhar, um silenciamento das homossexualidades homoafetivas.

Há que se considerar em torno da dimensão sacrificial da filmografia hitchcoquiana em relação ao espectro da violência contra a mulher em *Pacto Sinistro*. A mulher a ser sacrificada trata-se daquela inadequada à fidelidade e ao matrimônio, embora a detentora do conhecimento potencialmente destrutivo seja uma outra, ocupante de um status social de prestígio.

A perspectiva da transferência de culpa das mulheres hitchcoquianas recebe cores diferentes em *Assassinato (Murder!, 1930)*, no qual uma atriz é injustamente acusada de assassinato, mas quem realmente cometeu o crime foi uma colega de trabalho, uma travesti que apenas conseguia a liberdade em relação ao seu próprio corpo e sexualidade com os personagens do teatro e do circo. Neste filme, há a impagável cena, na qual atores entram em cena, mas, imediatamente antes, prestam depoimentos à polícia. Na noite da Londres do início do século, ouvem-se fortes batidas a uma porta. Ali teve lugar um assassinato. Um corpo jaz inerte no chão, enquanto uma jovem senta-se frente a este, com um olhar perdido. Questionada a respeito da situação, ela afirma não se lembrar de nada: “não lembro de nada. O que quer que tenha acontecido, deu-se quando eu estava inconsciente”. A ameaça a pairar sobre a jovem é a da condenação à morte por enforcamento. A sua fragilidade é percebida mesmo por aqueles investidos do poder de julgá-la: “homens e mulheres são iguais perante a lei, portanto, vamos julgar sem paixões”, alerta o juiz. Porém, o que irá se operar é uma espécie de intercâmbio entre vidas a serem sacrificadas – não mais a jovem casadoira, mas um sujeito que se equilibra entre as fronteiras do que seria aceitável socialmente em função das normas sociais de gênero – e as transgride.

O imaginário homofóbico e misógino alia a orientação sexual a um suposto desvio de caráter constrói uma trama na qual, ao final da narrativa, a travesti se suicida num picadeiro circense, ao final de um número de malabarismo. Há uma comoção evidente naquela morte, já que esta se constitui na narrativa como um espetáculo. O crime seria passional, considerando que a mulher assassinada seria uma rival romântica de Fane. O filme reevoca a patologização da homossexualidade – ao aliar este ao crime de assassinato a narrativa hitchcoquiana consagra a este outro, o homossexual, como aquele que instabiliza as relações no tecido social.

Ele apenas consegue consolidar um ponto de vista contrário à condenação da jovem, enquanto se olha no espelho, a barbear-se, como se houvesse a “correta” percepção de mundo garantida apenas a partir de uma consciência em relação a si próprio. A imagem que o espelho lhe devolve, porém, é a de um *homem cisgênero*, um sujeito relativamente enquadrado nas demandas sociais referentes à masculinidade. A partir deste momento, John Menier (Herbert

Marshall)procede a uma investigação em torno do que teria ocorrido de fato na noite fatídica, na qual um homem foi assassinado. Para tanto, procede a uma investigação acerca do assunto. Uma senhora entrevistada por ele se refere a uma voz de mulher que teria ouvido na noite do crime. Fora de cena, John Menier imita uma voz feminina – e a senhora acredita que aquela seria a voz de uma mulher, iniciativa que fortalece a suspeita sobre a travesti.

O ponto de partida para a investigação corresponde ao momento no qual a imagem masculina de onipotência é consagrada pela imagem no espelho, mas a fragilidade desta mesma imagem é confirmada quando da saída de cena, na qual a voz em falsete demonstra a fragilidade desta imagem masculina. Judith Butler, havia argumentado em torno do “pânico heterossexual”, para descrever a resposta paranoica da cultura hétero à natureza múltipla, cambiante e indeterminada das identidades sexuais. A transferência de culpa de uma personagem mulher estaria ligada a um aspecto da narrativa que corrobora uma visão conservadora, no sentido de que, para além da culpa que recai sobre a travesti, a sua morte parece inicialmente muito menos pesada do que a morte de uma jovem – “Se certas vidas não são qualificadas como vidas ou se, desde o começo, não são concebíveis como vidas de acordo com certos enquadramentos epistemológicos, então essas vidas nunca serão vividas no sentido pleno dessas palavras” (BUTLER, 2015b, p 13).

O senso de moral hitchcoquiana nos devasta, quando observamos o imenso campo de ambiguidades os quais se erguem quando os sentimentos da audiência são manipulados, no sentido de que, se o espectador desejava punição a um dado personagem, o que se verá em seguida é uma extrapolação de uma sentença que resulta na geração de *pathos*. A morte da travesti se reveste de um aspecto diferenciado, pois se os palcos eram o lugar no qual este sujeito desempenhava a sua arte e encontrava um lugar na sociedade, a sua sexualidade, de maneira diversa, não poderia contar com o mesmo reconhecimento e prestígio. A travesti era um sujeito inscrito de maneira precária no âmbito social. A sua morte e a maneira espetacular pela qual se deu conferiram um valor àquela vida, anteriormente desprezada. Conforme Butler (2015b, p. 22):

uma figura viva fora das normas da vida não somente se torna o problema com o qual a normatividade tem que lidar, mas parece ser aquilo que a normatividade está fadada a reproduzir: está vivo, mas não é uma vida. Situa-se fora do enquadramento fornecido pela norma, mas apenas como um duplo implacável cuja ontologia não pode ser assegurada, mas cujo estatuto de ser vivo está aberto à apreensão.

Um possível paralelo pode ser traçado entre Mellanie Daniels, de *Os Pássaros* e Alicia Hubberman (Ingrid Bergman), de *Notorious*, porém, com finais distintos. Mellanie era

uma *socialite* que provocava polêmicas, como a provocada por fotos de um banho seminua numa fonte em Roma. Alicia, por sua vez, é constantemente hostilizada por Cary Grant por sua vida de excessos, como o álcool e as festas. Atitudes similares eram tomadas por Ingrid Bergman, mas a questão da transferência de culpa, em ambas aparece de maneiras diversas – mas, em algum grau, as chances de redenção destas personagens encontram-se no romance monogâmico heterossexual, como uma forma de disciplinar a sexualidade das mulheres mediante o enredo amoroso.

O protagonismo do olhar como uma prerrogativa das mulheres é algo que coloca em risco os estatutos do chamado cinema dominante, no qual o olhar dos homens cis se coloca como imperativo. O *voyeurismo* hitchcoquiano tem como estes seus protagonistas tradicionais – assim, é pelos olhos de Jonh Ferguson que acompanhamos o drama da jovem mulher à beira do suicídio, em *Um Corpo que Cai*. Em *Janela Indiscreta*, acompanhamos a situação a partir do olhar do fotógrafo Jeffrey. Apenas quando há uma ruptura na prerrogativa do olhar, em *Um Corpo que Cai*, quando há o ostensivo *close-up* de Judy, a dinâmica da narrativa se transforma de maneira definitiva.

Em *Os Pássaros*, o olhar das mulheres torna-se exposto ao intolerável, algo terrivelmente destrutivo aos sujeitos. Há uma prerrogativa de devolução deste olhar ao espaço do não-protagonismo. Tal gerência dos afetos do olhar torna as mulheres detentoras de um conhecimento (e uma experiência) inacessível aos homens. De maneira reveladora, o paradoxo do olhar de Mellanie em seu plano e contraplano, quando da explosão do posto de gasolina, é abruptamente rompido por um corte para um plano geral da cidade. Há uma interrogação inscrita no âmbito deste plano geral, no sentido da interrogação acerca de quem seria o detentor daquele olhar. Há um apelo monoteísta, em relação a este olhar, pois não há sequer um pássaro a ocupar o contraplano, a fim de reivindicar tal ponto de vista.

Há uma longa cena de diálogo entre Mellanie e Mitch, logo antes do início do ataque dos pássaros. Um aspecto especial neste diálogo é que a personagem a *socialite* parece revelar a sua perspectiva de aproximação ao advogado como um momento no qual ela olha para si e empreende uma iniciativa de transformação pessoal, uma ampla revisão do seu estilo de vida:

Sabe, Roma.... naquele verão todo, a única coisa que fiz.... Era fácil se perder lá. Quando eu voltei, achei que era hora de encontrar algo outra vez. Então, às segundas e quintas me mantenho ocupada...

Sendo as principais ocupações, estudos universitários e a participação numa campanha para levantar fundos para os estudos de um jovem coreano. Em momento anterior

(SOUZA, 2012), houve referência ao intenso ressentimento em relação às mães, tema recorrente em pesquisas e publicações estadunidenses na década de 1960. Citei, inclusive, o termo *momismo* (ERIKSON, 1976), que designa os supostos problemas emocionais causados aos filhos pelo que seriam supostas falhas maternas na criação dos filhos. O culto à maternidade se presentifica em *Os Pássaros*, pois, durante a conversa, Melanie confessa seus sentimentos ambíguos em relação à sua mãe, que a abandonou:

Melanie: Minha mãe? Não perca seu tempo. Ela nos abandonou quando eu tinha 11 anos e fugiu com um cara.

Quando Mitch e Mellanie encontraram o corpo de Annie, o rapaz fala para Mellanie para ela deter-se e não ver o corpo da jovem atirado ao chão, após o ataque dos pássaros. Ela descumpra a instrução e avança para ver a situação, quando sintomas de uma afetação mental passam a transtorná-la: “A Cathy! Onde está a Cathy?”. Em seguida, ele fecha os olhos da falecida, de forma respeitosa, mas este é um gesto que transcende o respeito à vítima, mas que mostra o custo e os riscos assumidos pelas mulheres hitchcoquianas, quando elas se tornam as protagonistas do olhar. Na sequência, ainda é possível perceber o mesmo Hitchcock que fez seus personagens falarem sobre um cadáver como quem fala de um pacote de cigarros, em *The Problem with Harry*, ou que atirou um corpo de uma mulher identificado como os dejetos depositados no Rio Tâmis, ainda é capaz de demonstrar respeito a um corpo morto, com a interdição do olhar do espectador em relação à visão do cadáver, lamentavelmente atirado ao chão. Nem mesmo a pré-adolescente Cathy escapa a esta gerência dos afetos dos olhares das mulheres, em sua narrativa da morte da sua professora: “Quando chegamos da casa da Michelle, ouvimos a explosão [que ocorreu no posto de gasolina] e fomos lá fora ver o que era. De repente, havia pássaros por todo o lado. Ela me empurrou para dentro e eles a cobriram! A Annie! Ela me empurrou para dentro!”, relata a garota.

Em *Chantagem e Confissão* (*Blackmail*, 1929), a protagonista Alice é perseguida por uma série de imagens que remetiam ao assassinato cometido contra o agressor sexual do qual conseguiu desvencilhar-se, em ato de legítima defesa. Nas cenas finais do filme, um inocente leva a culpa e ela se livra da cadeia. É forçoso considerar algumas questões em relação ao assunto, pois o sujeito acusado pelo crime era um chantagista e perseguido pela polícia por outros crimes – a sua morte, portanto, não seria lamentada na mesma proporção de uma possível prisão de Alice por conta do assassinato. O mecanismo de transferência de culpa, neste caso, não se completa, pois parte desta culpa volta para a protagonista, uma personagem simpática ao espectador. Na última cena do filme, ela olha diretamente para a câmera e sorri,

inicialmente constrangida e triste, o que abre espaço a um gozo cínico no sentido de lograr uma lógica de poder androcêntrica – gozo este do qual participa o espectador.

Em seu tradicional *cameo* (a aparição do diretor nas cenas iniciais do filme) em *Marnie, Confissões de uma Ladra*, o olhar de Hitchcock à câmera, seguido por seu aparente desconcerto ao ser flagrado a olhar para Marnie, revela uma política da gestão do olhar no cinema hitchcoquiano – no qual o pacto ficcional que sustenta as suas narrativas se baseiam numa cumplicidade tácita, entre a audiência e o diretor. Por outro lado, há uma constante perspectiva na filmografia hitchcoquiana de que mulheres que desestabilizam esta política dos prazeres escópicos terminam por serem punidas pela narrativa. A questão é percebida por Walker (2005), em *Topázio*, no qual Juanita comanda uma célula espiã na Cuba pós-revolução. Sob tortura, seus aliados a denunciam, ela é assassinada por Rico Parra – “em outras palavras, quando vemos mulheres fazendo o trabalho de espionagem, as coisas podem dar seriamente errado” (WALKER, 2005, p. 173). A violência contra a mulher comparece neste cenário num sentido de conservar as relações de poder demarcadas em função do gênero, sendo o fator olhar colocado como uma das estratégias de construção de sujeitos mulheres na filmografia hitchcoquiana. Uma das estratégias de construção dessas subjetividades é o olhar direto à câmera. Conforme pontua Vieira (2013, p. 36):

Hitchcock subvertia, por razões narrativas, uma das regras básicas do cinema clássico, ou seja, a da interdição de olhares entre personagens na tela e os espectadores na plateia. Isso porque toda a vez que um personagem olha para a câmera, ele acaba também olhando para o espectador, encarando-o de frente e interpelando o olhar espectadorial. Trata-se da violação de um contrato que denuncia a presença do espectador e provoca um certo desconforto, chamando atenção para o voyeurismo próprio da situação cinematográfica. Rompe-se um contrato firmado no momento da compra do ingresso na bilheteria e que nos garante sempre o direito e a onipotência de olhar e não de ser olhado.

A equação do homem como o detentor do olhar e as mulheres como objeto a serem vistos é redutora. Torna-se cega em relação aos aspectos homoafetivos constitutivos deste olhar misógino, algo que se manifesta de maneira ainda mais marcante quando o olhar é direcionado a um casal. O complexo leque de estratégias de produção da identificação no cinema hitchcoquiano faz com que nos sintamos profundamente apiedados por aquele que olha, o sujeito colocado em contraplano como detentor do olhar. Em *Notorious*, o lento envenenamento de Alicia (Ingrid Bergman) dá-se justamente após Devlin ter forçado um beijo, na presença do então marido dela, de maneira proposital. O beijo consistiu num ato exibicionista, que aciona um homoerotismo, visto que, no enlace do beijo acionam-se desejos

incontidos nas margens ou fronteiras da heterossexualidade socialmente sancionada. Atitude similarmente exibicionista foi tomada pelo agente francês Andre Deveraux, a qual levou o militar cubano Ricco Parra deduzir que estava sendo traído pela amante Juanita. Na perspectiva de WALKER (2005, p. 172): “A imprudência de André [em *Topázio*] tem um resultado muito semelhante [ao que ocorre em *Notorious*]: a percepção de Rico Parra de que ele é um espião faz com que a suspeita caia sobre Juanita, a amante dos dois homens. Parece que o exibicionismo inconsciente de alguns dos espiões de Hitchcock pode revelar [sentimentos e pulsões] perturbadores”⁷².

Creemos que estes efeitos perturbadores sejam decorrentes do mecanismo de transferência de culpa hitchcoquiano, no qual, a demanda homoerótica de homens *cis* é sublimada a partir da violência contra as mulheres. Passando em revista outro filme de espionagem, chegamos a *Intriga Internacional*, no qual Eve Kendall apenas torna-se alvo dos agentes de Vandamm, quando passa a se relacionar com o publicitário Roger Thornhill. Walker (2005) observa que Hitchcock insere novamente a questão do olhar em *Easy Virtue*, quando do julgamento, no momento em que Larita é julgada pelo seu divórcio – ela não escolheu estar ali exposta, diante de um juiz que tinha poder sobre ela. O estudioso relembra a cena na qual Larita se exhibe numa festa da família do novo marido, sequência iniciada pela protagonista descendo as escadas da mansão, vestida de maneira sensual, para escândalo da sociedade. O seu triunfo manifestado nesta cena é revertido em malogro, dado que ela seria posteriormente expulsa da casa da família do marido e passa por uma constrangedora exposição pública na sequência do tribunal.

⁷²Em texto original: “André’s recklessness has a very similar outcome: Rico Parra’s realisation that he is a spy causes suspicion to fall on Juanita, the lover of both men. It would seem that the unconscious exhibitionism of some, at least, of Hitchcock’s spies may reveal distinctly disturbing undercurrents”

4. Hitch-Quotes

Um dos desafios com as quais defrontamo-nos numa investigação acadêmica acerca da filmografia hitchcoquiana refere-se à questão de se propor uma justificativa acerca do trabalho, tendo em vista a morte do diretor, no início da década de 1980. Desde então, o cinema passou por uma série de transformações, tanto narrativas, quanto no âmbito da linguagem cinematográfica. Ainda assim, o trabalho do cineasta inglês permanece, algo perceptível em estratégias narrativas e no uso da linguagem cinematográfica, que se firmou tendo Alfred Hitchcock como um dos principais pilares da constituição do seu cânone. Pretendemos detectar a presença de ecos do trabalho de Alfred Hitchcock na produção audiovisual contemporânea em algo para além de citações desconexas, ainda que reverentes, mas no sentido de se perceber como o fazer audiovisual dos nossos dias é perpassado pelas inovações e estratégias narrativas das quais Alfred Hitchcock lançou mão ao longo de 50 anos de carreira – sendo que, no coração destas estratégias, sobretudo nos *thrillers* e filmes de terror, ainda se encontra a violência contra as mulheres como *leitmotiv* fundamental das narrativas.

O conceito de linguagem cinematográfica, por sua vez, se dissipa ou se espraia e podemos elencar, no lugar de tal termo, a designação de *linguagem audiovisual*, pois a publicidade, o cinema, a TV e mesmo o jornalismo compartilham de estratégias de produção imagética bastante similares entre si. Barthes (1984), em *A Retórica da Imagem*, demonstra sua crença na capacidade das imagens de constituir-se como discurso. No que tange às estratégias narrativas de construção de produtos audiovisuais, partimos do pressuposto do entendimento de tais narrativas como organizadas de forma a causar determinadas sensações nos seus leitores. Para Barthes (1990, p. 32, 33):

toda imagem é polissêmica e pressupõe, subjacente a seus significantes, uma ‘cadeia flutuante’ de significados, podendo o leitor escolher alguns e ignorar outros. A polissemia leva a uma interrogação sobre o sentido; ora, essa interrogação aparece, sempre, como uma disfunção, mesmo que essa disfunção seja recuperada pela sociedade sob a forma de jogo trágico (Deus, mudo, não permite escolher entre os signos) ou poético (é o *frisson du sens-pânico* dos antigos gregos: no próprio cinema, as imagens traumáticas estão ligadas a uma incerteza (a uma inquietação) sobre o sentido dos objetos ou das atitudes.

Os filmes aqui elencados são constituídos em torno dessa perspectiva barthesiana. Tais filmes podem operar em termos de um diálogo intertextual com a filmografia hitchcoquiana, no sentido de se proporem determinadas seleções no universo polissêmico das imagens a fim de levar-nos à compreensão do seu aspecto perturbador e angustiante, como que vinculado à produção cinematográfica do realizador inglês, algo possível a partir de um

profícuo diálogo intertextual. A interrogação recai sobre o sujeito colocado diante do filme, alcançado pelo impacto de imagens perturbadoras, confrontado com a ambiguidade entre a repulsa e o fascínio potencialmente gerados pelo filme – as narrativas cinematográficas tendentes à violência contra a mulher, em sua misoginia, operam um âmbito de negociações de desejos violentos, dentre os quais a violência operada mediante o olhar, um olhar que penetra espaços, não respeita privacidades e se aventura na invasão mesma do sagrado momento da morte e da agonia.

No nosso percurso, abandonamos o pressuposto de uma origem unívoca a respeito de uma suposta influência da filmografia hitchcoquiiana sobre os *thrillers* contemporâneos, hipótese que seria ingênua e ofereceria sérias limitações quanto ao percurso de análise que pretendemos trilhar. Partimos, porém, da hipótese de se validar a presença e o alcance dos filmes de Hitchcock como constituintes de universos ficcionais tendentes à violência contra a mulher. Quando se pretende acionar a relação intertextual da filmografia hitchcoquiiana com os cinemas contemporâneos, esbarramos na consagração do diretor como autor cinematográfico, tendência que marcou os estudos acadêmicos acerca do seu trabalho.

O crítico cinematográfico, cineasta e jornalista francês François Truffaut (2018) cunhou o termo “política dos autores”, com o objetivo de alçar ao *status* da literatura e das artes plásticas a produção cinematográfica de diretores que conseguiriam, a partir de uma visão de mundo única, marcar os seus filmes com uma raríssima singularidade. A denominação desafiaria, ao mesmo tempo em que corroboraria, o aspecto benjaminiano (BENJAMIM, 1994) do aurático e do sagrado da obra de arte. Truffaut (2018) parece proceder a um aspecto segundo o qual a singularidade não seria decorrente de uma peça em questão, mas de características intrínsecas a determinados filmes, asseguradas, essas, pela assinatura não apenas de um diretor, mas de um autor cinematográfico. Tal concepção elevaria Alfred Hitchcock, exemplo paradigmático da tendência, a tal posição, o que lhe conferiria a mesma dignidade, em termos de predicativos artísticos, à conferida a produções da literatura e das artes plásticas – assim, falaríamos de um Hitchcock com o mesmo grau de reverência ao qual nos referimos a um Renoir, um Monet ou um Picasso.

De acordo com Burget (2013), a tradução para o inglês de *politique des auteurs*, usado pela primeira vez no artigo *Une Certaine Tendance du Cinéma Français* (2018), escrito por Truffaut, foi efetivada como *auteur theory*, o que ensejaria a possibilidade de uma crítica acadêmica construída tendo com o pressuposto da coerência e unicidade de um determinado sujeito, o realizador cinematográfico. Porém, a pretensão inicial de Truffaut (2008) não seria a de fundar um campo de estudos acadêmicos, mas proceder a uma perspectiva de apelo ao

público cinéfilo, não necessariamente especializado, e, simultaneamente, ao jornalismo especializado na crítica de cinema, que levou considerável tempo para atribuir valor a Alfred Hitchcock. Na perspectiva de Burger (1984, p 29):

A habilidade de improvisar e entregar ao público um filme que é verdadeiramente o trabalho de um autor e não um mero receituário decorrente de um pré-script. É um dos mais importantes aspectos da criatividade do diretor, um tipo de diretor forjado na produção e não na pré-produção, momento no qual ele aciona instrumentos para a alteração dos planos da pré-produção que alteram o material prévio, com a perspectiva de trabalhá-lo de acordo com sua marca pessoal. Este é o tipo de diretor que os críticos filiados à teoria do autor procuravam. Neste sentido, Hitchcock foi muito bem recebido pelos *Cahiers du Cinéma*.⁷³

Para além de se promover o culto a personalidades dotadas de talento excepcional, a “política dos autores” parece guardar em si uma estratégia a fazer jus ao primeiro item do binômio. A ideia do realizador cinematográfico como artista não seria nova, considerando, a título de exemplo em relação ao assunto, uma entrevista concedida por David W. Griffith ao *New York Dramatic Mirror* em 3/12/1913, na qual ele se jactava ao status de fundador da moderna técnica da arte cinematográfica (DEUTELBAUM; POAGUE, 2009, p. 3). Com o termo “política dos autores”, os jovens jornalistas e críticos agregados na *Cahiers du Cinema* tinham como objetivo tornar fluida a linha divisória entre os predicativos artísticos de uma determinada manifestação cultural e a popularidade destas. O projeto político do grupo enfrentava o elitismo ainda reinante no universo das produções artísticas, pois, este, avaliava o sucesso nas bilheterias como depondo em contraposição a uma suposta qualidade artística do filme, pois a aura sagrada da obra estaria vinculada a um segredo a ser compartilhado apenas entre iniciados, sentido divergente, portanto, em relação à atuação das mídias de massa. Insistiam os *Cahiers du Cinema*:

Uma das questões cruciais as quais conferem o *status* de autoria em cinema envolve a observação formal de similitudes entre e em torno de um corpo de filmes [agregados pela mesma assinatura]. Por exemplo, em ‘Hitch e seu Público’, Douchet vê o tema do voyeurismo migrando de *Janela Indiscreta* para *Psicose* através das janelas as quais se abrem em ambos os filmes [provável referência à intrusão da câmera pela janela, nas sequencias iniciais de *Psicose*, no encontro furtivo de Mario e Sam]. Ele também vê os crimes cometidos pelas personagens como um ato reflexivo em relação à audiência – se o que a audiência vê é algo que eles/as querem ver – e, ambos os casos a

⁷³No original: The ability to improvise and deliver a film which is truly a work of the author and not merely follows pre-scripted plan is one of the most important features of a creative director, the type of director who mostly relies on production rather than pre production as he has more instruments to change the film and shape it into the form he likes. This is the type of director that auteur theorists look for. In this sense Hitchcock was, unsurprisingly, very much acknowledged by the entire Cahiers du Cinema movement. (BURGER, 1984, p 29):

morte de uma mulher – então, a culpa deles é, em algum sentido, nossa culpa (DEUTELBAUM; POAGUE, 2009, p. 3).⁷⁴

A perspectiva do autor como proprietário da sua escrita teve pelo menos dois grandes momentos de contestação nas últimas décadas, com o anúncio da morte do autor, algo realizado por Roland Barthes (2004), e pelo trabalho de Foucault (2009), em sua releitura heideggeriana da crítica da subjetividade, a partir da qual recusava a categoria de *autor*. Para o pensador, a palavra “obra”, bem como a unicidade que esta evoca, são tão problemáticas quanto a palavra “autor”, pois, ali, onde se percebe a unidade em seu aspecto pronto e acabado, a um olhar atento se apresentam fraturas e descontinuidades, pois no conceito de obra se insere uma seleção, na qual o olhar do crítico ou teórico se insere como elemento a dotar de coerência interna e estabilidade aquilo organizado em torno de uma seleção. Apenas o gesto de selecionar, delimitar fronteiras, instabiliza a perspectiva de um valor intrínseco à obra – por outro lado, o ato de selecionar e conferir dignidade a um determinado espectro da produção de um determinado artista provoca o crítico a um trabalho criativo. Ao realizar tal empreitada, o crítico torna-se simultaneamente um coautor daquilo que pretende, com um olhar supostamente objetivo, analisar.

A filmografia hitchcoquiana torna-se emblemática neste sentido, considerando a ênfase de teóricos e críticos na produção verificada entre os anos 1950 e 1960, sendo a fase inglesa do seu trabalho frequentemente descartada como algo *menor*, destino compartilhado pelos seus curta-metragem produzidos como propaganda de guerra ou mesmo a sua produção de telefilmes, muitos dos quais gozam da vinculação ao nome de Alfred Hitchcock, mas que foram efetivamente dirigidos e produzidos por outros profissionais – cabendo ao “Mestre do Suspense” colher os generosos *royalties* da veiculação de tais episódios de séries, o mesmo acontecendo com uma literatura de suspense assinada pelo diretor, mas escrita por jovens profissionais, (re)leitores do seu trabalho. Em tal contexto, o nome do autor não se refere apenas a um sujeito comum, mas torna-se uma forma de determinar, ou mesmo policiar, leituras possíveis de determinado texto ou conjunto de textos. Ou, na perspectiva de Foucault (2009):

um nome de autor não é simplesmente um elemento de um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome, etc); ele exerce relativamente aos discursos um certo papel: assegura uma

⁷⁴ No original: “A crucial practice of auteurism, accordingly, involves observing formal similarities within and across a director’s entire body of films. For example, in “Hitch and His Public” Douchet sees the “voyeurism” theme migrating from Rear Window to Psycho via the windows with which both films open. He also sees the criminality of on-screen characters as reflexive; if what they see is what they want to see – in both cases, the death of a woman – then their guilt is in some sense our guilt” (DEUTELBAUM; POAGUE, 2009, p. 3).

função classificativa; um tal nome permite agrupar um certo número de textos, delimitá-los, solucioná-los opô-los a outros textos. Além disso, o nome de autor faz com que os textos se relacionem entre si (FOUCAULT, 2009, p. 45/46).

Em não sendo intrínsecas as marcas que se lhes atribuem aos textos e o nome do autor um predicativo a determinar-lhes as leituras e modos de circulação, decorre destas assertivas que conceitos como “autor” e “obra” são perpassados por um aspecto político resultante, portanto, da desigual distribuição de poder no seio de uma determinada sociedade, a qual elegerá, inclusive, os sujeitos aos quais será facultada a prerrogativa de ocupar a posição de autor. Barthes (2004) em *A Morte do Autor* termina seu texto com a sentença de que o nascimento do leitor se pagaria com a morte do autor, sendo de consideração presente no texto este leitor privilegiado, o crítico, aquele capaz de delimitar marcas autorais: “encontrado o Autor, o texto é ‘explicado’, o crítico venceu; não há pois nada de espantoso no fato de, historicamente, o reino do Autor ter sido também o do Crítico, nem de a crítica (ainda que nova) ser hoje abalada ao mesmo tempo que o Autor” (BARTHES, 2004, p. 41).

Numa análise do pensamento derridiano, Wolfreys (2009) contempla a presença, nos textos da literatura e da cultura, de um quê resistente ao entendimento: “A diferença que fica sem tradução é sempre aquela que permanece para ser lida” (WOLFREYS, 2009, p. 77). O desafio em relação à leitura das imagens perpassa o seu aspecto polissêmico – assim: “toda imagem é polissêmica e pressupõe, subjacente a seus significantes, uma ‘cadeia flutuante’ de significados, podendo o leitor escolher alguns e ignorar outros” (BARTHES, 1990). A seleção das imagens neste capítulo dá-se em função e tendo como pressuposto um olhar obediente aos limites da interpretação (ECO, 1993), mas constitutivo no sentido de se detectar as semelhanças determinantes das perspectivas de análise baseada num parentesco entre sequências cinematográficas separadas por décadas. Ainda assim, consideramos: “Não podemos ler seja na direção de uma verdade final, ou seja, na direção de um significado central último. Nem podemos retroceder a um texto até chegarmos a um texto supostamente originário”(WOLFREYS, 2009, p. 83).

O texto sem citação seria uma impossibilidade. A produção de um mosaico ou tecido de citações remete à presença fantasmática de traços ou aparições provindas de algum outro lugar – mais precisamente, do inconsciente daquele que se jacta ao status de autor. Wolfreys (2009), em seu empreendimento de ler o pensamento de Derrida, argumenta que a citação torna inviável quaisquer pretensões a uma coerência ontológica ou identificação do sujeito a

si. Mesmo ali, onde se celebra o gênio ou o mérito individual de um dado autor, se insere, de maneira inequívoca e sub-reptícia, um fundo de disjunção ou desajustamento fantasmal.

As reflexões derridianas se referem à literatura, mas é próprio da consideração do pensador que a literatura tenha contornos imprecisos, em seus descaminhos de errância, destino que lhe foi determinado desde a sua expulsão da *República* de Platão. Aqui nos sentimos autorizados a teorizar o cinema hitchcoquiano numa interdisciplinaridade com a teoria da literatura, pois, tanto no cinema quanto na literatura, a produção textual se demarca como um arquivo espectral, pois reúne em si todos os recursos da cultura na qual se insere. A imagem trazida por Wolfreys (2009) refere-se a de uma intrusividade da citação que chega de algum lugar fantasmático e se presentifica na máquina textual, não sendo meramente uma prótese ou extensão ao texto, mas constituindo aquilo que o determina, o constitui. Nem mesmo a filmografia hitchcoquiana escapa do conceito de texto como mosaico de citações, dado o seu diálogo intertextual, dentre outras tendências, com o expressionismo alemão, em cenas marcantes, dispersas ao longo dos 50 anos de carreira de Alfred Hitchcock.

4.1 INTERSTÍCIOS E INTERTEXTOS HITCHCOQUIANOS

Paul Fry (2012) procede a uma análise da questão do autor em nossos dias como uma questão que se prolonga desde a morte de deus, detectada por Nietzsche, no sentido de considerar a nossa contemporaneidade como herdeira da descrença moderna. Do relato bíblico consta a passagem segundo a qual Josué teria parado o sol, durante a batalha de Jericó. Porém a humanidade sabe, há milênios, que o sol não gira em torno da terra. Há que se reivindicar pressupostos outros para a leitura da Bíblia. A Batalha de Jericó não pode ser lida de outra forma que não uma metáfora. Na perspectiva de Fry (2012), uma forma de lidarmos com o desencanto da modernidade consiste em considerar a figura do autor como gênio individual, momento a marcar a migração do pensamento teísta e teleológico dantes voltados exclusivamente à ciência e à religião para a produção artística, na qual sujeitos dotados de qualidades e sensibilidades supostamente superiores se colocariam neste lugar de autores por excelência, um gesto a ter como pressuposto a perspectiva de se localizar uma centralidade no texto artístico, relacioná-lo a um ponto de presença, a uma origem fixa e imutável. Na perspectiva Derridiana:

A história da metafísica, como a história do Ocidente, seria a história dessas metáforas e dessas metonímias. A sua forma matricial seria - espero que me .perdoem tão pouco demonstrativo e tão elítico, mas é para chegar mais depressa ao meu tema principal – a determinação do ser como presença em todos os sentidos desta palavra. Poder-se-ia mostrar que todos os nomes do fundamento, do princípio, ou do centro, sempre designaram o invariante de

uma presença (*eidos*, *arquê*, *telos*, *energeia*, *ousia* (essência, existência, substância, sujeito) *aletheia*, transcendentalidade, consciência, Deus, homem, etc.). (DERRIDA, 2009, p. 231).

A discussão a respeito do autor consiste em tema de debates recorrentes no âmbito dos estudos de literatura e, mais recentemente, na produção de análise fílmica. Aqui pretendemos reforçar a perspectiva de uma influência da filmografia hitchcoquiana sobre a produção audiovisual contemporânea, especulando que os realizadores cinematográficos dos nossos dias tiveram acesso à filmografia hitchcoquiana, sendo esta um dos pilares do cânone cinematográfico internacional. Com isso, filmes produzidos em contextos diferentes ou inseridos em culturas diversas da ocidental são passíveis de um diálogo intertextual com a filmografia hitchcoquiana, mantendo a sua perspectiva de gerar pathos na audiência mediante imagens de violência contra a mulher. Mesmo em recente filme de terror adolescente produzido na Coreia do Sul, o intitulado em inglês *Whispering Corridors* (*Yeogogoedam*, 1998) recorre a gritos de mulheres na apresentação dos seus créditos iniciais, em substituição aos violinos na abertura de *Psicose*, que os meteforizavam.

Kristeva (1988) considera o texto como numa relação dialógica com o que ela chama de *real*, mas, considerando o texto como constitutivo deste – numa superação quanto ao raciocínio binário que tende a rebaixar e excluir a ficção em comparação com a realidade empírica. Antes, a estudiosa considera o texto como parte de um vasto processo do movimento material e histórico, não se limitando a seu autodescrever ou a fantasmáticas subjetivas, mas como algo vivo, em movimento, participante das modalidades e das transformações do *real*. Pois este *real* torna-se, ele mesmo, um texto e, conforme Kristeva (2005, p. 68): “todo texto se constrói como mosaico decitações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”.

Uma das vigas mestras do pensamento de Linda Huchteon (1998), em relação ao que ela chama de *Poética do Pós-modernismo* é a perspectiva de uma produção cultural contemporânea que, longe de negar o passado, o expõe ao questionamento e ao desafio, mediante, sobretudo, a paródia. A violência contra a mulher na filmografia hitchcoquiana, neste sentido, ocupa espaço privilegiado, pois as referências a si raramente implicam em citações irônicas e burlescas, mas se referem ao âmbito de uma autorreflexividade a qual necessariamente envolve uma metalinguística, no sentido de se pensarem os limites e as possibilidades narrativas do audiovisual. Por outro lado, Huchteon (1998) transcende a perspectiva tradicional que correlaciona a paródia à citação irônica e pontua:

(...) quando falo em 'paródia', não estou me referindo à imitação ridicularizadora das teorias e das definições padronizadas que se originam das teorias de humor do século XVIII. A importância coletiva da prática paródica sugere uma redefinição da paródia como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança. Na metaficção historiográfica, no cinema, na pintura, na música e na arquitetura, essa paródia realiza paradoxalmente tanto a mudança como a continuidade cultural: o prefixo grego *para-* pode tanto significar 'contra' como 'perto' ou 'ao lado' (HUTCHEON, 1988, p. 47).

A questão dá conta da perspectiva da ambiguidade do que se aciona quando se colocam em movimento os regimes e perspectivas da citação, a qual sempre reservará um aspecto ambíguo, em relação ao texto que coloca em causa – numa ambiguidade entre a reverência e a violação de algo sagrado, manifestado na ousadia de se trazer em causa um texto canonizado, inviolável, portanto. O cânon cinematográfico se manifesta no segredo de algumas imagens, as quais não poderiam ser vistas por olhos não iniciados – como aquelas esculturas religiosas cobertas de panos durante todo o ano e que podem ser vistas apenas em determinados rituais, os quais demandam intensa preparação e sacrifícios. Citar Alfred Hitchcock, por outro lado, tangencia outro conceito caro a Linda Hutcheon (1998), a “metaficção historiográfica” – no sentido de uma referência a personagens e eventos históricos, considerando o realizador como personagem fundamental à história do audiovisual no século XX, tendo se tornado, a partir dos seus *cameos* (as aparições nos filmes) uma das pessoas mais famosas durante o período.

A “metaficção historiográfica” refere-se ao âmbito de investigação e interrogação do passado, imbuído do pressuposto da releitura deste passado, atualizando a perspectiva nietzschiana de que “não há fatos, mas versões”. Haveria, neste sentido, a recuperação do passado histórico não consoante a um olhar objetivo, desinteressado, mas a perspectiva de uma narrativa histórica determinada em função do contexto e do olhar que se lança sobre este passado. Para Hutcheon (1998, p. 12): “[a metaficção historiográfica consegue ser] ao mesmo tempo, intensamente auto reflexiva e paródica, e mesmo assim procura firmar-se naquilo que constitui um entrave para a reflexividade e a paródia: o mundo histórico”.

Procedemos a uma perspectiva de se analisar os ecos da produção hitchcoquiiana como algo para além das citações diretas ou pastiches. *Psicose* ganhou três sequências avaliadas por Haeffner (2014) como decepcionantes, julgamento determinado em função da comparação com o filme original e da devoção suscitada pelo diretor inglês, em função da pujança de sua obra. As sequências foram as seguintes: *Psicose II* (1983), *Psicose III* (1986) e *Psicose IV*. Uma experiência interessante foi realizada pelo artista plástico Douglas Gordon,

que, em 1993, produziu uma instalação chamada *24 Horas de Psicose (24 Hours Psycho)*. O trabalho consistia na projeção do filme, em *slow motion* (câmera lenta), de forma que a exibição durasse o tempo a qual se propunha. Na avaliação de Haeffner (2014, p. 111): “despida de suas propriedades narrativas originais, as imagens impressionavam os espectadores com a beleza da sua composição que, agora, aparecia como uma escultura dotada de movimento”⁷⁵.

O estudioso ainda observa o fracasso das sequências de *Psicose* como vinculado não apenas à morte do diretor, mas do declínio do sistema de estúdios hollywoodiano, em relação ao qual *Psicose* representava um contraponto e, igualmente, à atmosfera de repressão sexual nos anos 1960, a qual permitia a emergência de prazeres perversos nas telas do cinema. Um dos principais aspectos do legado de *Psicose* foi a perspectiva de se elevar a um novo patamar o nível de aceitação de cenas de violência e comportamento sexual desviante no cinema hollywoodiano (BURGER, 1984). Justamente o território das ambiguidades quanto ao tratamento desta sexualidade “desviante” é algo a marcar a filmografia hitchcoquiana. Algumas versões de *Psicose* terminam por carecer deste grau de ambiguidade tão caro ao filme original, lançado em 1960. No *remake* de Gus Van Sant, o *Psicose*, de 1998, Norman Bates se masturbava, enquanto espionava Marion por um buraco aberto na parede do seu escritório. A versão original, ao ser mais sutil e apenas insinuar o onanismo de Norman, abre caminho à leitura do seu desejo como escópico, algo a ganhar uma significação no sentido de se reforçar o aspecto perverso [não normativo] da sexualidade do personagem (REQUENA, 2004).

Algumas estratégias nas quais houve o pioneirismo de Alfred Hitchcock podem ser perceptíveis numa gama de filmes de suspense [*thrillers*], lançados nos primeiros anos desta década de 2010. Seleccionamos alguns filmes deste período, os quais se caracterizam pelo baixo orçamento, inclusive em sua divulgação, o que os faz circular em comunidades de aficionados pelo gênero. A plataforma de compartilhamentos de vídeos *You Tube* torna-se estratégica como vetor gregário destas comunidades, ou antes *cybercomunidades*, as quais compartilham o gosto pelo bizarro, a obsessão por imagens de violência e repetem, décadas depois, a fórmula hitchcoquiana do “torture as mulheres”, como forma de potencializar a participação afetiva do espectador mediante o *pathos* gerado pelo sofrimento delas.

Em *O Tempo das Tribos*, Mafessoli (1998) analisa o que ele classifica como o declínio do individualismo nas sociedades contemporâneas, sendo este substituído pela

⁷⁵ No original: “Stripped of their proper narrative rhythm, the images stun the viewer with the beauty of their composition which now appears in the form of a moving sculpture” (HAEFFNER, 2014, p. 111)

necessidade de aproximação e identificação com um determinado grupo. O livro, lançado quase 20 anos antes da explosão das redes sociais e plataformas de compartilhamento de vídeos *on line* pode, ainda assim, apontar caminhos para que possamos elaborar hipótese em torno de grupos de sujeitos dispostos nos cinco continentes, mas que, apesar da distância, compartilham gostos em comum. Em relação ao assunto do presente capítulo, buscamos investigar a gama de pulsões envolvidas na agregação de sujeitos em torno do incessante desejo por imagens de violência, nas quais se pode perceber um diálogo intertextual com a filmografia hitchcoquiana.

Há que se considerar a possibilidade de grande parte destes sujeitos desconhecerem a filmografia hitchcoquiana e verem nestes filmes apenas o entretenimento gratuito que tangencia e frequentemente transgride as normas de veiculação determinadas pelo *you tube*. As postagens de filmes quase sempre ferem os direitos autorais, tornando a análise como a transitar num terreno movediço, no qual os vídeos e mesmo canais são retirados do ar, em função de seu desrespeito aos pressupostos das plataformas de compartilhamento. Contra as forças conservadoras defensivas em relação aos *copyrights*, se insurge algo delimitado por Maffesoli (1998) como vitalismo. Num diálogo bastante próximo com o conceito nietzschiano de *vontade de potência*, o estudioso define o vitalismo como um impulso a mover as pessoas para uma vivência em grupo, os quais compartilham sentimentos e experiências.

A escrita de Maffesoli (1998), perpassada por sua sonoridade, com o uso de recursos caros à poesia, demarca o vitalismo como algo a referendar o viver social como do movimento dinâmico de um sistema no qual interagem sujeitos impulsionados por desejos partilhados em comunidades. Na perspectiva que adotamos aqui, este vitalismo refere-se à comunhão de um desejo sádico, de um olhar sedento de violência contra a mulher, um olhar desejante e, ao mesmo tempo, ameaçado pela visão de algo insuportável – algo correlato à dimensão da morte e do sexo. O vitalismo refere-se ao impulso de estar junto, compartilhar, estar próximo ao outro num tangenciar de pele. Trata-se de um conceito que emerge a no contexto de *O tempo das Tribos* (MEFFESOLI, 1998). O estudioso caracteriza esse tempo como aquele no qual os sujeitos se reconhecem na alteridade, numa vivência e comunhão pautada por afetividade e interesses comuns.

Estes grupos são dinâmicos e se formam e desagregam como num movimento de nuvens, mas conservam em comum o gosto pelos *thillers*. Apropriando-nos da perspectiva de Maffesoli (2008), as comunidades virtuais sedentas pela violência contra a mulher são formas de organização social pós-modernas, algo sintomático em relação a um processo de

esgotamento do individualismo moderno. As comunidades virtuais se deslocam dentro dos processos de massificação nas culturas de massa, de forma a construir identidades tendo como elementos e pressupostos os produtos midiáticos – numa sensibilidade cimentada em torno de um contágio emocional. Há uma perspectiva presente nos atuais estudos acerca da teoria da comunicação que tendem a relativizar determinados termos caros ao campo, como *massa* e *indústria cultural* – no qual a perspectiva de produtos padronizados destinados a uma massa se torna relativizado em função de uma crença na capacidade de apropriação e ressignificação por parte da audiência (HOHLFELDT, MARTINO, FRANÇA, 2008).

O legado hitchcoquiano, manifestado na produção dos realizadores cinematográficos contemporâneos, abrange um caleidoscópio de citações perceptíveis aos olhares iniciados na filmografia do diretor e acessível a jovens aficionados por *thrillers* de terror e suspense. O público é formado por pessoas que, muito provavelmente, não travaram contato com clássicos como *Marnie*, *Confissões de uma Ladra* (1964) ou *Frenesi* (1972), mas desfrutam dos ecos e das influências dos filmes de Hitchcock na produção audiovisual contemporânea Haeffner (2014, p. 113):

Torna-se claro que os filmes de Hitchcock irão ocupar um lugar privilegiado na cultura do filme. A influência exercida por sua filmografia sobre as novas gerações mostra, porém, uma diminuição gradual do apelo exercido sobre os jovens, que tiveram contato com os seus filmes pela televisão, vídeo, Internet e DVD. A mídia seguiu adiante buscando novos temas, mas os temas e o choque visceral gerado pelos filmes de Hitchcock continua a inspirar e excitar, bem como a gerar consideráveis lucros, como o seu criador fervorosamente esperava.⁷⁶

Para além de compartilhar gostos por *slash movies*, o público disperso pelos quatro cantos do globo e agregados em comunidades virtuais perfazem o caminho apontado por Levy (1999), no sentido da proposição de comunicações transversais, interativas e cooperativas. Há que se considerar os vetores que impelem estes sujeitos a estarem juntos em constante diálogo nas redes sociais como um capítulo do hedonismo e do impulso ao ‘estar junto’, como uma forma de construção de subjetividades e laços de solidariedade e conflito no âmbito do ciberespaço – definido por Levy (1999, p. 15/16) como:

[o] ciberespaço (que também chamarei de ‘rede’) é o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores. O termo

⁷⁶it becomes clear that Hitchcock’s films will retain a privileged place in film culture. They show little sign of diminished appeal for a new generation who have come into contact with them largely through television, video, the Internet and DVD. The media may have moved on but the meanings and visceral shocks generated by Hitchcock’s films continue to inspire and excite, as well as to make considerable profits as their creator so fervently wished.(HAEFFNER, 2014, p. 113)

especifica não apenas a infraestrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo. Quanto ao neologismo ‘cibercultura’, especifica aqui o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço.

O livro *Cibercultura* (LEVY, 1999), lançado pelo intelectual há cerca de 20 anos, é iniciado com a citação bíblica do dilúvio, como metáfora para que se possa dar conta do turbilhão de informações no ciberespaço, em sua natureza exponencial, explosiva e caótica. Porém, o tráfego neste espaço não se delinea de maneira caótica, aleatória, mas os internautas procedem por afinidades, as quais compõem nichos de gostos, opiniões e cultura, agregando pessoas que compartilham de determinados valores. A imagem subsequente ao dilúvio é a da arca, na qual se guarda algo a ser preservado, resgatado do que seria um turbilhão potencialmente destrutivo.

As imagens hitchcoquianas, ou seus ecos, seriam algo componente de uma gama de desejos e pulsões profundamente misóginas e inseridas no âmbito de uma produção audiovisual que ainda elege as mulheres como vítimas de violências diversas, inclusive a sexual – ou, antes, não se poderiam colocar fronteiras estanques entre as diversas formas de violência as quais ainda se abatem sobre as mulheres nas telas, pois tratam-se de agressões profundamente sexualizadas.

Compreendemos o âmbito do diálogo intertextual da filmografia como pautado pelo aspecto rizomático, no sentido que Deleuze & Guatari (2011) emprestam ao termo, aqui convocado com o objetivo de abandonar o pressuposto da origem de uma influência a emanar a partir da filmografia hitchcoquiana como algo unívoco, numa via de mão única. O modelo do rizoma, por sua vez, permite pensar algo a ser acionado a partir de uma multiplicidade de pontos, caminhos e aproximações cujas origens não podem ser determinadas – aliás, a própria ideia de origem se torna altamente questionada, senão farsesca. O conceito de rizoma deriva de uma metáfora advinda da botânica, derivada da estrutura de algumas plantas cujos brotos podem ramificar-se em qualquer direção:

Um rizoma como haste subterrânea distingue-se absolutamente das raízes e radículas. Os bulbos, os tubérculos, são rizomas. Plantas com raiz ou radícula podem ser rizomórficas num outro sentido inteiramente diferente: é uma questão de saber se a botânica, em sua especificidade, não seria inteiramente rizomórfica. Até animais o são, sob sua forma matilha; ratos são rizomas. As tocas o são, com todas suas funções de *hábitat*, de provisão, de deslocamento, de evasão e de ruptura. O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos. Há rizoma quando os ratos deslizam uns sobre os outros. Há o melhor e o pior no rizoma; a batata

e a grama, a erva daninha. Animal e planta, a grama é o capimpé-de-galinha. (DELEUZE; GUATARI, 2011, P. 5)

As máquinas desejanter acionadas pela ficção hitchcoquiana procedem como rizomas, sistemas abertos, descentrados, os quais se reconstituem como organismos vivos, quando perdidos determinados elos de cadeias constitutivas de si – ou seja, ainda que desconheça os filmes de Hitchcock, mesmo realizadores de formação precária, os acionam, considerando que suas subjetividades foram constituídas a partir das cadeias de citações agregadas em torno do trabalho do diretor. Não existem pontos ou posições fixas num rizoma, como acontece na estrutura, na árvore ou nas raízes. Existem, em contrapartida, linhas (DELEUZE & GUATARI, 2011). São linhas de resistência ou tensão, as quais apontam determinados percursos múltiplos, sem centro possível a demarcar um espaço de origem – trata-se de colocar em questão a filmografia hitchcoquiana como em diálogo intertextual com a literatura:

Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas. É impossível exterminar as formigas, porque elas formam um rizoma animal do qual a maior parte pode ser destruída sem que ele deixe de se reconstruir. Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc.; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de se remeter umas às outras. É por isto que não se pode contar com um dualismo ou uma dicotomia, nem mesmo sob a forma rudimentar do bom e do mau. Faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem um sujeito - tudo o que se quiser, desde as ressurgências edipianas até as concreções fascistas.(DELEUZE & GUATARI, p. 6, 2011)

O mesmo pode ser dito dos aficionados pelos *thrillers*, o que os une é a misoginia constitutiva de uma série de culturas tão diversas quanto as verificadas na Índia, Egito, EUA, França ou Brasil. Tratam-se de aproximações entre sujeitos afastados fisicamente, mas que comungam dos prazeres sórdidos dos *thrillers* e *horror movies*, aos quais, muitas vezes, têm acesso a partir de rudimentos da língua inglesa, acionados em atividades como a compreensão das narrativas e no intrincado processo de colocar legendas nos filmes, atividade a partir da qual o cinema produzido em países tão diversos quanto Bangladesh, Coreia do Sul e Tailândia ganham veiculação internacional.

Teresa de Lauretis (1984) passa em revista investigações teóricas acerca do prazer do texto e, nesta investigação, encontra frequente diálogo entre o prazer da fruição de produtos artísticos como ligado ao prazer sexual. Neste sentido, ela recorre, dentre outras análises, ao trabalho de Barthes (1978): “(...) o discurso de Barthes sobre o prazer do texto, ao mesmo tempo erótico e epistemológico, desenvolve-se a partir da conexão que o estudioso estabelece anteriormente entre linguagem, narrativa e o Complexo de Édipo” (LAURETIS, 1984, p. 107, *tradução nossa*)⁷⁷. Barthes (1978), em *O Prazer do Texto*, se refere ao prazer da fruição como correlato ao prazer de desnudar, de descobrir um corpo de mulher. A apropriação feminista em relação à correlação entre o prazer da leitura e o prazer sexual pode ser encontrado em Laura Mulvey (2009), no momento em que ela considera que o “sadismo demanda história” – sendo o seu reverso igualmente aplicável – “o masoquismo demanda história”.

As epistemologias feministas questionam o lugar do leitor em narrativas localizadas no âmbito do universo androcêntrico ocidental – no sentido de investigar a posição do leitor como localizada na confluência da interseccionalidade de classe, raça, gênero e sexualidades – fazendo do espaço do homem branco heterossexual de classe média o pressuposto de enunciação do chamado humanismo e, simultaneamente, o leitor ideal dos textos da cultura. As epistemologias feministas, inclusive a teoria feminista do cinema, se dedicam a investigar os pressupostos deste *olhar masculino*, no sentido de compreender as profundas ambiguidades constitutivas da subjetividade destes. Nos *slashers movies* irá comparecer, de maneira constante, a ambiguidade referente aos homens cis heterossexuais, os quais oscilam entre os polos do sadismo e do masoquismo – sendo o primeiro como correlato ao prazer derivado pela projeção narrativa em personagens que agridem e matam mulheres; ou personagens que sofrem agressões, colocados em posição de sofrimento. O aspecto conservador de narrativas contemporâneas, lançadas ainda na primeira década do nosso século, poderiam representar uma reação extrema à ascensão dos movimentos feministas e LGBTTTT, em sintonia com a ascensão de movimentos de direita que veem no controle da sexualidade das mulheres o pressuposto de um nacionalismo xenofóbico.

4.2 NUMA TRILHA HITCHCOQUIANA

Um destes filmes que nos chamaram atenção, nos quais podem ser percebidas estratégias narrativas possivelmente influenciadas pelo cinema hitchcoquiano, é o

⁷⁷ Em texto original: “Barthe’s discourse on the pleasure of the text, at once erotical and epistemological, also develops from his prior hunch that a connection exists between language, narrative and Oedipus” (LAURETIS, 1984, p. 107).

estadunidense *All I Need*, com roteiro e direção do hindu-estadunidense Dylan K. Narang. No *You Tube* está disponível no canal Johnny Dawson e contava em 09/08/2017 com 1.366.666 visualizações. A narrativa consta de duas histórias paralelas, mas ligadas pelo assassinato em série de jovens mulheres. O filme foi um lançamento da *Girls and Corpses* [“Garotas e Cadáveres”], produtora especializada no gênero *slasher movies* e que enuncia, através do nome pelo qual se intitula, uma possível sugestão quanto ao público ao qual se dedica – rapazes adolescentes atraídos pela confluência do olhar entre o terror e o pornô, embora a narrativa não chegue ao extremo pornográfico, mas, constantemente, acione a pulsão escópica da audiência pela hiperssexualização dos corpos das mulheres. A jovem Chloe (Caitlin Stasey) foi sequestrada por um *serial killer*, sedada e confinada numa casa na qual outra dezena de mulheres compartilham da mesma sorte infeliz. Desesperada, ela tenta fugir do cativeiro e apenas aumenta as suas chances de sobrevivência quando decide enfrentar o seu algoz, o psicopata Andrew (Markus Taylor).

Esse, por sua vez, é um homem atormentado por angústias e por sua ex-mulher, que o impede de conviver com a filha, em função de dívidas relacionada ao pagamento da pensão da menina. O sofrimento dele mobiliza a compaixão do espectador, que tem os seus afetos divididos entre a jovem a lutar pela vida e o seu algoz, um homem branco predador, este, por sua vez, vítima do desemprego. A questão do desemprego remete a algo que se encontra em estado embrionário no hitchcoquiano *Marnie, Confissões de uma Ladra* (1964), bem como em *Psicose* (1960) e em *Janela Indiscreta* (1954). Trata-se da feminização da mão de obra, com a reconfiguração do mercado de trabalho, dada o decréscimo do emprego industrial e a ascensão da economia de serviços, com a predominância da mão de obra de mulheres em alguns setores: assim, Judie é uma comerciária, Marion e Marnie secretárias e Lisa crítica de moda.

Trata-se de um contexto no qual os homens perdem o poder, por conta do avanço dos movimentos feministas e por uma profunda transformação na economia, com a consolidação de um capitalismo pós-industrial. Em *Um Corpo que Cai* (1958), o fator a acionar a loucura de Carlotta, a suposta antepassada da farsescamente atormentada esposa de Gavil Elster, foi a subtração da sua filha pelo pai, um homem rico e poderoso, contra quem nada podia uma jovem e pobre dançarina de cabaré. *Power and Freedom* [“Poder e Liberdade”] como exclamavam Pop Liebel e o próprio Elster, enquanto fantasiavam com um passado no qual os homens podiam agir de tal maneira.

All I Need aciona a perspectiva de um revanchismo dos homens brancos pouco escolarizados, em sua precária inscrição no mercado de trabalho, condições ainda mais

difíceis dada a falência de amplos setores do capitalismo industrial estadunidense, o qual dinamizou a economia do país e reduziu a pressão inflacionária, mas, simultaneamente, tornou obsoleta parte da mão de obra que viu seus rendimentos se reduzirem⁷⁸. Há uma tensão narrativa entre as duas histórias, a qual depende da manutenção do suspense em torno do retardo no encontro entre os dois protagonistas da trama. A perspectiva de se manter a simpatia pelo agressor consiste em, através do uso da linguagem cinematográfica, escamotear sua presença, durante os momentos da sua fúria assassina.

Nas sequências iniciais do filme, Chloe acorda no chão de um quarto imobilizada e amordaçada por tiras de pano e cordas. Uma sua companheira de infortúnio a desamarra, a fim de que, juntas, possam se libertar do cativo. Em instantes, porém, chegaria ao local o agressor, que frustraria o plano violentamente. A primeira aparição da jovem decorre após um *fade in* [gradual iluminação da tela], seguida de um movimento circular da câmera, em torno do próprio eixo, que nos faz perceber a imagem inicial estava desenquadrada. Para adentrarmos ao universo ficcional o qual estamos prestes a descortinar, necessitamos de uma pausa, dada pelo *fade in*, seguido pelo desenquadramento, operações realizadas sem a intervenção de som extrediegético.

Na primeira aparição do agressor no ambiente no qual as mulheres estão confinadas, as imagens são feitas por debaixo da cama. Vemos apenas os seus pés. Após cortes sincopados nos aparecem os rostos das duas jovens, há um plano de sequência filmado a partir de debaixo da cama, com a duração de pelo menos 14 segundos. Não há nenhum personagem ao qual se possa atribuir a visão captada por esta câmera subjetiva, então, somos levados a crer que este lugar é ocupado pelo espectador – somos a audiência colocados ali, como a compartilhar o cativo com estas mulheres. Há um pressuposto de desumanização em marcha, na caracterização do agressor. Quando ele puxa uma das vítimas pelas pernas e a arranca para fora do quanto, sob o olhar estupefato de Chloe, há um suave, mas determinante, *fast-forward* [aceleração da imagem], algo que confere ao personagem uma aura não humana, monstruosa.

⁷⁸ Tais questões foram fundamentais à eleição de Donald Trump, atual presidente dos EUA. Em artigo publicado na Revista Época (15/11/2016). Disponível em: <https://epoca.globo.com/mundo/noticia/2016/11/de-olho-no-eleitor-angustiado.html>

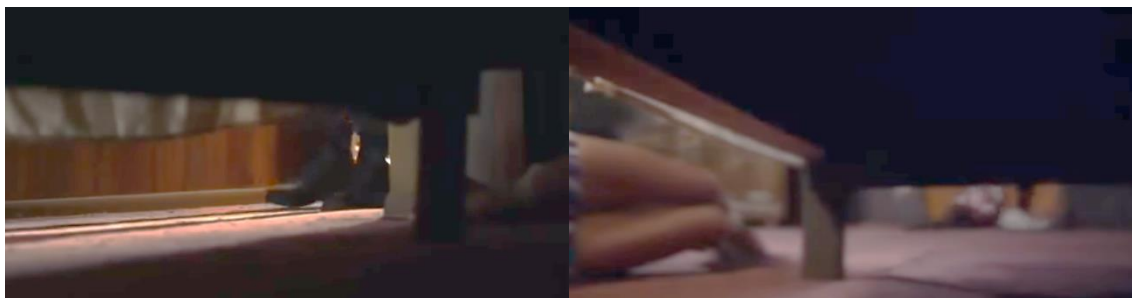


Fig. 72

Fig. 73

Alfred Hitchcock havia se referido à sua estratégia de retardar a apresentação da Mãe em *Psicose* como um procedimento que aciona o caráter inumano da personagem (TRUFFAUT, 2004). Algo similar acontece em *All I Need*, com o uso da truncagem das cenas e da montagem, como formas de desviar a atenção do espectador, pois, fundamental para o transcorrer da trama, é a simpatia da audiência em relação ao agressor, sendo este, portanto, apresentado em duas faces: o homem oprimido e incapaz de nem mesmo sustentar a própria filha, e o *serial killer* cruel em sua tortura – ambos a mesma pessoa.

Numa leitura muito provavelmente perpassada pelo Freud (2010) do *Mal Estar da Civilização*, Zizek (2008) investiga o ponto de mutação em torno do qual se deu uma profunda alteração nos pressupostos da filosofia no decorrer do século XX, com a sucessão de acontecimentos que determinaram a ascensão de uma filosofia anti-humanista, no sentido de um abandono da crença do *homem* como fundamento epistemológico da teorização filosófica, mas, ao mesmo tempo, o questionamento do valor de *humanidade* como necessariamente ligado a características sublimes.

O estudioso questiona, portanto, a imagem que se tem do ser humano e da humanidade como intrinsecamente bons, voltados ao bem comum e incapazes de fazer o mal, salvo para autodefesa. Porém, ali, onde se supõem haver apenas os melhores e os mais nobres sentimentos, percebe-se que tal perspectiva opera consoante a um ideal de humanidade, este ideal construído em torno de fronteiras que delimitam aquilo que se supõe não ser humano – a propensão à violência e ao ódio. O próprio Freud (2010) havia se referido a perspectiva da arte como âmbito de negociações em torno do qual gravita a negociação dos impulsos de ferir e causar dano, talvez, de outra maneira, incontroláveis. Nas narrativas em apreço, aqui tratando-se de *All I Need* especificamente, considera-se um pressuposto de negociação da agressividade em relação às mulheres, por conta das transformações sociais das últimas décadas. Cenas como o assassinato de Arbogast, ou a apresentação do assassino em *All I Need* trazem a perspectiva deste aspecto do inumano, tido como algo colocado para além de fronteiras as quais seriam constituintes de um ideal de humanidade.

A cena do assassinato do detetive Arbogast, em *Psicose*, guarda algumas estratégias as quais podem se verificar em *All I need*, no momento no qual o diretor dessa narrativa empreende o *fast forward* como forma de distrair a atenção da audiência quanto à identidade de um agressor. A cena do assassinato do detetive Arbogast não é inicialmente pautada pela intervenção de som extradiegético (a intervenção da trilha sonora). Somos solidários, durante os instantes iniciais da intrusão na residência dos Bates e guiados pelo olhar do detetive, em sua curiosidade e investigação, ignorante em relação ao perigo que lhe aguarda. Quando da intrusão do tema de psicose, com o peso dos violinos, em sua música cortante como uma metáfora auditiva das facadas, o efeito de surpresa se intensifica. Porém, o assassinato é filmado em *plongée* (Fig), palavra francesa que significa mergulho, consistindo em filmar os personagens de cima para baixo. Na sua acepção inicial, esta posição de câmera seria inicialmente acionada de forma a realçar algum aspecto de inferioridade das personagens em questão.

Porém, em *Psicose*, se delineia outro aspecto relacionado ao *plongée*, este seria um olhar divinizado, como houvesse ali o olhar de um deus acionado pela narrativa ou, por outro lado, um olhar em relação ao qual não podemos apontar nenhum personagem que possa ocupar o espaço do contraplano – algo a acirrar a distância e a impossibilidade de qualquer sentimento ou mecanismo de participação afetiva ou solidariedade em relação à Mãe. A imagem seguinte, na qual Arbogast se desequilibra nas escadas (Fig.), poderia ensejar a perspectiva de uma câmera subjetiva, espaço este ocupado pela Mãe. Mas, mesmo este segundo plano, não fornece nenhum personagem em relação ao qual poderíamos correlacionar um contraplano, em função da velocidade da queda pelas escadas. Antes ao contrário, mesmo o momento da queda do detetive reforça o aspecto inumano da Mãe. A estratégia narrativa que perpassa *All I Need* e *Psicose* consiste na desumanização dos agressores pelo uso da linguagem cinematográfica, constituindo tais narrativas numa oportunidade de que a audiência visite (e negocie) os seus impulsos violentos os quais necessitam ser reprimidos para que a vida em sociedade seja possível (FREUD, 2010), dialogando, assim, com a gama de desejos e pulsões excluídos da definição de humano (ZIZEK, 2008).



Fig. 74

Fig. 75

Em *All I Need*, por sua vez, psicopata Andrew, embora pareça desfrutar da tortura que impõe às mulheres cativas, não age sozinho, mas tem as suas ações determinadas pelas ordens de um casal de milionários, os quais lhe pagam para proceder de tal maneira – ainda assim, quem tem proeminência na prescrição das ordens é uma mulher, jamais nomeada durante a narrativa. Há a deflagração de uma culpa deste homem que se deixa subjugar por tal estado de coisas, pois o *serial killer* mata em nome dessa mulher poderosa. Ele, porém, tem um concomitante desejo de se colocar neste lugar de opressão.

Ainda assim, somos convocados a nos solidarizar ao agressor, por um interessante ardid narrativo que consiste em colocar-lhe uma máscara enquanto age de maneira brutal com as cativas. Há um duplo que se insere na narrativa como a desvincularmos do pobre homem desempregado, impedido de pagar a pensão da filha, do assassino monstruoso e cruel. Nas sequências finais do filme, ainda descobriremos uma hostilidade em relação aos ricos, em algo semelhante ao que acontece no hitchcoquiano *Estalagem Maldita* (1939). Porém, aquela que ocupa o lugar de quem se beneficia vampirescamente do sangue das jovens mulheres é uma mulher de meia idade – uma rica capitalista. Na fantasia desta personagem, banhar-se no sangue das vítimas colaboraria para manter a sua juventude.

Mesmo a imagem típica dos filmes hitchcoquianos, o estrangulamento, a lenta sufocação mecânica, ganha outra perspectiva em *All I Need*. Este não mais seria um meio de provocar dor e sofrimento às mulheres, mas ao agressor, colocado na posição de vítima da agressão e tortura – ainda que Chloe assim tenha agido em legítima defesa. Ela improvisa uma armadilha na qual seu agressor ficou dependurado e sufocou lentamente, numa atmosfera masoquista, na perspectiva a qual Deleuze (2001, p. 74) empresta ao termo:

Pertenece esencialmente al masoquismo una ex-periencia de la espera y del suspenso. Las escenas masoquistas incluyen auténticos ritos de suspensión física, atadura, enganche, crucifixión. El masoquista es moroso, pero aquí la palabra morose califica primero el retraso o la dilación. A menudo se ha señalado que el complejo placer-dolor no alcanzaba para definir al masoquismo; pero tampoco alcanzan la humillación, la expiación, el castigo,

la culpa. Se niega justificadamente que el masoquista sea un ser extraño que encuentra su placer en el dolor.

A perspectiva de uma reação das agressões a mulheres, demonstrada pelo revide de Chloe, se coloca num momento de ascensão dos movimentos feministas, ou, pelo menos, da contraposição às correlações sociais de força determinantes da opressão das mulheres. Interessa-nos investigar alguns dos pressupostos destas reações de mulheres à violência sobretudo em narrativas perpassadas pelo masoquismo de homens *cis*. Deleuze (2001) havia traçado um panorama das narrativas nas quais homens obtêm prazer na dor provocada por torturas impostas por mulheres. Porém, para além de compor um quadro de acordo com o qual elas sejam capazes de provocar dor e sofrimento em proporções iguais às tradicionalmente lhes é imposta no âmbito da ficção ocidental, o estudioso aponta um caminho ambíguo para que se possa entender narrativas lastreadas em torno do masoquismo *cis*:

El contrato masoquista excluye al padre y traslada a la madre el cuidado de hacer valer la ley paterna y de aplicarla. Sin embargo, esta madre es severa, cruel. Pero el problema no se plantea así. En verdad, la misma amenaza que, considerada desde el punto de vista del padre y ligada a la imagen de padre, tiene la función de prohibir el incesto, lo hace en cambio posible y asegura su éxito cuando es confiada a la madre y asignada a su imagen. (DELEUZE, 2001, p. 96).

A dissertação de Deleuze traça paralelos de mulheres insubmissas ao universo simbólico androcêntrico, pois empreendem ações no sentido de se instabilizar laços verticais e patrilineares. Na mitologia bíblica, o pensador cita o episódio do nascimento de Caim, momento no qual Eva saudou o recém-nascido com gritos de alegria, algo a prenunciar o destino do infante como agricultor, colocado ao lado da figura materna. No nascimento do seu outro filho, Abel, Eva não manifesta o mesmo entusiasmo, sendo este colocado ao lado do pai, seguindo a sua profissão, de pastor de rebanhos. “El preferido de la madre llegó al crimen para romper la alianza del padre con el otro hijo: mató la semejanza del padre, e hizo de Eva la diosa–madre” (DELEUZE, 2011, p. 99).

Antes de chegar a tal perspectiva de raciocínio, Deleuze (2011) pondera em relação às susceptibilidades dos lacanianos, ao considerar que haveria um motivo de estranhamento em relação às perspectivas psicanalíticas de se vincular ao nome do pai a instauração da ordem simbólica. Diante de tal pensamento, Deleuze pergunta, de maneira retórica: não implicaria tal perspectiva uma insistência na ideia, singularmente pouco analítica, de que a mãe seria a natureza, ao passo em que o pai representaria o único princípio de cultura e representação da lei? – a questão se intersecciona a uma consagração da lei como fundada

pelo pai e numa hostilidade em relação às famílias homoafetivas, as quais se constituem em bases divergentes quanto à divisão socialmente sancionada dos seres humanos em gêneros. A ambiguidade trazida por Deleuze (2011), porém, se refere ao fato de que, embora esta mulher seja alçada ao status de representante da lei, o seu papel, nas narrativas masoquistas, seria o de infligir dores e sofrimentos como formas de fazer valer a lei paterna e aplicá-la.

A narrativa de *All I Need*, em alguma perspectiva, cumpre o roteiro demarcado por Deleuze em relação a narrativas masoquistas, tendo em vista que a misteriosa mulher que ordena os assassinatos e tortura o faz sob a chancela de um homem rico e poderoso. Ela não aplica os sofrimentos às mulheres, mas trata Andrew com sarcasmo e ironia. A postura de superioridade da senhora, que impele Andrew à obediência e à súplica são antecedentes ao estrangulamento do qual ele é vítima nas sequencias finais do filme.

4.4 TUDO SOBRE NORMAN

Podemos encontrar uma releitura do personagem Norman Bates num recente filme do cinema americano, *Decay* (Joseph Wartnerchaney, 2015). O jovem Jonathan (Rob Zabrecky) mora sozinho na casa da família, a qual herdou depois da morte da mãe – que se suicidou, num incêndio provocado por ela. Há, inclusive, uma cena pungente, na qual o garoto encontra o corpo carbonizado e tenta apagar as chamas usando um recipiente contendo água retirada de uma banheira. O percurso do jovem evoca a história de Ed Gein, em sua necrofilia – apenas lembramos a história de Gein como aquela a que originou o romance *Psicose*, a partir do qual foi adaptado o filme. A necrofilia hitchcoquiana, perceptível especialmente nos personagens John Scottie Ferguson, de *Um Corpo que Cai* e o Norman, de *Psicose*, ganha seus tons mais nítidos em *Decay*.

O suicídio na casa da família de Jonathan fez com que a residência na qual se passou o sinistro seja visitada por uma série de pessoas, que desfruta da triste história da família como uma lenda urbana. Duas jovens invadem a casa e perambulam pelos seus corredores sem que, inicialmente, sejam percebidas pelo rapaz. Porém, uma das jovens é surpreendida na invasão e, assustada, tropeça, cai e se acidenta fatalmente. Quando chega ao cômodo no qual ocorreu a morte da amiga, uma segunda jovem vê o cadáver, nota a presença do proprietário da casa próximo ao corpo – supõe-no assassinato. Ela corre e morre atropelada, diante do olhar apavorado de Jonathan. A questão do olhar parece reger a cena, pois, nas sequências iniciais do filme, se entrevê uma reversão na economia narrativa tradicional, na qual aquele a deter o olhar é o homem *cis*. Kaja Silverman (1988) refere-se a um procedimento segundo o qual após o *close-up* do rosto de um homem *cis*, há um plano subjetivo do que ele vê, o que

enseja uma cumplicidade entre o personagem e a audiência, dispositivo regente do prazer escópico determinante das narrativas cinematográficas.

A morte das jovens se insere numa perspectiva reacionária, conservadora da prerrogativa do olhar do homem *cis* como determinante das narrativas. Nas sequências iniciais do filme, o olhar colocado em plano e contraplano eram o das jovens, que, inclusive com o uso de câmera subjetiva, guiavam o espectador pela visita à casa de Jonathan. *Decay* nos demonstra haver não apenas na filmografia hitchcoquiana, mas disseminado no cinema contemporâneo, uma hostilidade em relação às mulheres, no sentido em que sérias consequências podem ocorrer a elas, quando colocadas na posição de detentoras do olhar – dentre as quais a morte ou a grave ameaça (WALKER, 2005). Há algo que se cala quando estas personagens morrem – se cala uma história narrada por uma mulher. A morte das jovens sabota a perspectiva de uma narrativa cinematográfica pautada pelo olhar de mulheres *cis*.

Por outro lado, em *Decay*, o conflito hitchcoquiano entre culpa e inocência se manifesta novamente: o protagonista é inocente em relação à acusação a pesar sobre si, mas isso não significa a sua completa isenção de culpa. Há algo de violento e terrivelmente misógino na personalidade de Jonathan. O parentesco entre as estratégias narrativas presentes em *Decay* e as estratégias hitchcoquianas de criação do suspense consistem no estabelecimento da simpatia da audiência em relação ao personagem agressor, fazendo com que as estratégias de construção do personagem envolvam a perspectiva de inocentá-lo em relação ao crime cometido. Assim, assistimos à narrativa de *Psicose* iludidos pela trama segundo a qual Norman limpa a cena do crime praticado pela mãe, o que o faz um filho leal, dedicado, ainda que a Mãe tenha supostamente cometido um crime – o que, em algum grau é verdade, e acompanhamos a narrativa de *Decay* tendo Jonathan como inocente em relação aos assassinatos, mas culpado pela sua misoginia e desejo assassino.

Há elementos presentes em *Decay*, os quais comparecem em estado embrionário em *Psicose*, como a necrofilia, neste filme apresentada em seu sentido literal, pois Jonathan alucina com o cadáver da jovem falecida, com o qual aparentemente passa a ter um relacionamento. Porém, a diferença fundamental entre as narrativas é que, em *Psicose*, Hitchcock se presentifica mediante o uso da linguagem cinematográfica, fornecendo as coordenadas da narrativa, no sentido de se fornecerem pistas que induzam o espectador a acreditar que os crimes foram cometidos pela falecida sra. Bates. Em *Decay*, por sua vez, não existe a posição de um terceiro que dirija o olhar, mas a história é contada a partir da perspectiva do Jonathan, cujos delírios nos permitem compartilhar de alucinantes viagens à sua imaginação obsessiva. Esta obsessão refere-se sobretudo a um voyeurismo constituinte da

trama, consoante a um olhar que procura, perscruta. Nas imagens iniciais, os planos aéreos da cidade na qual se passa a trama, no interior dos EUA, remetem a pelo menos a duas narrativas hitchcoquianas, nas quais os planos em conjunto de ambientes urbanos são constitutivos das narrativas, como *Psicose* (1960) e *Os Pássaros* (1964).

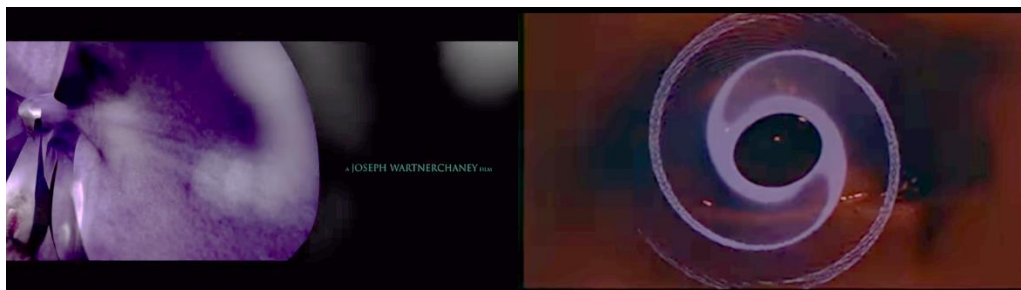


Fig. 76

Fig. 77

Na apresentação dos créditos iniciais do filme, com a alternância de imagens deste rapaz a pilotar infantilmente a sua bicicleta de três rodas. Em montagem paralela surgem tulipas pelas quais a mãe de Jonathan era fascinada (Fig. 76), acompanhadas pela música hipnotizante e voluptuosa, a nos remeter a *Um Corpo que Cai* (Fig. 77). Não apenas a música nos remete ao clássico hitchcoquiano, mas as tulipas inseridas na imagem como metáforas dos genitais femininos.

Para além da volta para casa de bicicleta, uma segunda ação se alterna – a invasão das jovens à residência supostamente mal-assombrada. Minutos depois, diante do cadáver da jovem, Jonathan chora. Embora a saiba morta, inicia um processo de diálogo com o corpo, algo a remeter-lhe à sua mãe falecida. Num dos ambientes mais escuros e recônditos da casa, o tema das chaves impera, numa série de tais objetos dependurados como dispostas num museu de arte, numa fantasiosa exposição sinistra cujo tema fossem tais objetos. Na sequência do banheiro desponta, de maneira definitiva, a correlação entre *Decay* e *Psicose*. Diante do cadáver em estado de *rigor mortis*, Jonathan investiga livros e revistas de moda, coloca o corpo da jovem nas irrealizáveis posições das publicações femininas, enquanto os sinais de *click* continuam constantes – som emitido quando da queda da jovem, após a qual veio a falecer, e novamente ouvido quando das alavancas improvisadas pelo atormentado Jonathan para dobrar-lhe as articulações do braço, contraídas por conta do progressivo estágio de decomposição do corpo – trata-se da presença subliminar da máquina fotográfica, de um escopismo constituinte da moda e da arte. Em *Decay*, a cortina do box, usada por Norman para embrulhar o cadáver de Marion antes de lança-lo ao pântano, é substituída por uma lona, a cobrir o cadáver da moça, conservado em gelo.

No *thriller* *Hush* (*Hush: A Morte Ouve*; EUA, 2016), uma jovem escritora mora sozinha numa casa localizada numa floresta. O seu isolamento colabora para que ela possa escrever um romance. Há uma angústia em relação à palavra e ao espaço de enunciação das mulheres, pois a ameaça à conclusão do livro vem em forma de um psicopata que tenta matá-la, tendo como pressuposto básico do crime a misoginia. A narrativa ocorre em dois espaços tidos construídos culturalmente como femininos – a casa e a floresta. Em *Hush* parece haver uma releitura perversa de Propp (2006). O estudioso considera a floresta como o espaço da feminilidade, em seus estudos sobre os contos de fada. Nos seus escritos, a floresta é tida como um espaço feminino, mas, ao mesmo tempo, ela torna-se o lugar no qual se desenvolve a educação do herói, este, inclusive, nutrido por um animal fêmea, frequentemente uma loba.

O adversário ao projeto de Maddie (Kate Siegel) é um *serial killer*, provavelmente um caçador, profundo conhecedor da floresta, que transita pela mata usando um arco e flecha. Porém, em vez de animais, ele caça pessoas – e, por uma infelicidade, Maddie torna-se uma das suas vítimas em potencial. O caçador, figura constante da análise de Propp (2006) em relação aos contos de fada, torna-se, ele mesmo, uma ameaça, enquanto quem passa por uma intensa transformação, a qual a irá mudá-la profundamente, é a jovem em situação de perigo. Ao final da narrativa, ela irá concretizar um profundo conhecimento da dor, do sofrimento e da angústia, mas, para conseguir alcançar tal conhecimento, ela é exposta a um sofrimento intolerável. A espinha dorsal da narrativa é consoante a esta perspectiva, pois trata-se de despertar o *pathos* da audiência através do sofrimento de uma mulher exposta a uma série de violências – sendo as sequências de fuga e nas quais ela se esconde do seu algoz inseridas na narrativa como carregadas de um erotismo correlacionado à ameaça de estupro a pesar sobre ela – algo como uma agressão física em seu aspecto gráfico ou esta significada metaforicamente, a partir da penetração pela flecha atirada pelo psicopata.

O espaço de uma subjetividade desta mulher se delineia no âmbito da narrativa de *Hush*, sobretudo no terço final do filme. O namorado dela, John (Michael Trucco), ignorando a presença de um agressor a rondar-lhe a casa, chega para um encontro. Enquanto chama Maddie por uma companhia que se acende quando acionada, o psicopata o pega desprevenido e o esfaqueia à altura do pescoço, provocando uma intensa hemorragia. Ainda que mortalmente ferido, John consegue aplicar um mata leão no *serial killer* e sugere a Maddie, por meio de leitura labial, que ela fuja correndo pela mata. Porém, antes de tomar tal decisão, a narrativa trabalha para mostrar as possibilidades as quais a jovem escritora teria, caso decidisse tomar tal iniciativa. Para tanto, a narrativa procede a um *flash forward*, a antecipação do tempo. Cada ação é desenvolvida de forma a considerar as possibilidades de sobrevivência caso ela tome as

atitudes de fugir ou mesmo de esconder-se em casa, de forma a esperar que o *serial killer* vá embora.

Tal procedimento remete a *Blackmail* (1929), quando Alice anda pela cidade e vê a sua culpa estampada numa série de imagens, as quais correlatas ao assassinato que cometeu em legítima defesa. Podemos perceber estratégias narrativas as quais usam a linguagem cinematográfica de forma específica para dar conta da subjetividade das mulheres, como a montagem e truncagem das cenas em *Blackmail* ou no *flash forward*, em *Hush*, *A Morte Ouve*. As subjetividades contempladas são de mulheres insubmissas mesmo em relação à violência que lhes é aplicada.

Numa análise de *À Sombra de uma Dúvida*, estabelecemos a hipótese de que a hostilidade ocidental em relação ao corpo das mulheres coloca em movimento as engrenagens desta narrativa hitchcoquiana. O desejo da jovem Charlie, em seu amor pelo tio homônimo, parece determinar a vinda daquele a quem descobriremos ser um criminoso à pacata cidade de Santa Rosa. Não supomos uma relação de continuidade, mas partimos da perspectiva de que a mesma hostilidade em relação ao corpo da mulher seja determinante de narrativas de terror, como *O Exorcista*. A chegada das meninas à puberdade envolve algo potencialmente destrutivo ao universo simbólico dominante, algo presente em *À Sombra de uma Dúvida* e numa série de filmes de terror que lidam com possessões demoníacas.

Para que possamos trilhar o nosso caminho de análise, empreendemos os gestos iniciais de consideração em relação a este que seria o filme predileto de Hitchcock (TRUFFAUT, 2004), a partir da personagem de uma personagem periférica, mas de presença marcante na narrativa. Trata-se da garota Ann (Patricia Hitchcock), irmã mais nova de Charlie. A sua apresentação inicial ocorre sob a presença de algo que marca a sua caracterização como personagem ao longo de todo o filme, a sua paixão pela literatura. O pai da família, Joseph Newton (Henry Travers) a adverte quanto ao hábito – “não leia muito, para não estragar os olhos”. Há uma sutil advertência em relação à literatura.

A literatura seria, neste sentido, uma influência potencialmente danosa às mulheres, pois esta acionaria desejos que deveriam ser disciplinados por uma série de instâncias, dentre as quais a religião. A personagem emblemática para se pensar em tal perspectiva Madame Bovary. Mário Vargas Llosa (2015, p 20) havia detectado tal perspectiva no sentido de que a personagem principal do romance de Flaubert não se adequa ao espaço o qual a sociedade lhe conferia – como a esposa de um médico no interior francês. Ela, porém, queria mais:

Emma quer conhecer outros mundos, outras pessoas, não aceita que sua vida transcorra até o fim dentro do horizonte obtuso de Yonville, e quer também

que sua existência seja variada e excitante, que nela figurem a aventura e o risco, os gestos teatrais e magníficos da generosidade e do sacrifício. A rebeldia de Emma nasce dessa convicção, raiz de todos os seus atos: não me resigno a meu destino, a duvidosa compensação do além não me importa, quero que minha vida se realize plena e totalmente aqui e agora (LLOSA, 2015, p. 20).

Alguns textos da literatura poderiam ser um caminho para a construção de subjetividade de mulheres divergente em relação às possibilidades estratégicas delas no âmbito da ficção romanesca ocidental, no sentido que Heinich (1998) empresta ao termo. Em *À Sombra de um Dúvida*, o amor romântico/erótico entre o tio a sobrinha se insere em tal perspectiva, pois este amor consiste numa ameaça ao imaginário androcêntrico, dado o seu aspecto incestuoso. A paixão entre os parentes é acionada pela entrada da jovem na puberdade, mas não nos sendo dado a conhecer como se pautavam as relações entre o tio e a sobrinha para além da ação diegética – mas há um interessante momento, no qual Ann estranhamente pede para mudar de lugar à mesa do jantar, sentando-se afastada do Tio Charlie – o que nos leva a interrogar-nos a respeito das relações entre o tio e a sobrinha mais velha, especulando como teria sido a convivência destes nos tempos em que Charlie era uma menina.

A perspectiva de se considerar a hipótese de um abuso sexual perpetrado pelo tio contra a sobrinha não é autorizada em nenhum momento do filme, mas aqui a registramos como algo correlato ao detectado por Paula M. Cohen (1995), no sentido de se considerar a narrativa organizada em torno da irrupção de algo potencialmente desestruturador à família e posteriormente purgado, porém, num aspecto conservador – vide o funeral do tio assassino, enterrado como um herói. Num breve diálogo entre Ann e o detetive Jack Graham (Macdonald Carey), o rapaz sugere à jovem que conte a respeito do Conde Drácula, personagem da sua mais recente leitura. A citação ao personagem de Bram Stoker não é gratuita, pois o tio Charlie é um homem envolto em algo terrível que o acompanha, quando da sua chegada de trem em Santa Rosa.

Os filmes de terror, sobretudo as sequências de *O Exorcista* (*The Exorcist*, EUA, 1973), ou baseadas em tal narrativa, têm seu efeito de terror trazido pelo filme baseado numa cultura misógina, que considera partes e processos dos corpos como seios, menstruação ou mesmo a gravidez enquanto potencialmente estranhos e ameaçadores. *O Exorcista* foi dirigido por William Friedkin, com roteiro de William Peter Blatty, baseado no livro homônimo de sua autoria. O filme trata da possessão demoníaca de uma garota de 12 anos, Regan MacNeil (Linda Blair). A fita tornou-se uma das mais lucrativas do gênero terror

em todos os tempos, com arrecadação de US\$ 441, 306 milhões, sendo lançado pela Warner Bros.

Regan é uma garota que está para entrar na adolescência, período no qual uma série de mudanças acontece no corpo das mulheres, o que acirra, de maneira ainda mais imediata, o seu caráter supostamente assustador, como o considera o universo simbólico dominante. Portanto, este é um corpo potencialmente perigoso à coesão social – a possessão demoníaca comparece como uma metáfora da passagem de uma menina da infância à vida adulta. Para reprimir, ou, ao menos, controlar as pulsões emergentes no corpo de Regan, são acionadas a religião e a ciência, que se articulam no sentido de produzir um discurso capaz de dar conta do caráter ameaçador assumido pelo corpo da jovem.

A gênese do filme se encontra, portanto, como algo inserido no universo simbólico dominante, inclusive no que tange ao olhar objetificador (e violador) lançado pela Igreja e pelos cientistas – no filme, os personagens relativos a ambas as instituições, eram todos homens a manifestar sua angústia diante do corpo da jovem púbera. Durante as longas cenas de exorcismo, a água benta teria algo de similar ao que ocorre nos filmes pornô, nos quais, o sucesso final do encontro sexual entre os personagens é a ejaculação sobre o corpo das mulheres, como forma de demarcar poder e superioridade – atributos reivindicados pelos exorcistas quando se jactam a filhos e representantes de Deus, portanto, autorizados a serem portadores de sua palavra.

4.5 MEU PSICOPATA FAVORITO

O suspense hitchcoquiano, em sua construção na dimensão do olhar, tornou-se, de maneira indubitável, não um paradigma, mas uma influência constante na composição de *thrillers* de suspense, dentre os quais os chamados filmes de psicopata. A figura do psicopata envolve um fascínio, sobretudo pela sua incapacidade de olhar o outro como um seu semelhante, mas, apenas, como um objeto dos seus desejos sádicos. Em sua *Interpretação dos Sonhos*, Freud (1988) considera os sonhos como realizações alucinatórias de desejos. Porém, os desejos manifestados nas imagens oníricas apenas se desvelam no processo de análise, o qual põe em movimento o discurso do paciente, com um processo de associação de ideias, o qual decifra o desejo que ali se insere no âmbito onírico.

Os psicopatas do cinema parecem atrair o público às salas pois se constituem como sujeitos supostos saber de um autoconhecimento que daria conta do seu desejo, ao contrário do público, formado por comuns mortais, os quais guardam em si desejos inconfessáveis (ou mesmo contraditórios e insuportáveis). O progressivo caminho para que possamos contemplar

psicopatas como alguns dos personagens mais fascinantes e atraentes do cinema contemporâneo indubitavelmente passa por Alfred Hitchcock. A tendência a provocar a audiência para que tenha seu afeto aderente às demandas dos psicopatas se delinea como uma tensão, presente desde os filmes do iniciante diretor. Porém, a filmografia hitchcoquiana nos coloca na conflituosa posição em investir numa expectativa de que o protagonista seja, de fato, culpado por aquilo que o acusam. Em *O Inquilino Sinistro* (1925), o realizador trabalhava com a hipótese de que o jovem hóspede da pensão londrina, localizada num bairro popular fosse mesmo, o assassino em série, ou, ao menos, se abrisse uma janela de dúvidas e interrogações a respeito do assunto:

[Truffaut]: Na verdade, o herói era inocente, não era o Vingador [o assassino em série]

[Hitchcock]: Era essa a dificuldade. O ator principal, Ivor Novello, era um astro do teatro na Inglaterra. Aí está um dos problemas que devemos enfrentar com o *star system*: volta e meia a história fica comprometida porque a estrela não pode ser um vilão.

[Truffaut]: Seria preferível que o personagem fosse, de fato, o Vingador?

[Hitchcock]: Não necessariamente, mas, numa história desse tipo, gostaria que ele fosse embora, de noite, e jamais conseguíssemos saber. Mas não se pode fazer isso com um herói interpretado por um astro. É preciso dizer: ele é inocente. (TRUFFAUT, 2004, p. 49).

Num filme lançado décadas mais tarde, *Suspeita* (*Suspicion*, 1941), a esposa (Joan Fontaine) desconfia que o marido (Cary Grant) pretende matá-la, a fim de se beneficiar com um seguro de vida, feito em seu nome. Há uma série de circunstâncias a corroborar tal desconfiança. Em entrevista a Truffaut (2004), Hitchcock havia manifestado a sua vontade de que o protagonista do filme fosse realmente culpado pelo assassinato da esposa, que não o abandonaria, em função do amor que nutria por ele. O diretor, mais uma vez, se via às voltas com questões relativas ao trabalho com o *star system*, dada a dificuldade de fazer com que um ator da magnitude de Cary Grant interpretasse um vilão, algo impensável naquele período da história do cinema:

Não gosto do fim do filme, mas eu tinha outro (...) quando no final Cary Grant traz o copo de leite envenenado, Joan Fontaine escreveria uma carta à mãe: 'Querida mamãe, estou desesperadamente apaixonada por ele, mas não quero viver. Ele vai me matar e prefiro morrer. Mas acho que a sociedade deveria ser protegida contra ele'. Então, Cary Grant lhe dá o copo de leite e ela lhe diz: 'Meu bem, será que você pode mandar essa carta para a mamãe, por favor?'. Ele diz: 'Posso'. Ela bebe o copo de leite e morre. Fusão, abertura, uma cena curta: Cary Grant chega assobiando. joga a carta pela fenda de uma caixa de correio. (TRUFFAUT, 2004, p. 142)

Durante a entrevista Truffaut observa que, para além da questão do *star system*, os rígidos códigos morais que balizavam a produção cinematográfica no período tenderiam a rechaçar o final da narrativa, desprovida de um caráter moralizador e edificante. Apesar de ter que se haver com a questão relativa ao *star system* e à censura à produção hollywoodiana, Hitchcock lança o germe de uma perspectiva de adesão dos afetos do espectador a personagens de características psicopáticas, como o Tio Chalie, em *À Sombra de uma Dúvida*, ou Bruno Anthony, em *Pacto Sinistro*, que constituem personagens simpáticos nestes filmes. Ainda assim, não apontamos como exclusiva à filmografia hitchcoquiana a perspectiva de se humanizar os vilões, tendência perceptível em narrativas como *M, o Vampiro de Dusserldorf*, de Fritz Lang, quando, ao final do filme, antes de ser trucidado por uma multidão irada, o assassino pedófilo tem um monólogo, exposto, predominantemente, em plano médio e em *close-up*, momento no qual, quase pateticamente, confessa a sua fragilidade e a sua obsessão. Digno de pena e nojo. Ato contínuo, a malta investe contra o criminoso para o linchamento.

Há, nesta perspectiva, uma fresta inicial, na qual se insere um espaço para a subjetividade do vilão, algo que ganha corpo nos filmes de Hitchcock, seja nas sequências finais de *A Estalagem Maldita*, quando do discurso precedente ao suicídio de Pengallan, ou no charme e na distinção que marcam personagens como Gavin Elster (*Um Corpo que Cai*) e Phillip Vandamm (*Intriga Internacional*). Pelo menos duas cenas se tornam emblemáticas no percurso hitchcoquiano em sua estratégia de fazer com que os afetos da audiência se adiram ao personagem que comete vilanias. Após a cena do assassinato no chuveiro, em *Psicose*, Norman Bates descarta o corpo da jovem Marion na mala de um carro, este depositado no fundo de um pântano. Porém, quando da submersão do veículo, algo acontece que acirra o suspense componente da cena. Há a imagem do carro afundando, em seguida, o olhar de Norman Bates à cena. Até que, por alguns segundos, o carro estanca em seu trajeto até o fundo do poço, em seguida, um novo contraplano de Norman, desta vez nervoso, angustiado diante da possibilidade de malogro em seu intento. Ato contínuo, o carro naufraga e o espectador, a partir do uso do *close-up* com o suave sorriso de Norman, torna-se, em algum grau, cúmplice na ocultação do cadáver.

Diante do feminicídio, o espectador é convocado a compartilhar da misoginia dos personagens agressores de mulheres, sendo o suspense hitchcoquiano, construído a partir do uso da linguagem cinematográfica, como estratégica para a construção de uma cumplicidade entre o agressor de mulheres e o público do cinema. Há um efetivo desejo e um clamor por imagens de agressão e violência contra mulheres na filmografia hitchcoquiana, algo a abrir espaço a uma perspectiva de crescente adesão dos afetos da audiência aos feminicidas, aspeto

fundamental que perpassa o cinema contemporâneo, em especial nos anos 1990, período marcado por filmes nos quais os psicopatas são as figuras mais simpáticas e fascinantes destas narrativas, os verdadeiros protagonistas de filmes que lotam as salas de cinema.

O psicopata Robert Rusk, em *Frenesi* (1972), tenta, de maneira desesperada, recuperar um broche das mãos do cadáver de uma das suas vítimas, tendo, para tanto, “lutado” contra o cadáver em *rigor mortis*, que, em sua contração, mantinha em mãos o adereço. Apesar da sordidez do crime cometido contra uma personagem simpática e mais – uma mulher independente, sensata, mais madura e inteligente inclusive que o seu amante Robert Blaney, posteriormente acusado pelo seu assassinato, o espectador é convocado a se solidarizar com o psicopata durante essa sequência.

Haefner (2014) observa que Hitchcock cresceu num período de um crescente fascínio pelo crime, algo presente nos crescentes apelos dos jornais sensacionalistas e na literatura do período, algo percebido, inclusive nas últimas décadas do século XIX. Um marco neste sentido foi *Dr Jeekyll and Mr Hyde*, publicado em 1886 e escrito por Robert Louis Stevenson. No romance, um respeitável médico inventa uma poção que, acidentalmente e de maneira imprevista, o transforma num assassino maníaco sexual. Para além de tal aspecto, na perspectiva de Haefner (2014), houve uma considerável influência dos estudos freudianos na filmografia hitchcoquiana, o que tornou, nesses filmes, fluidas as fronteiras entre o normal e o patológico, quando da consideração de que o fundador da psicanálise propôs a normalidade como uma superfície que encobre desejos sinistros e secretos. Freud, em *O Mal Estar da Civilização*, propunha que a vida civilizada seria apenas possível a partir da repressão dos nossos mais pujantes, sinistros e vergonhosos, os quais podem emergir, inclusive, no curso da vida cotidiana.

Conforme Haefner (2014, 84/85, *tradução nossa*): “De acordo com a psicanálise, o controle da agressividade e dos desejos assassinos e incestuosos intervém nas mais ordenadas e respeitáveis vidas”⁷⁹ Uma observação de Robin Wood (1965), quando de uma análise da cena do diálogo entre Marion Crane e Norman Bates, nos minutos que antecedem a cena do assassinato no chuveiro, diz respeito à interessante questão de que, em Hitchcock, a ordenada vida cotidiana dependeria de uma rigorosa e inatural supressão do poderoso e sedutor mundo subterrâneo do desejo – residindo nesta ambiguidade a quintessência do suspense do diretor. Nesse, há algo a demarcar uma pretensa normalidade, mas, num segundo olhar, decorre a

⁷⁹ No original: “According to psychoanalysis, aggressively controlling, murderous and incestuous wishes intrude into the most orderly and respectable lives” (HAEFNER, 2014, 84/85).

eclosão de algo profundamente desagregador do tecido social, que ganha a sua face mais marcante no choque decorrente da cena do assassinato no chuveiro.

Zizek (2010b) considera a perspectiva da emergência de um *algo* desestabilizador dos rituais e relações sociais, presentes nas narrativas hitchcoquianas. Para tanto, ele começa com a questão de que seria um erro concluir apressadamente pela inexistência do *Grande Outro*, do fato de que esta seria uma ilusão demarcada pela radical contingência da realidade, da impossibilidade de cancelar esta ilusão e ver o mundo como ele realmente é. O ponto crucial é que esta ilusão estrutura a nossa concepção da realidade e sua desintegração conduziria à perda desta. Neste ponto, ele cita o Freud (1997), de *O Futuro de uma Ilusão*, após considerar a religião como tal e formular a questão: não poderíamos nos perguntar que os pressupostos determinantes das nossas relações políticas não poderiam ser chamadas também de ilusões? – considera Zizek, na esteira de Freud, ao citá-lo.

Freud (1997) argumenta, ainda imbuído do espírito darwinista constituinte do conhecimento da época na qual escreveu *O Futuro de uma Ilusão*, em 1927, que, apesar da evolução pela qual passou e das normas de convivência que estabeleceu, o ser humano não abandonou os seus desejos instintivos (os quais, em outro momento, Freud chamaria de pulsões), sendo necessária a repressão desses, para que a vida em sociedade seja viabilizada. A repressão dessas pulsões, porém, afloram nos chistes e atos falhos, os quais representam fraturas e discontinuidades nas convenções sociais, que têm como objetivo norteador recalcar o âmbito das pulsões – a arte se torna o espaço e âmbito de negociação de tais pulsões, sendo possível perceber tal questão nos filmes de Hitchcock.

Uma das principais cenas de *Saboteur* (*Sabotador*, 1942), filmada durante um evento de caridade, no qual uma espã nazista passava por *socialite*, demonstra a forma como a superficialidade do Grande Outro (o campo da etiqueta, das regras sociais e boas maneiras) permanece assombrada por algo potencialmente desagregador desta harmonia determinada pela realidade circundante (ZIZEK, 1991). Uma breve investigação da filmografia hitchcoquiana poderia sugerir a ocorrência de eventos similares, numa série de acontecimentos que poderiam englobar desde a explosão da bomba no ônibus, em *Sabotagem* (*O Marido era o Culpado*, 1936) ou mesmo a violência da luta de boxe, em *O Ringue*, ou, em *Marnie*, *Confissões de uma Ladra*, quando Strut chega à festa promovida pelo casal Rutland, com uma informação que poderia frustrar as tentativas de Mark de dissociar a esposa do seu passado nebuloso. O espectador hitchcoquiano é convocado ao encontro dessa atmosfera de instabilidade e precisamente do momento no qual as convenções sociais são rompidas por algo profundamente perturbador.

Em *Lector in Fabula*, Eco (2002) procura, através de pressupostos da semiótica, investigar os mecanismos de cooperação textual, com o viés de se pensar o texto como uma cadeia de artifícios expressivos a serem atualizados pelo destinatário – interessante o uso de “destinatário”, em vez de *leitor*, algo que dialoga com a expressão cunhada pelo estudioso do “texto numa garrafa”, usada para dar a dimensão da distância entre o escritor e o leitor, mas algo passível de ser relido com a perspectiva de que o próprio texto preveja o seu leitor, ou melhor, destinatário. A fruição, porém, é um processo intrincado, que exige do leitor (ou do espectador) a atualização de determinadas estratégias textuais, pautado por algo do âmbito do não dito, mas perpassado por uma cumplicidade entre a audiência e os diretores dos filmes elencados no presente capítulo – o não-dito, em nossa leitura, opera no sentido de uma demanda da audiência por cenas nas quais haja violência contra as mulheres. Partimos da perspectiva de Eco (2002, p. 36):

‘Não-dito’ significa não manifestado em superfície, a nível de expressão: mas é justamente este não-dito que tem de ser atualizado a nível de atualização do conteúdo. E para esse propósito um texto, de uma forma mais decisiva do que qualquer outra mensagem, requer movimentos cooperativos, conscientes e ativos da parte do leitor.

Há um acordo tácito entre espectadores e filmes violentos contra as mulheres, segundo o qual as cenas aparecerão nas telas de maneira intensa, ainda que, nesta aparição, algo resista ao entendimento, ou mesmo algo se recuse a ser visto, pois o olhar não poderia ser exposto a imagens potencialmente capazes de inviabilizar a continuidade da narrativa. Não se tratam necessariamente de imagens chocantes, mas de um limite ao olhar, em torno do qual orbitamos, sem jamais nele penetrarmos, pois, da ordem do incognoscível e do não-dito, estas imagens constituem o esteio do pacto ficcional que rege a relação do espectador (ou destinatário) com o texto, pois, de acordo com Eco (2002, p. 37): “um texto postula o próprio destinatário como condição indispensável não só da própria capacidade concreta de comunicação, mas também da própria potencialidade significativa”.

O protagonismo dos psicopatas torna-se o esteio a partir do qual se delinea a cooperação do espectador – pois, ambos, audiência e personagem, compartilham de um olhar profundamente misógino, demandante por imagens de violência contra a mulher. As perspectivas dos filmes de psicopata envolvem um uso da linguagem cinematográfica de acordo com o qual o uso de câmeras subjetivas aciona mais que uma cumplicidade, mas algo como a provocar o psicopata na tela como um duplo do espectador. Em tal modo de analisar tais filmes, o diretor segue a perspectiva de um texto formado por espaços em branco, em linha com Eco (2002), de interstícios a serem preenchidos e quem o emitiu previa o

preenchimento destes, pois, anteriormente, os trilhou – considerando o diretor como um espectador privilegiado, o olho que organizou as imagens para outros olhos, estes da audiência, algo a fazer do filme de psicopatas consistente numa tríade – o diretor, a audiência e o personagem assassino, ligados por uma demanda correlata à pulsão escópica.

A possibilidade a consolidar o protagonismo dos psicopatas envolveu a superação dos estatutos do *star system*, a qual possibilitou a atores e atrizes de prestígio fazerem papéis de vilões assassinos. Tais personagens são, em sua maioria, homens brancos de classe média, presentes nas telas como predadores sexuais, em agressões carregadas de erotismo, ainda que sejam repugnantes num primeiro olhar. Há formas diversas de tais agressões, como o canibalismo de Hannibal Lecter (Anthony Hopkins, em *O Silêncio dos Inocentes*, *The Silence of The Lambs*, 1991), ou os assassinatos a tiros perpetrados por Mr. Brooks (Kevin Kostner, em *Instinto Secreto*, *Mr. Brooks*, 2007).

Passando em revista tais filmes, pode-se perceber que, no cinema contemporâneo, não apenas as mulheres são vítimas dos psicopatas – ainda que a imensa maioria das agressões sejam contra elas. Os assassinatos são filmados de maneira profundamente erotizada, mas um erotismo que flui dentre os corpos de vítimas dos seus agressores, na insinuação de um desejo não confinado aos limites das prescrições sociais de gênero. A cumplicidade com o psicopata dá-se na dimensão do olhar, pois o espectador é convocado a participar de um efeito kuleshov, segundo o qual, num primeiro momento, há um *close-up* ou um plano médio do protagonista sinistro e, em seguida, um contraplano mostrando o que ele vê – a audiência comunga, assim, de um olhar famélico, assassino.

O olhar prene destes desejos é o que provoca Mr. Brooks a cometer seus crimes. Homem de negócios bem-sucedido, proprietário de uma fábrica de caixas de papelão, o personagem tem um instinto secreto a comandá-lo a cometer assassinatos. Ótimo pai, generoso, eleito o “Homem do Ano” em sua comunidade, ele é aparentemente perfeito. Mr. Brooks, porém, tem um segredo, que se desvela na companhia do misterioso Marshal (William Hurt). A presença deste personagem insere o absurdo na narrativa, pois este segundo personagem é uma alucinação – ainda assim, há que se ponderar, a partir da adequação de Mr. Brooks ao meio social que ele não padeceria de nenhum transtorno psíquico. A natureza desta alucinação não nos é dada a conhecer, mas Mr. Brooks e Marshal são uma dupla a cometer os crimes.

Ainda que tenha se determinado a não cometer mais assassinatos, Mr. Brooks não resiste à tentação e mata um casal, momento no qual é flagrado pelo engenheiro e fotógrafo amador (Dane Cook), que o chantageia a cometer ao menos um novo crime, desta vez,

acompanhado por si. Enquanto isso, a determinada investigadora Tracy Atwood (Demi Moore) segue suas pistas e está cada vez mais perto de resolver o enigma relacionado ao assassino em série, que mata casais, enquanto estes estão a fazer amor.

A pulsão de ver e de exhibir permeia e determina as cenas de assassinato. No meio da noite, enquanto um casal se encontra no intercuro sexual, Mr. Brooks, de maneira sorrateira, invade a casa na qual os dois estão. Durante a sequência do primeiro assassinato do filme, a câmera acompanha Mr. Brooks em sua invasão sutil, com a intervenção de trilha sonora a realçar o comportamento meticuloso do assassino, silencioso em seus movimentos, a evitar esbarrar na mobília da casa. A trilha delinea o aspecto sorrateiro dos passos do personagem, fotografado, na maior parte do tempo, em plano médio – uma estratégia a mais para incrementar a participação afetiva do espectador, proporcionando a adesão dos afetos da audiência a um assassino cruel, frio e meticuloso. Ao mesmo tempo, as vítimas não estão presentes nos momentos iniciais da cena, apenas ouvimos os sussurros que emitem enquanto fazem amor. Por um instante arrependido da ação que está prestes a cometer, Mr. Brooks faz menção de abandonar a casa, sem levar a cabo o seu intento homicida, ao que protesta Marshal: “Não ouse desistir, cretino [*piece of shit*]. Quero ver o que estão fazendo.

Não apenas o alucinatório parceiro do assassino, mas a audiência pretende, igualmente, ver o que o casal estaria a fazer. A violência do assassinato consiste, paradoxalmente, numa forma de preservar o olhar do espectador, em relação a uma imagem profundamente perturbadora, pois trata-se de uma imagem pornográfica. Caso vista em seus detalhes mais gráficos, a narrativa não teria mais sentido e se desvaneceria. Os assassinatos do Mr. Brooks, em algum grau, cumprem a função da censura da qual foi vítima o cinema hollywoodiano até a década de 1960 (BLOCH, 1995). O ritual do assassino, sua meticulosidade, configura, ao contrário do que poderia parecer inicialmente, um aspecto profundamente erótico ao assassinato. Antes de disparar contra o casal, o *assassino da impressão digital*, alcunha conferida pelos jornais ao *serial killer*, por não conhecerem a sua identidade, envolve sua mão com a arma num invólucro plástico. Na nossa análise, os tiros seriam uma forma de penetrar os corpos das vítimas, num substituto metafórico a um estupro. Tendo isso em consideração, o invólucro plástico usado pelo assassino estaria, ali, como substituto metafórico de um preservativo.

A explosão de uma silenciosa euforia que envolve o assassino, logo após os crimes, remete a uma óbvia analogia ao orgasmo sexual. Há um prazer onanístico quando da execução dos assassinatos, pois há estratégias sutis de distanciamento adotadas por Mr. Brooks, as quais o distanciam das suas vítimas, algo demarcado pelas suas vestes, quando da

prática dos crimes, pela distância física, mediante o uso do revólver e por um aspecto similar a algo detectado por Requena (2004), quando de uma análise de *Um Corpo que Cai*. A sequência analisada pelo pesquisador compreende o momento no qual o detetive Scottie Ferguson leva a supostamente desacordada Madaleine Elster ao seu apartamento.

As roupas colocadas para secar de maneira improvisada na cozinha denunciam, de maneira sutil, que o detetive a despiu quando desacordada – algo a reforçar o flerte do filme com a necrofilia. Mas o aspecto de uma sexualidade não normativa perpassa o filme quando a algo para além de tal aspecto. Em relação ao momento no qual o detetive convida a suposta suicida a aquecer-se na lareira, após a sua queda na Baía de São Francisco, Requena (2004, p. 207/208), considera haver em movimento durante toda a sequência uma inquietude por parte do detetive, a procurar durante todo o decorrer da ação a melhor posição para observá-la:

Esperar, aguardar, ver. Porém, em nenhum momento, fazer. Este é o âmbito no qual se localiza o desejo do personagem, pois no núcleo do ato [sexual] reside o núcleo da sua acrofobia. E, assim, desfruta da aparição [de Madaleine Elster] (...) Insistamos nisso: não é que o detetive freie a seu desejo perverso – e essencialmente escópico – mas exatamente a este a que se entrega.⁸⁰

A audiência é cúmplice neste trajeto de pulsão escópica, em narrativas nas quais o desejo da audiência e os desejos perversos de personagens como Mr. Brooks ou Hannibal Lecter se procuram, se interpenetram, pois o escopismo elevou o psicopata ao status de protagonista no cinema pós-moderno. A visão ocupa papel central na teoria freudiana da sexualidade. Depõe, neste sentido, inclusive a leitura darwinista empreendida pelo fundador da psicanálise com a hipótese de uma progressiva diminuição da importância do olfato para a sexualidade, por conta da característica humana de andar de maneira ereta, o que provoca uma distância entre o nariz e a região genital. Com isso o papel do olfato na sexualidade seria diminuto (FREUD, 1996). A questão faz com que sejam colocados em patamares superiores na teoria freudiana da sexualidade o toque e o olhar assunto abordado nos *Três Ensaios Sobre a Teoria da Sexualidade* (1996b, p. 96):

O mesmo se dá com o ver, que em última análise, deriva do tocar. A impressão visual continua a ser o caminho mais frequente pelo qual se desperta a excitação libidínica, e é com a transitabilidade desse caminho - se é que esse tipo de consideração teleológica é permissível - que conta a seleção natural ao fazer com que o objeto sexual se desenvolva em termos de beleza. A progressiva ocultação do corpo advinda com a civilização mantém desperta a curiosidade sexual, que ambiciona completar o objeto sexual

⁸⁰ Esperar, aguardar, ver. Pero, en nenhum caso, hacer. Tal es el ámbito en el que se localiza el deseo del personaje. Pues el núcleo del acto reside el núcleo mismo de su vertigo. Y así, disfruta de sua aparición (...) Insistamos en ello: no es que este hombre frene a su deseo; es, por el contrario, es a su deseo perverso – y esencialmente escópico – al que se entrega (REQUENA, 2004, p 207/208)

através da revelação das partes ocultas, mas que pode ser desviada (“sublimada”) para a arte, caso se consiga afastar o interesse dos genitais e voltá-lo para a forma do corpo como um todo.

A arte, âmbito de teorização para a teoria psicanalítica freudiana, foi acionada pelo estudioso, no sentido de se constituir um espaço no qual se dê uma sublimação do desejo de ver, de forma a constituir-se num espaço de negociação da pulsão escópica. A perspectiva freudiana envolve o aspecto do estímulo pulsional como um estímulo interno ao organismo, algo possível de cessar apenas com a satisfação desta. Freud (1996b) observa que algo colocado em jogo por uma pulsão seria a satisfação desta, apenas obtida quando a fonte de estímulo é suspensa. O olhar da audiência dos filmes de psicopata, por sua vez, parece famélico e insaciável em sua busca por imagens chocantes, que trafegam na dualidade entre a repulsa e o fascínio que uma imagem possa causar. A releitura de Quinet (2002, p. 11) acerca não apenas do conceito de pulsão escópica, mas da importância da teorização sobre o ver, na tradição filosófica ocidental e na psicanálise considera: “O gozo escópico é o gozo dos espetáculos, mas também, ao ser desvelado, o objeto, o horror, pois o olhar não pode se ver senão ao preço do desaparecimento do sujeito, pois toda a pulsão é também, pulsão de morte”. De acordo com o pesquisador, a psicanálise insere uma perspectiva ao olhar como fonte de libido, um olhar que avança ao século XX como famélico por imagens de sexo e violência.

4.6 HITCH E A TV

A trilha de semelhanças e imagens intertextuais a partir das quais examinamos o legado hitchcoquiano na cultura de massa nos conduz ao território das séries televisivas, âmbito no qual o diretor inglês investiu, constituindo este um dos seus principais campos de experimentações determinantes de algumas das suas principais inovações narrativas. Na série *Criminal Minds* (CBS/USA, 2005), em sua segunda temporada, a chave para a localização do *serial killer* Frank Breitkopf passava por um diálogo intertextual com o hitchcoquiano *Psicose* (1960). Filho de Mary Louise Breitkopf, uma imigrante alemã, e de pai desconhecido, o psicopata passou a infância com a mãe, atirada à profissão para sustentar o filho pequeno. Por conta das dificuldades da economia estadunidense nos anos 30, período da infância de Frank, Mary exercia a profissão no apartamento no qual vivia com o filho.

No perfil psicológico traçado pelo agente Jason Gideon (Mandy Patinkin) especula-se que o menino Frank teria testemunhado alguns dos encontros da mãe com os seus clientes – algo diretamente relacionado ao seu sadismo sexual, do qual não pouparia nem mesmo a própria mãe. A vida pregressa de Frank, determinante dos seus crimes, é circunscrita em

função da profissão da mãe, o que poderia sugerir uma hostilidade androcêntrica em relação à liberdade sexual das mulheres, no sentido do exercício da profissão de prostituta. O desvendamento da localização de Frank dependeria, porém, da descoberta de que o serial killer havia conservado o cadáver da mãe no antigo apartamento no qual moravam durante a infância do assassino. O motivo do corpo da mãe falecida conservado pela arte da taxidermia estabelece o parentesco distante, mas determinante da intertextualidade entre a narrativa hitchcoquiana e a série televisiva lançada nos anos 2000. Mas, não apenas isso, mas o conjunto de relações intertextuais que pode estabelecer o parentesco dessas narrativas entre si é a questão da violência contra a mulher.

O complexo de ecos e citações da filmografia hitchcoquiana é caleidoscópico, fragmentado como num mosaico, algo detectável apenas a olhos treinados e iniciados na arte hitchcoquiana do suspense. Numa elaboração bastante específica no sentido de organizar a estratégia narrativa em torno do ponto culminante cujo tema são seres voadores, em linha com *Os Pássaros* (1963), encontra-se a série *Resurrection* (Ressurreição, ABC/EUA, 2014/2015). A trama envolve os singulares eventos ocorridos na cidade de Arcadia, no Missouri (EUA). Os habitantes da localidade têm suas vidas completamente alteradas, quando os seus parentes voltam de dentre os mortos. Tudo começa quando o garoto Jacob Langston (Landon Gimenez) acorda num arrozal no interior da China. Ao perceber a procedência do garoto, em sua fala em língua inglesa, os aldeões conduzem a criança às autoridades, que contatam representantes do governo dos EUA. O agente encaminhado para devolver a criança à sua família é Martin "Marty" Bellamy (Omar Epps). Em capítulos posteriores da trama, o espectador irá descobrir que o agente tem uma relação bastante próxima de Arcadia, sendo, ele mesmo, um destes mortos retornados – segredo revelado apenas nos capítulos finais da trama.

Tecemos considerações acerca da relação de Bellamy com a médica Maggie Langston (Devin Kelley). Há uma constante perspectiva de insinuação de um romance entre o agente e a Dra. Langston. Creio que haja uma hostilidade e uma angústia inscrita na narrativa quanto ao romance, pois o agente é negro, enquanto a médica branca e filha de uma família tradicional da cidade, os Langstons, antigos proprietários da fábrica de móveis. A volta dos mortos dialoga com a perspectiva de um retorno ao passado, inclusive com a ressurreição da economia local em seus antigos moldes, quando a fábrica gerava empregos na região e era a locomotiva da economia local. A decepção vem à tona quando da percepção de que os antigos tempos não irão voltar, pois a produção dos móveis agora é feita na China.

Neste cenário de decadência econômica e volta dos mortos, o agente e a médica se aproximam afetivamente. Porém, inicialmente, o relacionamento não é manifestado na narrativa, apenas insinuado pela proximidade do casal, em diversos momentos – ambos compartilham os sentimentos de estranhamento e curiosidade em relação aos ressuscitados, bem como uma solidariedade quanto aos egressos da morte, algo a marcar a relação entre ambos. A primeira cena emblemática do relacionamento é a sequência na qual os dois caminham pela beira do rio. Haverá sequências similares, nas quais o enlace amoroso é interrompido, frequentemente por homens brancos, que exibem uma postura irônica em relação ao casal. Porém, a sequência em análise é marcada pela emergência da violência racial. O agente Bellamy acompanha a dra. Maggie numa caminhada, enquanto conversam sobre a investigação acerca dos ressuscitados.

A sequência é filmada predominantemente em planos de conjunto, com ênfase no local do passeio, e na proximidade entre ambos, pois o prenúncio do enlace amoroso dá-se, dentre outros aspectos, em função da perspectiva de ambos compartilharem o mesmo quadro – a princípio, os personagens são filmados em plano geral e, em seguida, há um *close-up* individual da médica, no momento no qual narra os eventos determinantes da morte da sua mãe. Minutos depois, após a apresentação de ações paralelas relativas a outros personagens em locais diversos, o agente e a médica voltam à *diegese*, num momento no qual Maggie conta um evento ocorrido durante a Guerra de Secessão Americana (1861-1865), episódio determinado, dentre outros fatores, pela divergência entre o sul e o norte do país, por conta da escravidão. Maggie ciceroneia Marty:

Maggie: Um quilômetro adiante fica o local onde uma famosa batalha da guerra civil aconteceu. É onde os dois rios [da região] se encontram. Dizem que um deles ficou vermelho diante de tanto sangue vertido na batalha. O outro não. E um pouco adiante um incêndio destruiu toda uma aldeia indígena.

Marty: Ah, tá... (risos). Tem alguma coisa boa que tenha acontecido neste rio?

Maggie: Pelo visto, morrer não é uma condição irreversível.

A pequena cidade de Arcadia dialoga com os silenciamentos e extermínios fundantes da história americana. A série parece empreender uma leitura da história a contrapelo, numa perspectiva de acionar o que se supunha pacificado pelas narrativas apaziguadoras, relativas à constituição das nações. A perspectiva de um ponto de angústia em relação ao passado estadunidense é acionada por um disparo, incidente que frustrou a intimidade dos personagens, interrompendo a aproximação delineada. Instantes após, descobre-se os disparos

como advindos da ação de caçadores, estes conhecidos pela médica. Ao perceber a ameaça, o agente saca a sua arma:

Caçador: Calma! A gente só está caçando... Maggie? [diz o caçador ao ver a jovem] Quem é o seu amigo?

Marty: Agente Federal Martin Bellamy. Como vai?

Caçador: O que estão fazendo aqui?

Maggie: Uma caminhada.

Caçador: Não vai se meter em encrenca, está bom?

Maggie: Não tenho esta intenção

A sequência é perpassada por frustrações, desejos e uma profunda angústia quanto a um relacionamento inter-racial, algo demarcado pelo passado de conflitos, pela sutil ameaça do grupo de caçadores e pelo policiamento da sexualidade da médica, algo perceptível na pergunta – “O que vocês estão fazendo aqui” e “Não vai se meter em encrenca”. Porém, a tensão racial é demarcada pelo comentário da médica ao final da sequência: “Eis o comitê de boas-vindas de Arcadia” ou, descortinando o discurso subliminar – “E eis Arcadia: provinciana, armada e profundamente racista”. A trama dos ressuscitados ganharia contornos ameaçadores quando da volta da falecida namorada do Pastor Tom Hale (Mark Hildreth), Rachael Braidwood (Kathleen Munroe). O clímax da segunda temporada da série é demarcado em função do nascimento do filho de Rachel, pois, quando da sua morte, ela estava grávida – o nascimento do bebê traria de volta milhões de ressuscitados, sendo a criança supostamente maldita, pois, de forma diversa dos outros ressuscitados, o infante apenas conheceria a morte – tendo em vista que morrera junto com a mãe suicida. Os mesmos que sabotavam o romance da médica com o policial se reúnem num grupo de extermínio para matar o bebê, que não poderia vir ao mundo. Todavia, eles não conseguem seu intento, o bebê nasce e os mortos passam a ressuscitar numa terrível velocidade, em todas as partes do mundo.

A hostilidade em relação ao infante vindo de dentre os mortos não é a única a pautar a narrativa. Um possível bebê inter-racial poderia surgir do relacionamento entre Maggie e Bellamy – tanto que a narrativa termina quando ambos, após terem assumido o relacionamento, estão à mesa, com a presença da família da médica. A mensagem de algo que se instabiliza e dialoga com as imagens hitchcoquianas de *Os Pássaros* são cigarras ávidas, que tentam invadir a casa dos pais de Maggie pela janela do banheiro – assim como as aves tentavam invadir a casa da família de Mitch, no filme hitchcoquiano. As analogias, porém, não parram por aí. Trata-se de acionar o mesmo âmbito do nojo, dos dejetos, tal como em *Psicose*, em cujas cenas o banheiro é tido como espaço fundamental à narrativa que trafega no âmbito da abjeção, pois, em *Ressurection*, o encadeamento das imagens nos permite dizer que

a relação entre a médica e o policial é abjeta – bem como os possíveis frutos dela, crianças inter-raciais, assim classificadas de acordo com os marcos epistemológicos determinantes do filme, segundo os quais determinadas vidas e determinados relacionamentos não são sagrados, ou não mereceriam sequer existir – sendo que sobrevém a ameaça do fim do mundo, quando tais vêm à tona.

A noção de autoria, no que tange a obra de Alfred Hitchcock, torna-se difusa, quando consideramos as publicações veiculadas com o seu nome e os remakes da série televisiva *Alfred Hitchcock Presents*. Na década de 1980 a série foi relançada, desta vez tendo como diretores uma série de jovens realizadores, que prestavam homenagem a Hitch a partir da reelaboração de alguns dos episódios da trama. A assinatura de Hitchcock tornou-se capaz de despertar no público a expectativa do suspense. Em linha com Foucault (2009) consideramos a assinatura hitchcoquiana como aquela capaz de acionar determinados formatos de circulação (e mesmo fruição) de textos.

Um dos capítulos da série, *Revenge* (1955), ganhou uma nova versão em 1985, esta última dirigida por R. E. Young. Procederemos a uma comparação acerca dessas duas versões da narrativa, pois, ambas, cada qual no seu contexto de lançamento, suscitam questões acerca da inserção narrativa do estupro, na filmografia hitchcoquiana e na produção posterior que estabelece relação intertextual com os filmes cinematográficos e televisivos realizados sob a batuta do mestre do suspense. Ambas as narrativas partem da perspectiva de gerar *pathos* na audiência a partir da exposição das mulheres a agressão e violência – sendo que a segunda preserva as estratégias hitchcoquianas de se diluir, através do uso da linguagem cinematográfica, os momentos mais tensos das cenas de violência.

Na primeira versão, de 1955, dirigida por Alfred Hitchcock, o jovem casal Elsa Spann (Vera Miles) e Carl Spann (Ralph Meeker) decidem morar num trailer perto da praia, como forma de estimular a recuperação da esposa, após um episódio de depressão profunda. Preocupado com a instabilidade emocional da jovem, o marido a estimula a fazer amizade com a vizinha, Mrs. Ferguson (Frances Bavier), que, num olhar de censura, lhe desaprova os trajes em biquini. Carl, engenheiro, acorda cedo para trabalhar, acordando a esposa num abraço afetuoso. O abraço é apresentado pela invasão dos braços do marido à tela, como uma presença invasiva, a insinuar um espectro de violência supostamente constitutivo das relações entre homens e mulheres, nas culturas ocidentais. Enquanto o marido tem uma profissão na qual usa o raciocínio lógico-matemático para resolver as demandas do cotidiano, a esposa, uma ex-dançarina, é colocada do lado das artes.

Quando Platão expulsou as artes e os poetas da sua República, expulsou, simultaneamente, às mulheres, aliando as mulheres e uma suposta incapacidade de dizerem a verdade ou, pelo menos, formularem um discurso verdadeiro, em contraposição ao discurso das ciências. Este capítulo de *Alfred Hitchcock Presents* depõe acerca do não-lugar do discurso feminino na produção audiovisual do diretor. No instante em que o marido engenheiro chega ao *trailer* no qual o casal estava provisoriamente instalado, ele percebe fumaça e um bolo a queimar no forno, enquanto a esposa estava no cômodo contíguo, em aparente estado de choque. Alguns instantes após ser insistente e desesperadamente chamada pelo marido, ela retoma os sentidos enquanto repete em desespero: “ele me atacou” – sendo que, no cinema clássico hollywoodiano em procedimento posteriormente adotado pela televisão, a palavra “ataque” seria uma metáfora para estupro.

Porém, a narrativa nos expõe ao aspecto instável no discurso das mulheres no universo ficcional hitchcoquiano. Tomemos *The Lady Vanishes* (Alfred Hitchcock, 1938), no qual apenas a jovem Iris Henderson (Margaret Lockwood) afirma, de maneira insistente, a existência de uma senhora que havia desaparecido. No caso deste filme britânico da década de 1930, apenas uma mulher proferia um discurso verdadeiro, ao passo que, no capítulo de *Alfred Hitchcock Presents, Revenge*, não há evidências a autorizar a denúncia de agressão como verdadeira. Durante a investigação no *camping*, os policiais afastam a possibilidade de ter havido luta no *trailer* e mesmo a vizinhança não detectou a presença de nenhum suspeito no local. As evidências, portanto, num primeiro momento, não corroborariam a agressão sexual, sendo esta a circunstância para a polícia declarar a sua impotência em lidar com tal situação, no sentido de prender algum suspeito.

Abalados com a situação, o casal decide mudar para um hotel. No caminho, Elsa avista um homem pela janela e afirma *that's him!* [é ele!]. Transtornado, o marido segue o homem apontado pela esposa, mata-o, golpeando-o com uma chave inglesa e comunica o feito à esposa – mas Elsa recebe a informação sem manifestar reação. Instantes depois, ela avista um novo homem, a cruzar a rua, quando afirma novamente: *that's him!* para desespero do marido, que havia matado um inocente de uma maneira vil, com as próprias mãos, e de maneira covarde, pelas costas, sem chance de defesa. E, assim, termina o capítulo do seriado, de estrutura similar a um conto literário. Comparemos dois momentos cruciais na narrativa, marcados por ostensivos *close-ups* do rosto de Elsa.

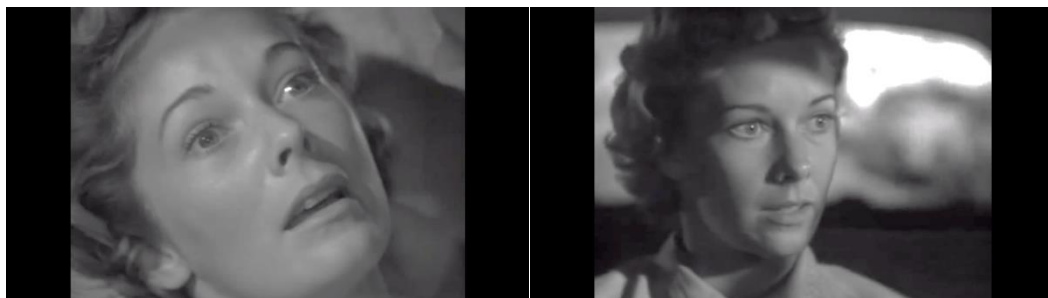


Fig. 78

Fig. 79

A primeira imagem segue-se imediatamente após o “ataque”. Há algo de um transe místico em sua face, acompanhado de pungente sofrimento – há, neste sentido, a geração de um *pathos* decorrente da suposta exposição da personagem à violência e à dor. O espectador é convocado a uma comiseração, tendo seus sentimentos de solidariedade e compaixão acionados. O *close-up*, torna-se, em tal contexto, um enquadramento eloquente. O segundo quadro, por sua vez, componente das sequencias finais da narrativa, consiste novamente num *close-up*, mas com uma imagem constituinte de um anticlímax – o espectador não mais é convocado à comiseração, mas convocado à realidade: aquela mulher, muito provavelmente, deve estar louca e teria fantasiado, inclusive, a agressão da qual foi vítima. Tal isolamento é demarcado pela cenografia, pois, logo após o crime, o casal é fotografado em um único quadro, enquanto, quando o marido cai em si e percebe a torpeza do ato cometido e o estado mental da esposa, o casal é fotografado em quadros isolados.

A montagem percebida por Kaja Silverman (1988) como tendenciosa a firmar uma parceria implícita entre o olhar da audiência e o olhar do protagonista homem *cis* assume uma perspectiva diferenciada – a narrativa nos direciona a um divórcio do olhar de uma mulher louca e nos aproxima do desespero e da estupefação do marido. O olhar narrativo organizado em torno da perspectiva da identificação com um olhar feminino enseja uma instabilidade narrativa, no sentido da exposição do relato a uma desconfiança quanto à sua veracidade. Uma antípoda em relação a tal perspectiva é *Um Corpo que Cai* (1958), no momento em que é colocado em primeiro plano o rosto de Judy, numa declaração representante de um limite à adesão do olhar da audiência ao do personagem do detetive Scottie – as sequências finais do filme nos convidam a percebermos o possível preço pago pelas mulheres por serem aquelas a conduzirem a identificação narrativa com a audiência.



Fig. 80

Fig. 81

Na segunda versão de *Revenge* (1985), lançada 40 anos após a primeira, percebe-se um tratamento muito mais gráfico da violência, embora a direção, de maneira brilhante, consiga dialogar com o aspecto maneirista do cinema hitchcoquiano, num diálogo intertextual com a filmografia do diretor, perspectiva na qual nota-se, em cores vivas, a presença de *Marnie*, *Confissões de uma Ladra* (1964), quando cavalos como imagens carregadas de erotismo, sobretudo na relação entre os equinos e esta mulher, na tensão existente entre o corpo dela, em sua fragilidade, e o corpo dos cavalos, em seu volume e aspectos ameaçadores. Ao mesmo tempo, os movimentos dos cavalos, são captados pela montagem em forma de coreografia, algo que, mais uma vez, coloca em questão e em movimento a metáfora de uma dança entre a mulher e os cavalos – em imagens carregadas de erotismo. O roteiro segue a tendência verificada na primeira versão, de uma mulher supostamente violentada, associada ao marido em busca de vingança.

Conclusão

A filmografia hitchcoquiana se espraia por cerca de 50 anos do século XX, tendo sido analisada por pesquisadores das mais variadas tendências e inclinações político-epistemológicas. Nos últimos 25 ou 30 anos, à avalanche de dados, informações e estudos acerca do trabalho do diretor, foram acrescentadas as epistemologias feministas, pós-feministas e *queer*. Portanto, inicialmente, o trabalho não poderia apresentar a originalidade requerida e necessária a uma tese doutoral. Ainda assim, a partir da pesquisa bibliográfica, conseguimos apurar que existem poucos estudos que sigam a nossa linha-mestra na sua construção, algo aqui referido como a composição do suspense hitchcockiano como que vinculado ao *pathos* resultante da morte e da agressão de mulheres.

Essa perspectiva tornou-se uma fresta a partir da qual pudemos entrever uma série de possibilidades, que nos guiaram no desejo trilhar os labirintos de uma investigação acadêmica acerca da filmografia de Alfred Hitchcock. Trata-se de ler o texto hitchcoquiano como que aberto a possibilidades outras para além da prática das análises tradicionais, que, frequentemente, terminam por cair na armadilha de considerar tais filmes como frutos de uma personalidade única, superdotada, portanto, uma análise presa aos predicativos “artísticos” dos filmes, como se tais fossem atemporais, apolíticos e estabelecidos por uma imanência metafísica.

A crítica feminista se insurge contra esse conformismo, e, ao mesmo tempo, participa de alguma espécie de crise epistemológica e conceitual, verificada no âmbito da produção científica contemporânea. O próprio operador conceitual – teoria feminista do cinema – se torna instável, questionável, pois, em nenhum momento, as teóricas do cinema pretendem, de fato, realizar a demanda totalizante a que remete o conceito. A perspectiva com que essas estudiosas trabalham não se restringe a um determinado conjunto de filmes, ou universos ficcionais delimitados por alguns diretores (ou diretoras). Não se trata de “aplicar” a teoria feminista do cinema a determinadas narrativas, mas de recriar essas narrativas a partir do prisma da teoria feminista do cinema. Ao reivindicar um determinado pressuposto político, esse operador conceitual demonstra, paradoxalmente, que, mesmo as teorias majoritárias possuem seus pressupostos e comprometimentos com grupos de poder, algo a torná-las inequivocamente alvos da mesma suspeita a qual lançam em relação aos estudos de mulheres.

O conhecimento acadêmico, pautado por conceitos, não se esgota em si, mas é enriquecido na mesma perspectiva e velocidade na qual esses conceitos são acionados (e erodidos). Os conceitos colocam em movimento e nos aproximam daquele suposto objeto que se pretende analisar com um olhar atento, distanciado. Inclusive convocamos a linguagem acadêmica como forma de nos distanciarmos daquilo que pretendemos falar. Assim o é e

assim continua a ser, ainda que falemos em fim da teoria, da impossibilidade do conhecimento – a perspectiva do objeto pronto e acabado esperando um recorte torna-se falha, pois, em alguma medida, os conceitos constroem aqueles mesmos objetos os quais pretendem analisar.

A questão constantemente nos expõe a aporias. Os conceitos são igualmente plantados em solo movediço, acionados em diferentes contextos, com diferentes forças e linhas de tensão. A questão do *Precisamos Conversar sobre o Alfred* é propor inicialmente um diálogo a respeito da mulher nos filmes do diretor, mas, igualmente, propor um exercício segundo o qual os pressupostos e instrumentais teóricos do feminismo cinematográfico se prestem a algo para além das fronteiras dos filmes de mulheres, mas possam propor um abalo nos cânones cinematográficos ao sugerir que, mesmo os filmes tradicionais do chamado “cinema dominante”, possam ser lidos a contrapelo, sob a ótica da teoria feminista do cinema.

Tomemos o conceito *mulher*, fundante da presente análise, em nenhum momento colocado como algo fixo, imutável, mas aberto ao contraditório, à ambiguidade e à imprecisão – “não se nasce mulher, torna-se”(BEAUVOIR, DS II, 1980. p. 9) – mas em que consiste esse “tornar-se”? – como se existisse um sujeito prévio, essencial, sobre o qual se empreende um esforço e, então, após tal processo, – eis ali uma mulher? Ainda que necessariamente refutemos tal hipótese, com a adoção de um viés performativo, a partir do qual o sujeito se constitui no momento da sua enunciação, sobriam questionamentos acerca dos pressupostos que tais sujeitos deveriam cumprir ou obedecer para que exerça uma ação reflexiva sobre si e, assim, passe a ocupar um espaço de enunciação coincidente com o de um sujeito *mulher*.

De maneira interessante, alguns dos principais diplomas referentes aos direitos das mulheres conseguem ser bastante precisos no que tange à definição do significado das violências que podem se abater sobre os sujeitos mulheres, mas, em nenhum momento, procedem à questão de se definir os sujeitos detentores ou beneficiados por tais direitos⁸¹. A violência a que nos referimos no presente trabalho é perpassada pelo aspecto da agressão física e sexual – sendo a delimitação de tais violências como algo correlato à constituição dos sujeitos mulheres. A constituição dos limites do corpo e da superficialidade da pele e mesmo as prescrições sociais determinantes das subjetividades das mulheres trata-se de uma questão política, pois, esta mesma identidade que serve para oprimir torna-se pressuposto para a consolidação de direitos no âmbito das democracias liberais. Conforme Foucault (1987, p. 87) “é a sociedade que define, em função de seus interesses próprios, o que deve ser considerado

⁸¹vide: Lei Maria da Penha; Convenção para a Eliminação de todas as Formas de Discriminação contra a Mulher;

como crime” – sendo que a sociedade francamente machista e misógina, instituída mediante discursos que reprimem e violentam as mulheres, torna-se aquela mesma a punir e a definir uma ética e uma estética dessa mesma violência.

As profundas contradições das esquerdas, que redundaram em ditaduras tremendamente desrespeitosas aos direitos humanos ou em profundas crises econômicas, com graves consequências às populações, fez com que as análises contestatórias do *status quo* mudassem seu foco da discussão relativa à questão de classe para discussões relativas a gênero, raça e sexualidades. Ainda assim, inicialmente, foi preservada a perspectiva de um intelectual que seria a consciência das massas, falaria por aqueles que não têm voz, que teriam seus lugares de fala irremediavelmente excluídos pelos pressupostos institucionais que tornam determinados discursos possíveis e empurra para as margens os discursos pensados como impossíveis (ou incabíveis) diante de certos marcos político-epistemológicos. A coisa assim o é, pois, tais discursos são proferidos por sujeitos constituídos como impossibilidades, por isso a preocupação com aqueles que têm negada a sua condição de humanidade. Trata-se de algo, aliás, demonstrado por Judith Butler (2015a, p. 100), em sua interrogação e inquietude quanto àqueles discursos impedidos de circular, como os dos prisioneiros de Abu Graib:

a noção de humano e reconhecível se forma e se reitera, em oposição àquilo que não pode ser nomeado ou encarado como humano, uma representação do não-humano que determina negativamente e perturba potencialmente o que é reconhecidamente humano.

Ainda que partamos de textos ficcionais, a questão colocada pelo presente trabalho parte da perspectiva de se investigar a sociedade na qual estamos inseridos, através, sobretudo, de uma arguta interrogação acerca dos desejos que lhes são constitutivos. Numa análise do pensamento de Michel Foucault, Souza (2014) considera que conhecer equivale a ordenar, definir parâmetros a partir dos quais se opera uma determinada operação de conhecimento intelectual: “Foucault define o saber como o conjunto dos elementos, objetos, tipos de formulações, conceitos e escolhas teóricas formados a partir de uma só e mesma positividade, no campo de uma formação discursiva unitária” (SOUZA, 2014, p. 13). Porém, mais do que conhecer a sociedade, importa conhecer as categorias a partir das quais ela é construída, prossegue Souza (2014, p. 14): “e é a construção destas categorias a partir das quais ela é construída que constitui um dos temas básicos do repertório foucaultiano”. Então, necessariamente, entramos numa perspectiva de uma metateorização, de um saber que se interroga, vacila e se constitui de maneira trôpega, instável.

Para Foucault (2012), uma característica do conhecimento na nossa contemporaneidade seria a sua fragmentariedade aliada a uma não pretensão de universalidade, o que determinaria uma forma de viver as relações teoria e prática num sentido de se superar o binarismo moderno, que ainda pauta a produção do conhecimento. A linguagem, tida como uma instituição constituinte de sujeitos, estabelece a perspectiva de que não existiriam conhecimentos ou coisas anteriores à linguagem, o que faz da produção do conhecimento uma interpretação. Atendo à questão, em conversa com o Foucault (2012, p. 70) da *Microfísica do Poder*, Deleuze observa:

Para nós, o intelectual teórico deixou de ser um sujeito, uma consciência representante ou representativa. Aqueles que agem e lutam deixaram de ser representados, seja por um partido ou por um sindicato que se arrogaria o desejo de ser a consciência deles. Quem fala e age? Sempre uma multiplicidade, mesmo que seja na pessoa que fala ou age. Nós somos todos pequenos grupos. Não existe mais representação só existe ação: ação de teoria, ação de prática em relações de revezamento ou em rede.

O trecho acima aciona pelo menos duas questões, sendo o primeiro aspecto a de que as chamadas massas ou segmentos sociais não precisam mais do intelectual que lhes seja a consciência, mas as pessoas falam a partir de perspectivas e múltiplos projetos políticos que se transformam na medida em que as questões acionam os sujeitos. Não se trata mais de um contato e o estabelecimento de redes de solidariedade que pretendam grandes alterações políticas sistêmicas, mas de microrrevoluções, como os protestos em frente ao StarBucks após uma série de eventos que fizeram com que dois jovens negros fossem presos e algemados apenas por sentarem na loja sem consumir, enquanto esperavam um terceiro rapaz, que havia atrasado⁸². O que se espera do intelectual, numa fantasia de redenção, de inspiração monoteísta e messiânica, seria uma coerência e identidade a si inviável no âmbito de um pressuposto pós-moderno segundo o qual o sujeito é fragmentado, exposto a questões que nos acionam em perspectivas diversas e múltiplas – “meu nome é Legião, por que somos muitos” – e muitos falam em nós.

Não há que se esperar, igualmente, que a produção de uma tese sobre a violência contra a mulher tenha como pressuposto um sujeito mulher na composição de tal trabalho, pois a apologia do “lugar de fala” pressupõe a coincidência entre sujeito, discurso e um pressuposto supostamente progressista, no sentido da defesa das minorias – correlação de variáveis nem sempre possível. Uma tese de doutoramento, ou qualquer projeto intelectual, não tem necessariamente a faculdade de empoderar quem quer que seja, para além daquele

⁸² Notícia disponível em: <https://www.nytimes.com/2018/05/20/business/starbucks-customers-policy-restrooms.html>

laureado com o título, mas a questão é de outra ordem, no sentido de criar condições, apontar caminhos, colocar-se a serviço dos movimentos sociais, sem a ambição de fornecer pretensas chaves interpretativas ou respostas finais, mas colaborar no sentido de que se proponham perguntas – estas a serem respondidas no próprio âmago dos movimentos sociais pautados pela busca de equidade e direitos humanos. Ainda Deleuze (FOUCAULT, 2012, p. 71):

Uma teoria é uma caixa de ferramentas. Nada tem a ver com o significante.... É preciso que sirva, é preciso que funcione. E não para si mesma. Se não há pessoas para utilizá-la, a começar pelo próprio teórico que deixa então de ser teórico, é que ela não vale nada ou que o momento ainda não chegou. Não se refaz uma teoria, fazem-se outras, há outras a serem feitas (...) É o poder que, por natureza, opera totalizações e você [Foucault,] diz exatamente que a teoria por natureza é contra o poder.

A própria questão do discurso proferido pelo intelectual está exposta a esta mesma instabilidade, pois os próprios oprimidos, aqueles pelos quais se pretende falar, não precisam, necessariamente, de ninguém que fale por si – pois, eles mesmos, a partir dos materiais que dispõem, trilham caminhos e estratégias de se fazerem ouvidos – seja nas manifestações de rua por direitos humanos ou mesmo em sua manifestação mais absurda e violenta, as ações de grupos terroristas, que fazem da violência uma linguagem destinada a comunicar algo.

Ainda sob o efeito da reação dos Estados Unidos aos atentados terroristas de 11 de setembro, o teórico indiano Anjun Appadurai (2009) delimita seu conceito de "identidades predatórias", consideradas como produtos de situações em que a ideia de que um povo nacional se reduz ao princípio da singularidade étnica, vista como o apego à ilusão de uma origem unívoca, celebrada mediante ritos sociais que organizam a experiência do tempo, como celebrações de datas cívicas⁸³. Porém, o mesmo conceito pode ser transplantado em direção ao espectro de gênero e sexualidade, de forma a contemplar o potencial de violência gerado pela ideia de coerência e integridade das identidades de gênero – que expõe os sujeitos a uma hierarquização determinada em função de uma divisão binária e à hostilidade para com os sujeitos não enquadrados nas prescrições sociais de gênero. A questão comparece como fundamental à nossa análise do trabalho de Alfred Hitchcock, pois procuramos ver nela profundos aspectos da violência contra as mulheres, constitutiva do suspense de suas narrativas, bem como a profundidade multifacetada da tensão em torno das ambiguidades sexuais de suas narrativas sendo, estas, igualmente fundantes da atmosfera de suspense dos filmes hitchcoquianos.

⁸³ De maneira estranha, em “O Medo ao Pequeno Número”, Appadurai (2009) não trata do sistema de castas na Índia e no Paquistão.

Quando Walter Benjamin (1994) escreveu *A Obra de Arte na Época da sua Reprodutibilidade Técnica*, ele havia se interrogado acerca da pujança da imagem em sua eloquência dotada da faculdade de acionar paixões, cujos efeitos pautariam discursos e posicionamentos políticos. A imagem teria uma retórica, consagrada no aprendizado pelo qual os sujeitos passam ao longo da vida, quando diante do audiovisual. Não trilhamos o caminho da proverbial hostilidade ocidental em relação às imagens, sendo a imagem mais angustiante em relação ao assunto as recentes atitudes de supostos fiéis neopentecostais, que avançam contra estatuetas e artefatos de outras religiões com martelo em punho, em atos de vandalismo.

Talvez o impulso de negação da vida, algo tão frequentemente denunciado por Nietzsche (LEFRANC, 2008), tenha na hostilidade em relação às imagens um capítulo a mais. Partimos da perspectiva de procedermos a uma análise das imagens, sem reduzi-la às desgastantes categorias do discurso acadêmico cuja demanda por renovação passa pela análise de produtos audiovisuais. Tal procedimento opera inicialmente no sentido de se evitar o aspecto maniqueísta de um denunciamento no sentido de um suposto pleito de se levar a público a ameaça representada por um suposto mal-estar presente na filmografia hitchcoquiana no sentido de se questionar uma suposta misoginia a teleguiar as narrativas do diretor inglês. Tal diretriz operaria como uma tentativa de anular as linhas de força operantes no cinema hitchcoquiano, pois a decorrência de tal perspectiva de raciocínio seria a de isentar a audiência e o discurso teórico-crítico quanto à misoginia e consagrá-la ao sujeito-realizador Alfred Hitchcock.

Por outro lado, haveria um moralismo implícito, uma caça às bruxas, inclusive em sua dimensão sacrificial, mas o que iria para a fogueira não seriam pessoas, mas suas reputações. Algo interessante em relação ao sacrifício é que, num primeiro momento, o que nos é solicitado a sacrificar seria aquilo que mais amamos. Por outro lado, a dimensão sacrificial teria um aspecto conservador, pois, a partir do momento no qual imputamos a misoginia apenas ao sujeito suposto saber Alfred Hitchcock, mantemos intacta, na sociedade, a hostilidade contra as mulheres, que lhe é constitutiva.

Estaremos sempre e em algum grau girando em torno da intervenção nietzschiana, caracterizada por sua perspectiva genealógica – que abre mão do pressuposto de uma origem unívoca das coisas, mas que se dedica a investigar as suas condições de emergência (LEFRANC, 2008). Trata-se sempre e em algum grau, de uma prática de avaliação dos valores ou, antes, de uma meta-avaliação, no sentido de uma interrogação acerca do que faz um determinado aspecto ou valor mais digno que um outro. Deleuze (1976) analisa o processo

da genealogia no sentido de uma busca que atravessa a todos os códigos, por algo que não se deixa codificar. Quem pretende proceder a uma investigação de pressuposto genealógico deverá permanecer sempre numa certa distância crítica do mundo, flanando ao ritmo do seu devir, procedimento permitido e realizado mediante a avaliação dos movimentos, das linhas de tensão em suas forças, produtoras e disseminadoras de valores.

Há que se questionar em torno dos julgamentos de valor – o que faz tal ação ou perspectiva de pensamento mais interessante ou valorosa que outra – no caso em apreço, na filmografia hitchcoquiana, a base daquilo que sustenta a análise é eleger como fundamento e pressuposto do trabalho de interrogação intelectual a questão dos direitos humanos – no sentido de se colocar a questão de uma possível hierarquia entre esses considerados *humanos*, o que, em si, denuncia regimes de exclusão, no sentido da construção de margens em torno daquilo que se chama *humano*, definição sempre decorrente de aspectos político-epistemológicos, sempre, e necessariamente, excludentes.

Pois, mesmo diante daquilo que se encontra pacificado como o conceito de *mulher*, num segundo olhar, vemos as profundas exclusões que lhes são constitutivas. O livro de estudos de mulheres negras *All the Women Are White, All the Blacks Are Men: But Some of Us Are Brave* [Todas as Mulheres são Brancas. Todos os Negros são Homens: Mas alguns de Nós somos Bravos] (HULL; BELL&SMITH, 1982), suscita algumas considerações que podem ser feitas, inclusive, a partir do título da publicação. Começemos pela apresentação com a preposição *de* no sentido de se estabelecer a ambiguidade entre o protagonismo – um estudo elaborado por mulheres negras, concomitante a uma objetificação: um estudo elaborado sobre mulheres negras, as quais, ainda que elencadas na condição de interlocutoras, não são eximidas de um aspecto de objeto de pesquisa, ainda que as pesquisadoras condutoras do processo sejam mulheres negras. Por outro lado, a partir da ironia presente no título, se denunciam as limitações teóricas dos marcos político-epistemológicos dominantes – todas as mulheres são brancas – pois há sérias limitações ao pensamento hegemônico quanto às mulheres não-brancas – e, concomitantemente, uma imensa e profunda riqueza do pensamento produzido por mulheres não-brancas, que assumem, a partir da sua vivência, um lugar de fala condizente às suas demandas e reivindicações políticas.

Por outro lado, a filmografia hitchcoquiana constitui-se num dos âmbitos a operar espaçamentos ou fronteiras mediante as quais se constituem hierarquizações entre as mulheres brancas e não-brancas, pois, se há uma angústia em relação à sexualidade das mulheres nos filmes analisados, essa angústia se transforma ao longo do tempo, em consonância com as transformações sociais destas mulheres, porém, as narrativas do diretor se

constituem em torno de mulheres brancas, preservando, assim, o *status quo*, considerando a confluência das questões de gênero e raça.

A busca por satisfazer o olhar do espectador com a tensão relacionada à violência contra a mulher transforma-se em algo fundamental à construção da atmosfera de suspense que permeia os filmes do diretor inglês. Contudo, a sua necessidade e busca por imagens cada vez mais violentas, consiste, paradoxalmente, numa peça de acusação e redenção em relação à misoginia da qual ele é usualmente acusado. Numa postura ousada dentro do quadro da teoria feminista do cinema, Tania Modleski (2005) e Paula Cohen (1995) ponderam que a suposta misoginia de Hitchcock, sua necessidade de punir as mulheres por seus desejos e sexualidade termina por autorizar uma crítica ao patriarcado, diretamente vinculada à construção de uma simpatia e solidariedade do espectador em relação a estas protagonistas.

Do que se trata, em última instância, para além da narrativa hitchcoquiiana, é a perspectiva de se colocar em evidência um discurso sobre a violência, como um projeto de promoção de igualdade, justiça e direitos humanos. A presente Tese consiste num metadiscurso, pois acionamos um discurso sobre a violência, sendo esta mesma, em si, um texto.

Referências

- APPADURAI, A. **O medo ao pequeno número**. São Paulo: Iluminuras, 2009
- ARAÚJO, Inácio. **Hitchcock**. São Paulo: Brasiliense, 1984
- _____. As Lições de Hitchcock. In: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs12129816.htm>
- ARIAS, Luis Martin. **El cine como experiencia estética**. Madrid: Caja España, 1997.
- AUMONT, Jacques e outros. **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus Editora, 2002.
- _____. **O olho interminável: cinema e pintura**. 2. ed. São Paulo: CosacNaify, 2011
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.
- BAIROS, Luiza. Nossos feminismos revisitados. In: **Estudos Feministas**. v.03, n.02,1995. Disponível em: <http://www.cppnac.org.br/wp-content/uploads/2013/07/Nossos-feminismos-revisitados-Luiza-Bairros.pdf>, acessado em 04/18
- BARKTY, Sandra Lee. **Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power**. In: *Feminist Social Thought*. Diana Tiejens Meyer, ed. NY: Routledge, 1997. 93-111.
- BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987
- _____. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**; tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 32-34.
- _____. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004
- BAZIN, André (2003). "Ontologia da imagem fotográfica" e "À margem de 'O erotismo no cinema'", in XAVIER, Ismail (org), **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983
- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**, v.I, II. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- LACK, Gregory D. **La cruzada contra el cine (1940 – 1975)**. Madri, Espanha: Cambridge Press University: 1999.
- BLOCH, R. Howard. **Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental**. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995.
- BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Trad: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014
- BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica**. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- BOUZEREAU, Laurent. **Hitchcock, Piece by Piece**. com a colaboração de Patricia Hitchcock O'Connell. Harry N. Abrams, 2010
- BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. Winsconsin: The University of Winsconsin Press, 1985.

_____. **Figuras traçadas na luz:** a encenação no cinema. Tradução de Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas (SP): Papyrus, 2008.

BRENER, Spiewak Rosinha. **A construção do suspense:** a música de Bernard Hermann em filmes de Alfred Hitchcock. São Paulo: I Editora, 2003

BUTLER, Judith; SCOTT, Jean W (eds). **Feminists Theorize the Political.** Routledge • New York • London, 1992

BUTLER, Judith. **Bodies that Matter:** on the discursive limits of “sex”. Abington: Routledge, 1993.

_____. **Fundamentos Contingentes:** o feminismo e a questão do pós-modernismo. Cadernos Pagu, n.º 11. p 11 - 42, 1998. Trad: Pedro Maia Soares.

_____. **Problemas de gênero:** Feminismo e Subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro. Ed: Civilização Brasileira, 2010.

_____. El transgénero y el espíritu de la revouelta. **Minerva:** Revista del Círculo de Bellas Artes. n.º 13, 2010b, pág. 47 – 51. Trad.: Giulia Colaizzi, Marina Abramovic (fot.)

_____. **Quadros de Guerra:** quando a vida é passível de luto? Ed Civilização Brasileira, 2015a

_____. **Relatar a si Mesmo:** crítica da violência ética. Trad.: Rogério Bettoni. Belo Horizonte. Autêntica Editora, 2015b

BURGER, P. **Theory of the Avant-Garde,** University of Minnesota Press, 1984

CARLI, Ana Mery Sehbe de. **O corpo no cinema:** variações do feminismo. Caxias do Sul (RS): Educus, 2009.

CARRASCOSA, Denise. Cadeia: ninguém conhece a moradia da verdade. In: Marinyze Prates de Oliveira; Elizabeth Ramos. (Org.). **Desleitura Cinematográfica:** literatura, cinema e cultura. 1ed.Salvador: EDUFBA, 2013, v. 1, p. 161-172.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A Linguagem Secreta do Cinema.** Trad.: Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **O Cinema e a invenção da vida moderna.** [2. ed. rev.]. São Paulo, SP: CosacNaify, 2010.

COHEN, Paula Marantz. **Alfred Hitchcock:** the legacy of victorianism. Kentucky (EUA): The University Press of Kentucky, 1995.

COLLINS, Patricia Hill. **Black Feminist Thought:** Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment. Boston: Unwin Hyman, 1990.

CORBER, Robert J. Hitchcock’s Washington: spectatorship, Ideology, and the "Homosexual Menace" in Strangers on a Train. In: FREEDMAN, Jonathan; MILLINGTON, Richard (orgs). **Hitchcock’s America.** New York Oxford: Oxford University Press, 1999.

COSTA, Cláudia de Lima. **Revisitando o sujeito do feminismo.** Cadernos Pagu, n. 19, p. 59-90, 2002.

CREED, Barbara. **The Monstrous Feminine: film, feminism, psychoanalysis**. Routland: London and New York: 1993

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Rio de Janeiro, RJ: Ed. Rio, 1976

_____. **Cinema 1: a imagem-movimento**. Trad.: Stella Senra. São Paulo, SP: Brasiliense, 1983.

_____. **Crítica e Clínica**. Trad.: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011

_____. **Presentación Sacher-Masoch: lo Frío y lo Cruel**. Trad.: Irene Argoff Amorrortu Buenos Aires, 2001

DELEUZE, Gilles. FELIX, Guattari. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997, v.4

_____. **O Anti Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1**. Trad.: Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004

_____. **Mil platôs**. São Paulo: Editora 34, 2011. V. 2

de Janeiro, RJ : Ed. 34, 1995-1997

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Sao Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. **A farmácia de Platão**. São Paulo, SP: Iluminuras, 1991

_____. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. Trad.: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. In: _____. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DEUTELBAUM, Marshal; POAGUE, Leland (ed). **A Hitchcock Reader**. Wiley-Blackwell, a Jonh Wilwy & Sons, LTD, Publication, 2009

DINES, Gail. **Pornland: how porn has hijacked our sexuality**. Beacon Press, Boston, 2010

DUNCAN, Paul. **Alfred Hitchcock: o arquiteto da ansiedade 1899 – 1980**. Tradução de Maria Filomena Duarte. Lisboa (Portugal): Taschen GmbH, 2011.

DURGNAT, Raymond. **The Strange Case of Alfred Hitchcock or, The Plain Man's Hitchcock**. Cambridge: MIT Press, 1974

DOTY, Alexander. **Queer Hitchcock. A Companion to Alfred Hitchcock**. 473-490. Ekston Library, Lousville, 2011

ECO, Umberto. **Interpretação e Superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1993

_____. **Lector em Fabula**. São Paulo: Perspectiva, 2002

EDELMAN, Lee. **No Future: Queer theory and the Death Drive**. Duhan and London: Duke University Press, 2004.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família**, da propriedade privada e do Estado. 13. ed. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 1995.

EURÍPEDES. **As bacantes**. São Paulo, SP: Círculo do Livro, [1988].

FÁVERO, Maria Helena. **Psicologia do gênero: psicobiografia, sociocultura e transformação**. Curitiba: EDUFPR, 2011.

FEIMANN, José Pablo. **Filosofia Aqui y Ahora: Foucault (I e II)**. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=Lh_g-J-Wtbo e <http://www.youtube.com/watch?v=FIHQqZS4Wl0&feature=relmfu>, acessados em: 28/10/2012, às 00:52.

FIENNES, Sophie. **Zizek: Guia do perverso para a ideologia** ROOKS NEST Entertainment, 2014, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XM2qIJTIDgo>, acessado /11/2014.

FOERY, Raymond. **Alfred Hitchcock's Frenzy: the last masterpiece**. The Scorecrow, INC. Lanham. Toronto. Plymouth, 2012

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. 23. ed. Petrópolis: Tradução de: Raquel Ramallete. Vozes, 1987

_____. **É inútil revoltar-se?** In: **Ditos e Escritos**, v. 5. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1979, p. 77 – 81.

FOUCAULT, Michel; MOTTA, Manoel Barros da. **Estética: literatura e pintura, musica e cinema**. 2.ed. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária, 2006

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Loyola, 2001

_____. **Microfísica do poder**. Org. e Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Editora Graal, 2012

_____. **O que é um autor?** Tradução de Antônio Fernando Cascais. Lisboa: Nova Vega, 2009.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos** v. 1. Tradução de Jayme Salomão. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

_____. **A interpretação dos sonhos** v. 2. Tradução de Jayme Salomão. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1988

220

_____. **O Ego e o Id**. In: FREUD, S. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. v. 19. Rio de Janeiro: Imago, 1990, p. 11-83.

FREUD, S. (1913). **Totem e Tabu**. In: FREUD, S. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. v. 13. Rio de Janeiro: Imago, 1990b, p. 11-125.

Freud, S. (1905). **Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria (“Dora”)**. In: **The Freud Reader**, P. Gay, (Ed). London: Vintage, 1995.

_____. **Luto e melancolia, 1917 [1915]**. In: _____. **A história do movimento psicanalítico**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 243-263. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 14).

_____. **Chistes e Sua Relação com o Inconsciente. (1905b)** In: FREUD, S. **ESB Vol VIII**. Rio de Janeiro: Imago, 1996

_____. Edição standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. **Um caso de histeria. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade e outros trabalhos.** VOLUME VII (1901-1905). Imago: 1996b.

_____. **O futuro de uma ilusão.** Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago. 1997

_____. **Obras completas** vol. 18: O Mal estar da civilização, Novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo. Companhia das Letras, 2010

GAY, Peter, 1923- **Freud : uma vida para o nosso tempo** / Peter Gay ; tradução de Denise Bottmann ; consultoria editorial Luiz Meyer. — 2a ed. — São Paulo : Companhia das Letras, 2012.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade:** sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. trad.: Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GIFFIN, Karen Mary. **Produção do conhecimento em um mundo "problemático":** contribuições de um feminismo dialético e relacional. Rev. Estud. Fem., Dez 2006, vol.14, no.3, p.635-653.

GIKOVATE, Flávio, **Homem: o sexo frágil?** São Paulo: MG Editores Associados, 1989

GORDON, Paul. **Dial M For Mother.** Madison: Fairleigh Dickson University Press, 2008

GRITTOS, Luke. **Why Rape Culture Is a Dangerous Myth:** Imprint Academic, Exeter (UK), 2015

GRIVEN, David. **Intimate Violence:** Hitchcock, Sex & Queer Theory. New York, NY: Oxford University Press, 2017.

GROSZ, Elizabeth. **Corpos Reconfigurados. Cadernos Pagu** (14) 2000: pp.45-86.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica:** cartografias do desejo. 10. ed. rev. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

GOTTLIEB, Sidney (Org). **Hitchcock por Hitchcock:** coletânea de textos e entrevistas. Tradução de Vera Lúcia Sodré. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1998.

HAEFFNER, Nicolas. **Alfred Hitchcock.** Routledge, New York, 2014

HALL, Stuart. **Da Diáspora:** Identidades e mediações culturais. Org.: Liv Sovik; trad.: Adelaine La Guardia Resende [et al]. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003

HARAWAY, Donna. **"Gênero" para um dicionário marxista:** a política sexual de uma palavra. Cad. Pagu [online]. 2004, n.22, pp. 201-246.

HASKELL, Molly. **From reverence to rape:** the treatment of women in the movies. Chicago (USA): University of Chicago Press, 1987.

HEIDEGGER, Martin. **Conferências e escritos filosóficos**. 2. ed. São Paulo, SP: Abril Cultural, 1983.

_____. **Ser e tempo**. 11. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

HEINHICH, Nathalie. **Estados da mulher**: a identidade feminina na ficção ocidental. Lisboa, Portugal: Editorial Estampa, 1998.

HULL, G. T., BELL, P. S., & SMITH, B. (Eds.). **All the women are White, all the Blacks are men: But some of us are brave**: Black Women's Studies. Old Westbury, NY: Feminist, 1982.

HUTCHEON, Linda. **A poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C; FRANÇA, Vera Veiga **Teorias da comunicação**: conceitos, escolas e tendências. Petrópolis, RJ; Vozes; 8 ed; 2008.

JAMESON, Fredric. Alegorizando Hitchcock. Trad.: Marcos Soares. In: _____. **As Marcas do Visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995

JULLIER, Laurent e MARIE Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

KAUFMAN, Michael. **The seven p's of men's violence**, 1999. Disponível em: <http://www.michaelkaufman.com/wp-content/uploads/2009/01/kaufman-7-ps-of-mens-violence.pdf>, acessado em 10/2012.

KARNAL, Leandro. Leandro Karnal: O pecado envergonhado a inveja e a tristeza https://www.youtube.com/watch?v=HG_O_v1I1BQ. Acessado em 09/11/2015

KEHL, Maria Rita. **A mínima diferença**: masculino e feminino na cultura. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

KEMP, Phillip (ed). **Tudo Sobre Cinema**. trad.: Fabiano Morais. Rio de Janeiro: Sextante, 2012

KUSNETZOFF, J.C. **Introdução à psicopatologia psicanalítica** (5 ed.) Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982

KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror**: an essay on abjection. Nova Iorque: Columbia University Press, 1982.

_____. **Histórias de amor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988

LACAN, J. Seminário XVII: O avesso da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, J.-B. **Vocabulário da psicanálise**. 10. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1988.

LAURETIS, Teresa de. **Alice doesn't**: feminism semiotics cinema. Indiana: Indiana University Press, 1984.

_____. **Technologies of gender**: essays on theory, film, and fiction. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

LEFRANC, Jean. **Compreender Nietzsche**. Trad. Lúcia M. Endlich Orth. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

LÉVINAS, Emmanuel. **Ética e infinito**. Lisboa, PO: Edições 70, 2007

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O Foco Narrativo** (ou a Polêmica em Torno da Ilusáo). São Paulo: Editora Ática, 2002

LIMA, Rachel Esteves. Tendências teóricas da crítica contemporânea. In: **Revisitações**; Edição comemorativa 30 anos da Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte: FALEUFMG, 1999, p. 299-306.

MAFFESOLI, Michel. **Homossocialidade**: da identidade às identificações. **Bagoas**: estudos gays - gêneros e sexualidades. v. 1, n. 1, jul./dez., 2007.

_____. **A contemplação do mundo**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

_____. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitaria, 1998.

MALAMUTH, Neil M.; DONNERSTEIN, Edward. **Pornography and Sexual Aggression**. Orlando, FL: Academic Press, 1984

MAURIER, Daphne du. **Rebeca**. São Paulo: Ed. Abril, 1981

MITCHELL, Juliet. **Psychoanalysis and feminism**: Freud, Reich, Laing, and women. New York: Pantheon Books, 1974

MODLESKI, Tania. **Feminism without women**: culture and criticism in a postfeminist age. Routledge, Chapman and Hall, Inc., New York (NY), 1991

_____. **The women who knew too much**: Hitchcock and feminist theory. New York (EUA): Taylor & Francis Group, 2005.

MOSÉ, Viviane. **O homem que sabe**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010

MULVEY, Laura. **Fetishism and curiosity**. Bloomington: Indiana Press University, 1996

_____. **Visual Pleasures and other pleasures**. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

NASIO, J. D. **A criança magnífica da psicanálise**: o conceito de sujeito e objeto na teoria de Jacques Lacan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988

OLIVEIRA, Ângela Francisca Almeida de. Fluxo de Consciência, psicologia, literatura, teatro: um início de conversa. **Cena em Movimento** - Edição nº 1, 2009. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cenamov/article/view/21605/12442>, acessado em: Junho/2017

OLIVEIRA Jr., Luiz Carlos de. **Vertigo**, a teoria artística de Alfred Hitchcock, e seus desdobramentos no cinema moderno. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 414 p., 2015

PELLEGRINO, Hélio. Édipo e a Paixão. In: CARDOSO, Sergio (Org). **Os sentidos da paixão**, São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 307-329

- PERON, Mauro Luiz. **Articulações narrativas em Alfred Hitchcock**. Campinas, SP, 2006.
- PINTO, Celi Regina Jardim. Feminismo, História e Poder. **Rev. Sociol. Polít.**, Curitiba, v. 18, n. 36, p. 15-23, jun. 2010.
- PINHEIRO, Mariana; ROSKENS, Arndt. **Hitchcock**. Brasília Ministério da Educação/Banco do Brasil, 2013.
- PLATÃO. **O banquete, ou, Do amor**. São Paulo, SP: Difusão Européia do Livro, 1966
- _____. **A República**; Trad.: Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- PROPP, V. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006
- QUINET, Antônio. **Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002
- RAMOS, Fernão Pessoa (Org). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2005, vol 1.
- Rank, Otto; Lieberman, E. James. **The Trauma of Birth**. New York: Dover Publications, 1993.
- REQUENA, Jesús Gonzalez. Texto onírico, texto artístico. **Tekné – Revista de Arte**, n.º 1, ano 1. Editora: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid (Espanha). p. 115 - 136. 1985
- _____. Clássico, manierista e postclássico: los modos del relato em el cine de Hollywood. Valladolid, Espanha: Castilla Ediciones, 2004.
- REBELLO, Stephen. **Alfred Hitchcock e os bastidores de Hitchcock**. Trad.: Rogério Durst. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013
- ROHMER, Eric; CHABROL, Claude. **Hitchcock: The First Forty-Four Films**. Oxford: Roundhouse Publishing, 1992
- RUSSEL, Dominique. **Rape in Art Cinema**. The Continuum International Publishing Group INC, New York, 2010
- RODRIGUES, Carla. Butler e a desconstrução do gênero. **Revista Estudos Feministas**. p. 179-183 vol.13 no.1 Florianópolis Jan./Apr. 2005
- RODRIGUEZ, Vanessa Brasil Campos. A leitura, o texto o Sujeito: o Lugar da Inscrição do Desejo. **Revista FAEBA – Revista de Educação e Contemporaneidade**. Salvador/BA. Vol 13, n.º 21. p. 35 – 44, 2004
- _____. **Além do espelho: análise de imagens na arte, cinema e publicidade**. Salvador, Casarão do Verbo: 2011
- ROTHMAN, W. **The Murderous Gaze**. State University of New York. NY, 2012
- ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Trad.: Vera Ribeiro & Lucy Magalhães. Editor: Marco Antônio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2017.
- SPOTO, Donald. **Fascinado pela beleza: Alfred Hitchcock e suas atrizes**. Tradução de Mário Ribeiro e Sheila Mazzolenis. São Paulo: Larousse do Brasil, 2008.

- _____. **The art of Alfred Hitchcock: fifty years of his motion pictures**, 1992
- SAFFIOTI, Heleieth I. B. **Gênero, patriarcado e violência**. São Paulo: Ed. Perseu Abramo, 2004.
- SALIH, Sara. **Judith Butler e a teoria queer**. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2012
- SAMUELS, Robert. **Hitchcock's Bi-Textuality: Lacan, Feminisms, and Queer Theory**. Albany: State University of New York Press, 1998
- SANTIAGO, Silviano (org). **Glossário de Derrida**. Da utilidade e desvantagem da história para a vida. Trad.: Marco Antônio Casanova. Francisco Alves, 1976
- SARDENBERG, Cecília Maria. **Da crítica feminista à Ciência a uma Ciência Feminista**
- SAUTET, Claude. Vertigo (Sueurs Froides). Encyclopaedia Universals. Paris, 2016.
- SCHIERBINGER, Londa. **O Feminism o Mudou a Ciência?** trad.: Raul Fiker Editora da Universidade do Sagrado Coração. Bauru, SP, 2001
- SILVERMAN, Kaja. **The acoustic mirror: the female voice in psychoanalysis and cinema**. Bloomington and Indianapolis (EUA): Indiana University Press, 1988
- SMELIK, Anneke. Feminist film theory . COOK, Pam e BERKINK, Mieke (Orgs), **The cinema book**. 2 ed. London: British Film Institute, 1999.p 353-365.
- _____. Lara Croft, Kill Bill, and the battle for theory in feminist film studies. In: **Doing Gender in Media**, Art and Culture. BUIKEMA , Rosemarie and TUIN, Iris van der (Editors). London: Routledge, 2009. 178-192.
- SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica cult**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- SOUZA, Luiz C. **Um olhar dividido entre o horror e o fascínio: a violência contra a mulher em Alfred Hitchcock, a partir de Vertigo, Psycho e Marnie**.2012. 225 fl. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras, Salvador, 2012
- SOUZA, Ricardo Luiz de. **O Poder e o Conhecimento: Introdução ao Pensamento de Michel Foucault**. Salvador: EDUFBA, 2014
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Can the Subaltern Speak?** Ed. Williams, Patrick and Laura Chrisman. Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 1994
- WOLFREYS, Julian. **Comprender Derrida**. Trad. Caesar Souza. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2009
- STEINMETZ, J. D. **They had power and freedom: a genealogy of patriarchal violence in Alfred Hitchcock's Vertigo**, 2011. Disponível em: http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1902155, acessado em: 11/2012
- TRUFFAUT, François. **Hitchcock/Truffaut: entrevistas**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2004
- _____. **Une Certaine Tendance du Cinéma Français**. Disponível em: [https://tcf.ua.edu/Classes/Jbutler/T440/TruffautInCahiers31/Francois%20Truffaut Une%20ce](https://tcf.ua.edu/Classes/Jbutler/T440/TruffautInCahiers31/Francois%20Truffaut%20Une%20ce)

[rtaine%20tendance%20du%20cinema%20fran%C3%A7ais_French%20Transcription.pdf](#),
 acessado em: Março/ 2018

WALKER, Michael. **Hitchcock's Motifs**. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005

WOOD, Robin. **Hitchcock's Films Revisited**. New York: Columbia Press University, 2002.

VIEIRA, João Luiz. **As Tramas do Olhar**. AZEVEDO, Anna; SILVIO, Arnaut (eds).

HITCHCOCK. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; Banco do Brasil; Zipper. Produções, 2013.

ZIZEK, Slavoj. **A visão em paralaxe**. São Paulo, SP: Boitempo, 2008

Como ler Lacan. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010a.

_____ (Org). **Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock**. Traducción de Jorge Piatigorsky. Buenos Aires: Manantial, 2010b

_____. Vertigo: the drama of a deceived platonist. In: **Hitchcock Annual**; 2003/2004; MLA International Bibliography p. 67/83

FICHA TÉCNICA DOS FILMES ANALISADOS⁸⁴**The Lodger** - a story of the London fog (O Pensionista)

Produção: Gainsborough, Michael Balcon, 1926.

Direção: Alfred Hitchcock.

Argumento: Alfred Hitchcock e Eliot Stannard, baseado no romance de Mrs. Belloc-Lowndes.

Diretor de Fotografia: Baron Ventimiglia

Cenários: C. Wilfred Arnold e Bertram Evans.

Montagem e Títulos: Ivor Montagu.

Assistente de Direção: Alma Reville.

Estúdios: Islington.

Distribuição: Wardour&F. 1926, 6 bobinas.

Elenco: Ivor Novello (o inquilino), June (Daisy Jackson), Marie Aut (a Sra. Jackson, a sua mãe), Arthur Chesney (o Sr. Jackson) e Malcom Keen (Joe Betts, o policial noivo de Daisy).

The Man Who Knew Too Much (O Homem que Sabia Demais)

Produção: Gaumont British Pictures, Grã-Bretanha, 1934.

Direção: Alfred Hitchcock.

Produtores: Michael Balcon; associado, Ivor Montagu.

Argumento: A. R. Rawlinson, Charles Bennett, D. B. Windham-Lewis, Edwin Greenwood, segundo uma idéia original de Charles Bennett e D. B. Windham-Lewis.

Diálogos Adicionais: Emyl Williams.

Diretor de Fotografia: Curt Courant.

Cenários: Alfred Junge e Peter Proud.

Música: Arthur Benjamín; dirigida por Louis Levy.

Montagem: H. St. C. Stewart.

Estúdios: Lime Grove.

Distribuidor: G. F. D., 1934, 84 minutos; França, Estados Unidos, G.

B. Prod., 1935.

Elenco: Leslie Banks (Bob Lawrence), Edna Best (Jill Lawrence), Meter Lorre (Abbot), Frank Vosper (Ramon Levine), Hugh Wakefield (Clive), Nora Pilbeam (Betty Lawrence), Pierre Fresnay (Louis Bernard) e Cicely Oates, D. A. Clarke Smith, George Curzon.

The Thirty-Nine Steps (Os Trinta e Nove Degraus)

Produção: Gaumont British, 1935.

Produtores: Michael Balcom e Ivor Montagu, associado.

Direção: Alfred Hitchcock.

Argumento e adaptação: Charles Bennett e Alma Reville, baseado no romance de John Buchan.

Diálogos adicionais: Ian Hay.

Diretor de Fotografia: Bernard Knowles.

Cenários: Otto Werndorff e Albert Julion.

Guarda-roupa: J. Strossner.

Música: Louis Levy.

Montagem: Derek N. Twist.

⁸⁴ In: TRUFFAUT, François. Hitchcock/Truffaut: entrevistas. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2004

Engenheiro de Som: A. Birch, Full RAnge Recording System at Shepherd's Bush, Londres.
Estúdios: Lime Grove.

Distribuição: G. F. D., 1935, 81 minutos; France, G. E. C. E., 1935.

(Exclusividade F. I. C.).

Elenco: Madeleine Carroll (Pamela), Robert Donat (Richard Hannay), Lucie Mannheim (Miss Smith = Annabella), Godfrey Tearle (professor Jordan), Peggy Ashcroft (Mrs. Crofter), John Laurie (Crofter, o camponês), Helen Haye (Mrs. Jordan), Frank Cellier (o xerife), Wylie Watson (Mr. Memory).

Jamaica Inn (A Estalagem Maldita)

Produção: Mayflowers Productions, 1939, G. B.

Produtores: Eric Pommer e Charles Laughton.

Empresário de Produção: Hugh Perveral.

Direção: Alfred Hitchcock.

Argumento: Sydney Gilliat e Joan Harrison, baseado no romance de Daphne du Maurier.

Diálogos: Sydney Gilliat e J. B. Priestley.

Adaptação: Alma Reville.

Diretor de Fotografia: Harry Stradling e Bernard Knowles.

Efeitos Especiais: Harry Watt.

Cenários: Tom N. Morahan.

Guarda-roupa: Molly McArthur.

Música: Eric Fenby; dirigida por Frederic Lewis.

Montagem: Robert Hamer.

Engenheiro de Som: Jack Rogerson.

Distribuição: Associates British, 1939.

Elenco: Charles Laughton (Sir Humphrey Pengaltan), Horace Hodges (Chadwick, o criado), Hay Petrie (o "groom"), Frederick Piper (o agente), Leslie Banks (Joss Merlyn), Marie Ney (Patience, a sua mulher), Maureen O'Hara (Mary, a sua sobrinha) e Herbert Lomas, Clare Grte., William Delvin, Jeanne de Casalis, A. Bromley Davenport, Mabel Terry Lewis, George Curzon, Basil Radford, Emlyn Williams, Wylie Watson, Morland Graham, Edwin Greenwood, Stephen Haggard, Robert Newton, Mervyn Johns..

Suspicion (Suspeita)

Produção: R. K. O., 1941.

Direção: Alfred Hitchcock.

Argumento: Samson Raphaelson, Joan Harrison e Alma Reville, baseado no romance de Francis Iles (Anthony Berkeley) "Before the Fact".

Diretor de Fotografia: Harry Stardling A. S. C.

Efeitos Especiais: Vernon L. Walter.

Cenários: Van Nest Polglase.

Asociado: Carrol Clark.

Musica: Franz Waxman.

Montagem: William Hamilton.

Engenheiro de Som: John E. Tribly.

Assistente de Direção: Dewey Starkey.

Estúdios: R. K. O.

Distribuição: R. K. O., 1941, 99 minutos.

Elenco: Cary Grant (John Aysgarth – "Johnnie"), Joan Fontaine (Lina Mac Kinlaw), Sir Cedric Hardwicke (General Mac Kinlaw), Nigel Bruce (Beaky), Dame May Whitty (Mrs. Mac

Kinlaw), Isabel Jeans (Mrs. Newsham) e Heather Angel, Auriol Lee, Reginald Sheffield, Leo G. Carroll.

Saboteur (Sabotador)

Produção: Universal, 1942.

Produtores: Frank Lloyd e Jack H. Skirball.

Direção: Alfred Hitchcock.

Argumento: Peter Viertel, Joan Harrison e Dorothy Parker, segundo uma idéia original de Alfred Hitchcock.

Diretor de Fotografia: Joseph Valentine, A. S. C.

Cenários: Jack Otterson.

Música: Charles Previn e Frank Skinner.

Montagem: Otto Ludwig.

Estúdios: Universal.

Distribuição: Universal, 1942, 108 minutos.

Elenco: Robert Cummings (Barry Kane), Priscilla Lane (Patricia Martin – “Pat”), Otto Kruger (Charles Tobin), Alan Baxter (Mr. Freeman), Alma Kruger (Mrs. Van Sutton) e Vaughan Glazer, Dorothy Peterson, Ian Wolfe, Anita Bolster, Jeanne e Lynn Roher, Norman Lloyd, Oliver Blake, Anita Le Meaux, Pedro de Cordoba, Kathryn Adams, Murria Alper, Frances Carson, Billy Curtis.

SpellBound (Quando Fala o Coração)

Produção: Selznick Internacional, 1945.

Produtor: David O. Selznick.

Direção: Alfred Hitchcock.

Argumento: Ben Hecht, baseado no romance de Francis Beeding “The House of Dr. Edwardes”.

Adaptação: Angus MacPhail.

Diretor de Fotografia: George Barnes, A. S. C.

Efeitos Fotográficos Especiais: Jack Cosgrove.

Cenários: James Basevi e John Ewing.

Música: Miklos Rozsa.

Guarda-roupa: Howard Creer.

Montagem: William Ziegler e Hall C. Kern.

Seqüência do sonho: Salvador Dalí.

Conselheiro Psiquiátrico: May E. Romm.

Estúdios: Selznick Internacional.

Distribuição: United Artists, 1945, 111 minutos.

Elenco: Ingrid Bergman (doctora Constance Petersen), Gregory Peck (John Ballantyne), Jean Acker (a diretora), Rondha Fleming (Mary Carmichel), Donald Curtis (Harry), John Emery (doctor Fleurot), Leo G. Carroll (doctor Murchison), Norman Lloyd (Garmes) e Steve Geray, Paul Harvey, Erskine Sandford, Janet Scout, Victor Killian, Hill Goodwin, Art Baker, Wallace Ford, Regis Toomey, Teddy Infuhr, Addison Richards, Dave Willock, George Meader, Matt Morre, Harry Brown, Clarence Straight, Joel Davis, Edward Fielding, Richard Bartell, Michael Chekhov.

Rope (Festim Diabólico)

Produção: Transatlantic Pictures, Warner Brothers, 1948.

Produtores: Sidney Bernstein e Alfred Hitchcock.
 Direção: Alfred Hitchcock.
 Argumento: Artur Lorenz, baseado na peça de Patrick Hamilton.
 Adaptação: Hume Cronyn.
 Diretores de Fotografia: Joseph Valentine e William V. Skall A. S. C.;
 Cor: Technicolor.
 Conselheiro: Natalie Kalmus.
 Cenários: Perry Ferguson.
 Música: Leo F. Forbstein, com base no tema do "Mouvement
 Perpétuel no. 1" de Francis Poulenc.
 Guarda-roupa: Adrian.
 Montagem: William H. Ziegler.
 Estúdios: Warner Brothers.
 Distribuição: Warner Brothers, 1948, 80 minutos.
 Elenco: James Stewart (Rupert Cadell), John Dall (Shaw Brandon), Joan Chandler (Janet
 Walker), Sir Cedric Hardwicke (Sr. Kentley, paide David), Constance Collier (Sra. Atwater),
 Edith Evanson (Sra. Wilson, a governanta), Douglas Dick (Kenneth Lawrence), Dick Hogan
 (David Kentley) e Farley Granger (Philip).

Stage Fright (Pavor nos Bastidores)

Produção: Alfred Hitchcock, Warner Bros., 1950, G. B.
 Direção: Alfred Hitchcock.
 Argumento: Whitfield Cook, baseado nas histórias de Jepson Selwyn
 "Man Running" e "Outrun the Constable".
 Adaptação: Alma Reville.
 Diálogos adicionais: James Bridie.
 Diretor de Fotografia: Wilkie Cooper.
 Cenários: Terence Verity.
 Música: Leighton Lucas; dirigida por Louis Levy.
 Montagem: Edward Jarvis.
 Engenheiro de Som: Harold King.
 Estúdios: Elstree, G. B.
 Distribuição: Warner Bros., 1950, 110 minutos.
 Elenco: Marlene Dietrich (Charlotte Inwood), Jane Wyman (Eve Gill), Michael Wilding
 (inspetor Wilfred Smith), Richard Todd (Jonathan Cooper), Alastair Sim (comodoro Gill),
 Dame Sybil Thorndike (Mrs. Gill) e Kay Walsh, Miles Malleison, André Morell, Patricia
 Hitchcock, Hector MacGregor, Joyce Grenfell.

Strangers on a Train (Pacto Sinistro)

Produção: Alfred Hitchcock, Warner Bros., 1951, U.S.A.
 Direção: Alfred Hitchcock.
 Argumento: Raymond Chandler e Czenzi Ormonde, baseado no
 romance de Patricia Highsmith.
 Adaptação: Whitfield Cook.
 Diretor de Fotografia: Robert Burks, A. S. C.
 Efeitos Fotográficos Especiais: H. F. Koene Kamp.
 Cenários: Ted Hawortt e George James Hopkins.
 Música: Dimitri Tiomkin; dirigida por Ray Heindorf.
 Guarda-roupa: Leah Rhodes.

Montagem: William H. Ziegler.

Engenheiro de Som: Dolph Thomas.

Estúdios: Warner Bros.

Distribuição: Warner Bros., 1951, 101 minutos.

Elenco: Farley Granger (Guy Haines), Ruth Roman (Ann Morton), Robert Walker (Bruno Anthony), Leo G. Carroll (senador Morton), Patricia Hitchcock (Barbara Morton), Laura Elliot (Mirian Haines), Marion Lorne (Mrs. Anthony), Jonathan Hale (Mr. Anthony) e Howard St. John, John Brown, Norma Warden, Robert Gist, John Doucette, Charles Meredith, Murria Alper, Robert B. Williams, Roy Engel.

Dial M for Murder (Disque M para Matar)

Produção: Alfred Hitchcock, Warner Bros., 1954.

Direção: Alfred Hitchcock.

Argumento: Alfred Hitchcock, baseado na peça de Frederick Knott.

Direção de Fotografia: Robert Burks, A. S. C. Rodado em Naturalvision e em 3 D.

Cor: Warner Color.

Cenários: Edward Carrière e George James Hopkins.

Música: Dimitri Tiomkin, dirigida pelo autor.

Guarda-roupa: Moss Mabry.

Engenheiro de Som: Oliver S. Garretson.

Montagem: Rudi Fehr.

Estúdios: Warner Bros.

Distribuição: Warner, 1954, 88 minutos.

Elenco: Ray Milland (Tom Wendice), Grace Nelly (Margot Wendice), Robert Cummings (Mark Halliday), John Williams (Inspetor-chefe Hubbard), Anthony Dawson (o capitão Swan Lesgate), Leo Brito (narrador), Patrick Allen (Pearson), George Leigh (William), George Alderson (o detetive), Robin Hughes (um sargento de polícia).

Rear Window (Janela Indiscreta)

Produção: Alfred Hitchcock, Paramount, 1954.

Direção: Alfred Hitchcock.

Argumento: John Michael Hayes, baseado no romance de Cornell Woolrich.

Diretor de Fotografia: Robert Burks, A. S. C.

Cor: Technicolor.

Conselheiro: Richard Mueller.

Efeitos Especiais: John P. Fulton.

Cenários: Hal Pereira, Joseph McMillan Johnson, Sam Comer e Ray Mayer.

Música: Franz Waxman.

Montagem: George Tomasini.

Guarda-roupa: Edith Head.

Assistente de Direção: Herbert Coleman.

Engenheiros de Som: Harry Lindgren e John Cope.

Distribuição: Paramount, 1954, 112 minutos.

Elenco: James Stewart (L. B. Jeffries "Jeff"), Grace Kelly (Lisa Fremont), Wendel Corey (detetive Thomas J. Doyle), Thelma Ritter (enfermeira Stella), Raymond Burr (Lars Thorwald), Judith Evelyn (amenina coração solitário - Lonely Heart), Ross Bagdasarian

(ocompositor), Georgine Darcy (a dançarina Mlle Torse), Jesslyn Fax(a escultora), Rand Harper (Honeymooner), Irène Winston (Sra.Thorwald) e Denny Bartlett, Len Hendry, Mike Mahoney, Alan Lee,Anthony Warde, Harry Landers, Dick Simmons, Fred Graham, EdwinParker, M. English, Kathryn Granstaff, Havis Davenport, MileMahomey, Iphigénie Castiglioni, Sara Berner e Frank Cady.

The Man Who Knew Too Much (O Homem que Sabia Demais)

Produção: Alfred Hitchcock, Paramount, Filmwite Productions, 1956.

Produtor associado: Herbert Coleman.

Direção: Alfred Hitchcock.

Argumento: John Michael Hayes e Angus MacPhail, baseado numa estória de

Charles Bennett e D. B. Wyndham-Lewis.

Diretor de Fotografia: Robert Burks, A. S. C.

Cor: Technicolor.

Conselheiro: Richard Mueller.

Efeitos Especiais: John P. Fulton, A. S. C.

Cenários: Hal Pereira, Henry Bumstead, Sam Comer e Arthur Krams.

Música: Bernard Herrmann.

Canções: Jay Livingston e Ray Evans: "Whatever Will Be", "We'll

Love Again"; cantata "Storm Cloud", de Arthur Benjamin e D. B.

Wyndham-Lewis, executada pela London Synphony Orchestra, sob a direção de Bernad Herrmann.

Montagem: George Tomasini, A. C. E.

Guarda-roupa: Edith Head.

Engenheiros de Som: Franz Paul e Gene Garvin, Western Electric.

Assistente de Direção: Howard Joslin.

Estúdios: Paramount.

Exteriores: Marrocos.

Distribuição: Paramount, 1956, 120 minutos.

Elenco: James Stewart (doutor Ben MacKenna), Doris Day (Jo),Daniel Gélin (Louis Bernard), Brenda de Banzie (Sra. Drayton),Bernard Miles (Sr. Drayton), Ralph Truman (inspetor Buchanan)

Vertigo (Um Corpo que Cai)

Produção: Alfred Hitchcock, Paramount, 1958

Produtor associado: Herbert Coleman.

Direção: Alfred Hitchcock.

Argumento: Alec Coppel e Samuel Taylor, baseado no romance de Pierre Boileau e Thomas Narcejac "D'entre les Morts".

Diretor de Fotografia: Robert Burks, A. S. C.

Efeitos Especiais: John Fulton.

Cenários: Hal Pereira, Henry Bumstead, Sam Comer e Frank McKelvey.

Cor: Technicolor.

Conselheiro: Richard Mueller.

Música: Bernard Herrmann, dirigida por Muir Mathieson.

Montagem: Geroqe Tomasini.

Guarda-roupa: Edith Head.

Assistente de direção: Daniel McCauley.
 Engenheiros de Som: Harold Lewis e Winston Leverett.
 Títulos: Saul Bass.
 Sequência Especial: "Designed", por John Ferren.
 Estúdios: Paramount.
 Exteriores: San Francisco.
 Distribuição: Paramount, 1958, 120 minutos.
 Elenco: James Stewart (John "Scottie" Ferguson), Kim Novak (Madeleine Elster e Judy Barton), Barbara Bel Geddes (Midge), Henry Jones (o coronel), Tom Elmore (Gavin Elster), Raymond Bailey (o doutor), e Ellen Corby, Konstantin Shayne, Lee Patrick.

North by Northwest (Intriga Internacional)

Produção: Alfred Hitchcock, Metro Goldwyn Mayer, 1959.
 Produtor associado: Herbert Coleman.
 Direção: Alfred Hitchcock.
 Argumento Original: Ernest Lehman.
 Diretor de Fotografia: Robert Burks, A. S. C.
 Cor: Technicolor.
 Conselheiro: Charles K. Hagedorn.
 Efeitos Especiais Fotográficos: A. Arnold Gillespie e Lee Le Blanc.
 Cenários: Robert Boyle, William A. Horning, Merrill Pyle, Henry Grace e Frank McKelvey.
 Música: Bernard Herrmann.
 Montagem: George Tomasini.
 Títulos desenhados: Saul Bass.
 Engenheiro de Som: Frank Milton.
 Assistente de Direção: Robert Saunders.
 Estúdios: Metro Goldwyn Mayer.
 Exteriores: New York (Long Island), Chicago, Rapid City (Mont Rushmore),
 Dakota do Sul ((National Memorial)).
 Distribuição: Metro Goldwyn Mayer, 1959, 136 minutos.
 Elenco: Cary Grant (Robert Thornhill), Eva Marie-Saint (Eve Kendall), James Mason (Philip Vandamm), Jessie Royce Landis (Clara Thornhill), Leo G. Carroll (o professor), Philip Ober (Lester Townsend), Joséphine Hutchinson ("Madame Townsend", a empregada doméstica), Martin Landau (Léonard), Adam Williams (Valerian), e Carleton Young, Edward C. Platt, Philip Coolidge, Doreen Lang, Edward Binns, Robert Ellenstein, Les Tremayne, Patrick McVey, Ken Lynch, Robert B. Williams, Larry Dobkin, Ned Glass, John Berardino, Malcolm Atterbury.

Psycho (Psicose)

Produção: Alfred Hitchcock, Paramount, 1960.
 Empresário: Lew Leary.
 Direção: Alfred Hitchcock.
 Argumento: Joseph Stefano, baseado no romance de Robert Bloch.
 Diretor de Fotografia: John L. Russel, A. S. C.
 Efeitos Fotográficos Especiais: Clarence Champagne.
 Cenários: Joseph Hurley, Robert Claworthy e George Milo.
 Música: Bernard Herrmann.

Engenheiros de Som: Walden O. Watson e William Russel.

Desenhos dos Títulos: Saul Bass.

Montagem: George Tomasisni.

Assistente de Direção: Hilton A. Green.

Guarda-roupa: Helen Colvig.

Estúdios: Paramount.

Exteriores: Arizona e Califórnia.

Distribuição: Paramount, 1960, 109 minutos.

Elenco: Anthony Perkins (Norman Bates), Vera Miles (Lila Crane, irmã de Marion), John Gavin (Sam Loomis), Martin Balsam (detetive Arbogast), John McIntire (xerife Chambers), Simon Oakland (Dr. Richmond), Janet Leigh (Marion Crane), Frank Albertson (omilionário), Pat Hitchcock (Caroline) e Vaughn Taylor, Lurene Tuttle, John Anderson, Mort Mills.

The Birds (Os Pássaros)

Produção: Universal, 1963.

Produtor: Alfred Hitchcock.

Argumento: Evan Hunter, baseado na obra de Daphné du Maurier.

Diretor de Fotografia: Robert Burks.

Cor: Technicolor.

Efeitos Especiais: Lawrence A. Hampton.

Conselheiro para a Fotografia: Ub Iwerks.

Diretor de Produção: Norman Deming.

Cenários: Robert Boyle e George Milo.

Conselheiro para o Som: Bernard Herrmann.

Produção e composição do som eletrônico: Remi Gassman e Oskar Sala.

Domesticador de pássaros: Ray Berwick.

Assistente de Direção: James H. Brown.

Assistente de Hitchcock: Peggy Robertson.

Ilustrador: Alfred Witlock.

Genérico: James S. Polak.

Montagem: George Tomasini.

Estúdios: Universal.

Exteriores: Baía de Bodega, Califórnia, São Francisco.

Distribuição: Universal, 1963, 120 minutos.

Elenco: Rod Taylor (Mitch Brenner), Tippi Hedren (Melanie Daniels), Jessica Tandy (Sra. Brenner), Suzanne Pleshette (Annie Hayworth), Veronica Cartwright (Cathy Brenner), Ethel Griffies (Sra. Bundy), Charles McGraw (Sebastien Sholes), Ruth McDevitt (Sra. MacGruder) e Joe Mantell, Malcolm Atterbury, Karl Swenson, Elizabeth Wilson, Lonny Chapman, Doodles Weaver, John Mc Govern, Richard Deacon, Doreen Lang, Bill Quinn.

Marnie (Marnie – confissões de uma ladra)

Produção: Alfred Hitchcock, Universal, 1964.

Produtor: Albert Whitlock.

Direção: Alfred Hitchcock.

Argumento: Jay Presson Allen, baseado no romance de Winston Graham.

Direção de Fotografia: Robert Burks, A. S. C.

Cor: Technicolor.

Cenários: Robert Boyle e George Milo.

Música: Bernard Herrmann.

Montagem: George Tomasini.

Assistente de Direção: James H. Brown.

Assistente de Alfred Hitchcock: Peggy Robertson.

Engenheiros de Som: Waldon O. Watson e William Green.

Distribuição: Universal, 1964, 120 minutos.

Elenco: Tippi Hedren (Marnie Edgar), Sean Connery (Mark Rutland), Diane Baker (Lil Mainwaring), Martin Gabel (Sidney Strutt), Louise Latham (Bernice Edgar, mãe de Marnie), Bob Sweeney (o primo Bob), Alan Napier (M. Rutland), S. John Launer (Sam Ward), Mariette Hartley (Susan Clabon) e Bruce Dern, Henry Burkhardt, Edith Evanson, Meg Wyllie.

Topaz (Topázio)

Produção: Universal.

Produtor: Alfred Hitchcock.

Produtor Associado: Herbert Coleman.

Argumento: Samuel Taylor, baseado no romance de Léon Uris "Topaz".

Imagens: Jack Hildyard (Technicolor).

Música: Maurice Jarre.

Cenário: John Austin e Henry Busmtead.

Guarda-roupa: Edith Head e Pierre Balmain.

Montagem: William Ziegler.

Som: Waldon O. Watson e Robert R. Bertrand.

Assistentes de Direção: Douglas Green e James Westman.

Assistente de Alfred Hitchcock: Peggy Robertson.

Conselheiros Técnicos Franceses: J. P. Mathieu e Odette Ferry.

Estúdios: Universal.

Exteriores: Alemanha Occidental, Copenhagen, Nova York, Washington, Paris.

Distribuição (Estados Unidos): Universal.

Saída (Estados Unidos): dezembro de 1969.

Duração: 125 minutos.

Elenco: Frederick Stafford (André Devereaux), Dany Robin (Nicole Devereaux), John Vernon (Rico Parra), Karin Dor (Juanita de Cordoba), Michel Piccoli (Jacques Granville), Philippe Noiret (Henry Harre), Claude Jade (Michèle Picard), Michel Subor (François Piccard), Ropsco Lee Browne (Philippe Dubois), Per-Axel Arosenius (Boris Kusenov), John Forsythe (Michael Nordstrom), Edmond Ryan (McKittreck), Sonja Kolthoff (Mrs. Kusenov), John Van Dreelen (Claude Martin), Don Randolph (Luis Uribe), Roberto Contreras (Munoz), Carlos Rivas (Hernandez), Lewis Charles (Mr. Mendoza), Anna Navarro (Mrs. Mendoza), John Roper (Thomas), George Skaff (René d'Arcy), Roger Til (Jean Chabrier), Sandor Szabo (Emile Redon), Lew Brown (um oficial americano).

Frenzy (Frenesi)

Produção: Universal, 1972.

Produtor: Alfred Hitchcock.

Produtor associado: Bill Hill.

Diretor de Produção: Brian Burgess.

Argumento: Anthony Shaffer, baseado no romance de Arthur LaBern, "GoodbyePiccadilly, Farewell Leicester Square".

Imagens: Gil Taylor (Technicolor).

Efeitos Especiais: Albert Whitlock.

Música: Ron Goodwin.

Cenários: Sydney Cain e Robert Laing.

Guarda-roupa: Dulce Midwinter.

Montagem: John Jympson.

Som: Peter Handford e Gordon K. McCallum.

Assistente de Direção: Collin Brewer.

Assistente de Alfred Hitchcock: Peggy Robertson.

Estúdios: Pinewood.

Exteriores: Londres.

Distribuição: Universal (junho de 1972).

Elenco: John Finch (Richard Blaney), Alec McGowen (inspetorOxford), Barry Foster (Bob Rusk), Barbara Leigh-Hunt (BrendaBlaney), Bernard Cribbins (Forsythe), Anna Massey (Barbara "Babs"Milligan), Vivien Merchant (Sra. Oxford), Billie Whitelaw (HettyPorter), Elsie Randolph (Glad, o empregado do hotel), Rita Webb