

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Priscila Tatiane dos Santos

Gêneros e figurinos no cinema de Hitchcock

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO

2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Priscila Tatiane dos Santos

Gêneros e figurinos no cinema de Hitchcock

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Semiótica, sob a orientação da Profa. Dra. Leda Tenório da Motta

SÃO PAULO

2010

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Leda Tenório da Motta – Orientadora

Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto – UFSCAR

Profa. Dra. Elaine da Graça de Paula Caramella – PUC-SP

RESUMO

O objetivo geral desta pesquisa é analisar a questão dos gêneros em filmes de Hitchcock, compreender a maneira como se dão a distribuição dos papéis sexuais, a recorrência ao tipo fálico de construção do feminino e entender os diferentes tipos maternos e a ambiguidade das categorias genéricas. O objetivo específico é examinar essas configurações genéricas a partir do figurino.

A metodologia consiste em pesquisa bibliográfica e filmográfica. As principais referências são obras teóricas e críticas sobre o cinema clássico narrativo hollywoodiano e sobre o cinema de Hitchcock. Para o problema dos gêneros, o Mestrado se apoia nas três *Contribuições à Psicologia do Amor* de Freud. *O Estranho*, também de Freud, é a base teórica para a articulação entre misoginia e estranho, vale dizer, a questão da mulher como sinistra. Há chaves particularmente interessantes para a compreensão dessa questão em *O Tabu da Virgindade*.

Imagens, cenas e sequências – as mais significativas, que melhor demonstram o papel do figurino na configuração dos gêneros – dos filmes que compõem o *corpus* serão analisadas para compreender como esses tipos femininos, masculinos e suas ambiguidades são construídos pelo figurino.

Principalmente nessa abordagem dos gêneros, é indispensável a análise de filmes de Hitchcock pois, ao confundir os papéis sexuais por embaralhar as categorias genéricas, o diretor quase chega à homossexualidade, que, ligada às roupas, será analisada em personagens homossexuais quase explícitos.

Este estudo parte da principal hipótese de que o cinema de Hitchcock coloca em crise as categorias de gêneros, embaralha a distribuição dos papéis sexuais e constrói personagens sexualmente ambíguos, ao menos, desde 1940. A hipótese secundária é a de que essas configurações genéricas nuançadas podem ser lidas através do figurino.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema; Hitchcock; Gêneros; Figurino.

ABSTRACT

In general, this work aims at analyzing the matter of genders in Hitchcock's motion pictures, understanding his reference to the phallic type of femaleness, the different maternal kinds, the ambiguity in generic categories and how sex roles are distributed in his movies. Specifically, it addresses the examination of these generic configurations from costume design's point of view.

This work's methodology consists of bibliographic and filmographic research. The main references are theoretical and critical works about Hollywood's narrative classic cinema and works about Hitchcock's cinema. As for the matter of genders, this work bases on Freud's three *Contributions to the Psychology of Love*. Freud's concept of *The Uncanny* is the theoretical basis for the articulation between misogyny and the uncanny, i.e., the matter of the woman as sinister. There are particularly interesting keys to the comprehension of this question in *The Taboo of Virginity*.

Images, scenes and sequences – the most significant ones, which demonstrate the costume design role in gender configuration – from the movies that make up the *corpus* will be analyzed so as to understand how these female and male types and their ambiguities are constructed by costume design.

Especially in this approach to genders, the analysis of Hitchcock's movies is paramount, because, by mixing up sex roles through shuffling generic categories, the director almost reaches homosexuality, which, linked with clothes, will be examined in almost-explicit homosexual characters.

This study arises from the hypothesis that Hitchcock's cinema has broken down gender categories, shuffled sexual role distribution and built sexually ambiguous characters at least since 1940. As a secondary hypothesis, it is presented that the nuanced generic configurations can be interpreted through costume design.

KEY-WORDS

Cinema; Hitchcock; Genders; Costume Design.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
1 CINEMA E GÊNEROS.....	05
2 ROUPAS E SEXUALIDADE.....	11
3 CINEMA E FIGURINO.....	17
4 O FEMININO FREUDIANO E AS MULHERES HITCHCOCKIANAS.....	21
4.1 Mulheres sinistras.....	23
4.2 Fálicas.....	25
4.3 Maternais.....	37
4.4 Matriarcas.....	38
4.5 Bruxas.....	39
CONCLUSÃO.....	47
BIBLIOGRAFIA.....	49
ANEXOS.....	55
A) FICHAS TÉCNICAS E SINOPSES.....	55
B) IMAGENS.....	63

Podemos dizer de Shakespeare que ele foi o primeiro a apreciar o valor dramático de uma casaca, e a perceber que uma crise pode ser provocada por uma crinolina. (WILDE, *Aforismos*. 1995, p. 31).

GÊNEROS E FIGURINOS NO CINEMA DE HITCHCOCK

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como objetivo geral examinar a questão dos gêneros em filmes de Hitchcock. Trata-se de compreender como se dá, nessa filmografia, a distribuição dos papéis sexuais, diante da recorrência de certo tipo feminino fálico, a que vêm contrapor-se outras construções do feminino e certas configurações da mãe e da matriarca, num quadro de ambiguidade das categorias genéricas. O objetivo específico é analisar tais configurações genéricas à luz do figurino.

Para tanto, serão analisadas algumas imagens, cenas e sequências selecionadas dos filmes que compõem o *corpus*. A análise partirá de uma segmentação da narrativa do filme. As imagens, cenas e sequências mais significativas que demonstram o papel do figurino na configuração dos gêneros serão mais detalhadamente analisadas e, nessa etapa, a análise da diegese dará lugar à uma análise mais aprofundada da linguagem fílmica e, sobretudo, de um elemento específico dela: o figurino. Assim, o objeto de estudo é, especificamente, o estilo, o código, enfim, a materialidade da imagem.

Esse tipo de abordagem pede especial atenção aos filmes de Hitchcock datados das décadas de 1950 e 1960, em que personagens femininas surgem constantemente como loiras dominadoras e espetacularmente vestidas, como Lisa, em *Janela indiscreta*, Madeleine, em *Um corpo que cai*, e Melanie, em *Os pássaros*. Essas personagens fazem parte da categoria do feminino hitchcockiano denominada neste estudo como “fálica”. Há um outro tipo feminino a considerar: o das figuras maternas e protetoras, aqui denominado “maternal”. Nele entram Midge, a loira de óculos de *Um corpo que cai*, e Lila, a irmã de Marion, em *Psicose*. Em *Janela indiscreta*, há ainda um outro tipo de feminino hitchcockiano: o da “matriarca”, cuja figuração está na personagem da enfermeira Stella, que passa como um furacão, arrumando o apartamento e dando conselhos, e na governanta de *Festim diabólico*, a Sra. Wilson. Ambas são mais velhas e menos afetuosas. Nessa categoria, entram também as mães dominadoras e devoradoras, como Lydia, de *Os pássaros*, a mãe de Mitch.

Ao embaralhar as categorias genéricas e confundir os papéis sexuais, Hitchcock chega quase a tocar na homossexualidade, tema tabu nos estúdios hollywoodianos, em seu tempo. Derivando para esse tema, a análise da homossexualidade velada, atrelada às roupas, será feita a partir de personagens homossexuais quase explícitos, como a Sra. Danvers, em *Rebecca, a mulher inesquecível*, que se insere na categoria “bruxas”, e o casal assassino de

Festim diabólico. Nornam Bates, de *Psicose*, com sua figura masculina demasiadamente identificada com a mãe, é nada fálico, mas sim infantilizado.

Em consideração ao anterior, segue o *corpus* da pesquisa:

Rebecca, a mulher inesquecível (*Rebecca*, 1940)

Festim diabólico (*Rope*, 1948)

Janela indiscreta (*Rear window*, 1954)

Um corpo que cai (*Vertigo*, 1958)

Psicose (*Psycho*, 1960)

Os pássaros (*The birds*, 1963)

A pesquisa parte da hipótese principal de que o cinema hitchcockiano põe em crise as categorias genéricas, embaralha a distribuição dos papéis sexuais e constrói personagens sexualmente ambíguos desde, pelo menos, 1940. As hipóteses secundárias são as de que essas configurações genéricas nuançadas podem ser lidas através do figurino, e esse é um dos motivos pelos quais o cinema de Hitchcock revolucionou o padrão hollywoodiano na era dos estúdios, já que as sexualidades nuançadas passaram a aparecer mais frequentemente no cinema de Hollywood a partir da década de 1960.

Um estudo relevante da indumentária nos filmes envolve também o conhecimento de uma perspectiva histórica e sociológica da moda, uma compreensão da roupa fora do filme. Isso porque a maneira de vestir não diz respeito apenas à aparência, mas também às relações entre pessoas na sociedade, relações entre homens e mulheres, desempenhando também importante papel nas relações de poder e nas manifestações do poder. Mudanças nas roupas geralmente são indícios de mudanças também na sociedade. As principais bases teóricas para uma perspectiva histórica e social da moda estão em *O espírito das roupas*, de Gilda de Mello e Souza, e *A moda e seu papel social*, de Diana Crane. Para uma compreensão das relações entre as roupas e os sexos, as referências teóricas se encontram em John Harvey, autor de *Homens de preto*, e Anne Hollander, que escreveu *O sexo e as roupas*. Acrescentam-se a essa bibliografia sobre roupas e sexos o livro *Fetichismo: moda, sexo & poder*, de Valerie Steele. Os conhecidos escritos barthesianos sobre roupas e moda, sobretudo os de *Inéditos vol. 3*, menos áridos que aqueles encontráveis em *O sistema da moda*, também entram como referenciais teóricos importantes para essa etapa da pesquisa bibliográfica.

Este estudo requer ainda bases em obras teóricas e críticas sobre o cinema clássico narrativo hollywoodiano e sobre o cinema hitchcockiano especificamente. *O olhar e a cena*,

de Ismail Xavier, é um dos principais referenciais teóricos para um estudo do cinema clássico, assim como *The classical Hollywood cinema*, de David Bordwell. Sobre o cinema de Hitchcock, foram selecionados textos clássicos de François Truffaut como *Os filmes de minha vida* e a série de longas entrevistas que estão em *Hitchcock/Truffaut: entrevistas*, além de *Fascinado pela beleza: Alfred Hitchcock e suas atrizes*, do biógrafo Donald Spoto. Mais especificamente sobre cinema e gêneros, o Mestrado baseia-se no artigo *Prazer visual e cinema narrativo*, de Laura Mulvey. A pesquisa também se baseia teoricamente em *The women who knew too much*, de Tânia Modleski, e *Os pássaros*, de Camille Paglia. Estes dois últimos, ao abordarem as relações entre cinema hitchcockiano e os gêneros, tratam longamente de aspectos do figurino.

Para o problema dos gêneros, o Mestrado se apóia nas três *Contribuições à Psicologia do Amor* de Freud – *Um Tipo Especial de Escolha de Objeto feita pelos Homens (Contribuições à Psicologia do Amor I)*, *Sobre a Tendência Universal à Depreciação na Esfera do Amor (Contribuições à Psicologia do Amor II)* e *O tabu da Virgindade (Contribuições à Psicologia do Amor III)* – já que, aí, ele nuançou as posições de gênero “feminino/masculino”, mostrando como sujeitos femininos podem assumir diferentes papéis sexuais. *O Estranho*, de Freud, será a base teórica para a parte da pesquisa que aborda a articulação entre misoginia e “estranho”, vale dizer, a questão da mulher como sinistra. Há chaves particularmente interessantes para a compreensão dessa questão em *O tabu da Virgindade*. Note-se que Freud não escreve sobre a misoginia. *O Estranho* de Freud será utilizado aqui como referência para melhor compreender as muitas recorrências ao conceito de “estranho” em filmes de Hitchcock e para articular a questão da mulher repudiada pela misoginia, tomando a mulher como sinistra.

O primeiro capítulo, *Cinema e gêneros*, trata da construção e da representação dos gêneros masculino e feminino no cinema e como esses conceitos, antes opostos e bem separados, passaram a ser nuançados. Nesse capítulo, também serão apresentadas as formulações de Laura Mulvey, contidas no artigo *Prazer visual e cinema narrativo*, sobre o cinema como atualizador dos fetiches patriarcais e falocêntricos, através da imagem feminina passiva dirigida ao olhar masculino ativo.

Roupas e sexualidade, o capítulo seguinte, é dedicado à uma explanação geral da perspectiva histórica e sociológica das roupas, girando em torno das maneiras como as relações entre homens e mulheres são mediadas pelo poder e pela moda na sociedade. Dessa forma, ao relacionar o sexo e as roupas, o capítulo trata também do caráter fetichista da moda.

No terceiro capítulo, *Cinema e figurino*, uma análise das relações entre o cinema narrativo clássico e o figurino, buscando compreender o papel do figurino para intensificar a caricatura dos gêneros no cinema e de que maneira se constroem e se representam as identidades de gênero através da materialidade do figurino. Será apresentada, nesse capítulo, a colaboração de Edith Head para o cinema hitchcockiano. Head, a desenhista de roupas favorita do diretor, criou os figurinos da maior parte dos filmes analisados nesta pesquisa.

No quarto capítulo, *O feminino freudiano e as mulheres hitchcockianas*, são apresentados os textos de Freud *Contribuições à Psicologia do Amor* e *O Estranho*. Trata-se de uma tentativa de abordagem ao problema do Mestrado à luz da psicanálise. A análise da configuração genérica se dá a partir do figurino nos filmes, através das categorias femininas em Hitchcock. Já que não se podem separar “feminino” e “masculino”, a análise dos tipos masculinos em Hitchcock ocorrerá através do referencial feminino.

CAPÍTULO PRIMEIRO

CINEMA E GÊNEROS

De acordo com Lucia Santaella em *Lições & subversões* (SANTAELLA, 2009), nos contos maravilhosos, os protagonistas masculinos são destemidos e corajosos, vencem desafios e obstáculos para salvar a personagem feminina indefesa, vítima ou prisioneira de algum tipo de mal e, ao obter a vitória sobre o antagonista – um inimigo normalmente monstruoso, ganham o amor da personagem feminina como recompensa.

Essa tradição dos contos maravilhosos introjetou no imaginário coletivo uma determinada imagem do masculino que se constitui em fonte de representação da masculinidade. Da mesma forma, o herói romântico é outra importante fonte de introjeção coletiva da imagem do masculino, já que possui também as características do protagonista do conto maravilhoso. O herói romântico não é um herói de saída; é importante notar que ele se torna herói e obtém o amor da personagem feminina, porque venceu os desafios e obstáculos que se interpunham ao amor. A heroína é, então, conquistada pela coragem do herói. Os papéis masculinos e femininos são, portanto, bem definidos nessa tradição.

Tal imaginário, ainda que não claramente, está presente no cinema e em outras narrativas contemporâneas (SANTAELLA, 2009, p. 165). Há a notável importância da linha da trama no cinema clássico que envolve o romance heterossexual, cujo final feliz é demonstrado com um beijo do casal. “É significativo que, de cem filmes hollywoodianos escolhidos aleatoriamente, mais de sessenta finalizem com uma exibição do casal romântico – o clichê de “final feliz”, muitas vezes mostrando um beijo apaixonado (...)” (BORDWELL, 2005, p. 283).

Nas ciências sociais e humanas, o termo “gênero” refere-se às construções sociais e culturais de masculinidade e feminilidade. Pressupondo-se que, em toda sociedade, indivíduos reproduzam a cultura em que estão imersos, as definições de “masculino” e “feminino” – suas significações – são oriundas da cultura dominante, cuja base é a binaridade masculino/feminino. Novamente concordando com Santaella, as palavras “masculino” e “feminino” só existem confrontadas entre si; o significado de uma depende da outra, já que são opostos binários, da mesma maneira como as palavras “sim/não”, que apenas são definidas como par opositivo uma da outra.

Os conceitos de masculinidade e feminilidade reproduzem um conjunto de características, valores e comportamentos, considerados por uma determinada sociedade e cultura como associados ou apropriados a homens ou mulheres.

A identidade de gênero de um indivíduo pode ser o resultado das formas como ele a expressa através de sua aparência física, modo de vestir, atividades que realiza socialmente e muitos outros fatores, todos determinados pela sociedade como traços de masculinidade ou feminilidade.

Tal identidade, no entanto, é construída, transformada. E as transformações sociais, tecnológicas, políticas e econômicas causam mudanças nas construções, definições e significações das identidades, já que os indivíduos estão no interior dessas transformações.

Entretanto, tem havido uma ruptura histórica na maneira como a identidade feminina é construída, assim como as relações entre os sexos, resultado da transformação sem precedentes no modo de socialização e de individualização do gênero feminino. Como a mulher desempenha papéis e ocupa posições outrora próprias aos homens, o perfil do masculino tem se tornado ambíguo. O conceito de masculinidade, bem definido e compreendido anteriormente, se tornou uma questão a ser interrogada, que acaba por nuançar as fronteiras entre os gêneros, antes bem definidas. A masculinidade, tal qual a imagem estereotipada do “macho”, foi se tornando cada vez mais frágil. Os traços, características e comportamentos que se referiam à “masculinidade” e “feminilidade” têm sido socialmente adquiridos por um e pelo outro, de maneira que homens heterossexuais possam ser mais ou menos femininos, bem como mulheres podem ser ou estar com mais ou menos traços de masculinidade.

Assim, o par “masculino/feminino”, antes opositivo e mais associado a “sim/não”, está agora mais próximo de oposições como “quente/frio”, por exemplo, que permitem transições e nuances, como “morno”, e que possibilitam também transformações superlativas, como “mais quente” ou “quentíssimo”. O par “masculino/feminino”, assim, de acordo com Santaella, em *Lições & subversões*, compartilha de certa forma com o segundo tipo de par, pois se pode considerar que algo ou alguém é mais ou menos masculino ou feminino. Por se tratar de uma oposição de gênero que envolve questões de sexualidade, ser ou estar mais ou menos masculino ou feminino tem se tornado mais comum nas sociedades contemporâneas.

Dessa fragmentação e multiplicidade de identidades femininas e masculinas, o questionamento que surge é: que determina alguém como masculino ou feminino?

O cinema narrativo clássico – que é a tradição na qual o cinema hitchcockiano está inserido, embora a tenha subvertido, inclusive na distribuição dos papéis sexuais de forma ambígua – pode ser definido como um sistema estruturado de convenções que organizam a narrativa, com personagens individuais como agentes causais, tempo subordinado à estrutura de causa-efeito e tendência à objetividade e à resolução dos conflitos no final. O cinema narrativo clássico norte-americano, sobretudo durante a sua consolidação no fim dos anos 1910 e nas décadas subsequentes, construiu um tipo de representação dos gêneros, vindo do melodrama, em que as personagens femininas geralmente são ingênuas, indefesas e precisam ser salvas por um herói; ou, então, são antagonistas más, bruxas. Os personagens masculinos são heróis bons e corajosos; ou, então, vilões horríveis. Enfim, essa construção, própria do melodrama – gênero em que o cinema clássico narrativo se consolidou, desde D. W. Griffith – permitia apenas brancos e pretos, não havia cinzas, não havia nuances. O elenco do filme, o roteiro, o figurino, a iluminação, enfim, toda a materialidade da linguagem cinematográfica se estruturava para contar uma história dotada de certas convenções. Representar as construções genéricas de maneira que o masculino e o feminino sejam conceitos opostos e bem delimitados é uma dessas convenções, bem como a construção de protagonistas puramente bons e antagonistas puramente maus.

As preferências do público por tal sexualidade caricatural preparou o caminho para as heroínas despersonalizadas dos últimos quinze anos. Grace Kelly caracterizou-se por uma rigidez e imobilidade de manequim, o que ajuda a explicar por que Audrey Hepburn é a única atriz cuja representação como manequim de vitrina é solicitada. (WINICK, 1972, p. 76).

As construções dos gêneros no cinema e suas representações mudaram com o passar do tempo – bem como outros aspectos do cinema – e, sobretudo, a partir dos anos 1960, foram nuançadas as suas margens, que se tornaram menos dicotômicas e mais complexas e ambíguas. Hitchcock, que impôs um estilo bem particular e um modo de expressão subversivo, antecipou essa crise dos papéis sexuais em seus filmes desde, ao menos, os anos 1940.

Essas construções, antes rígidas, passaram a mudar mais radicalmente desde os anos 1960 no cinema, mas pode-se notar indícios disso desde a década de 1950, como escreveu Ann Kaplan sobre os filmes dessa década, que “mostram antigos códigos se desmoronando, prontos para ruir, mas ainda se aguentando. A sexualidade respingava por todo lado, sem ser, entretanto, reconhecida” (KAPLAN, 1995, p. 19).

Nos filmes hollywoodianos desse período, o sexo era apenas insinuado muito sutilmente, as heroínas deviam ser virgens e capazes de deter as investidas dos homens, que eram os que podiam tomar as iniciativas amorosas e sexuais. Desde o início, o cinema narrativo clássico construiu sexualidades bem delimitadas, como já descrito aqui anteriormente, de heróis e heroínas puramente bons e vilões e vilãs puramente maus, e os papéis masculinos e femininos não se misturavam. Nos filmes *noir*, finalmente a sexualidade feminina surgiu e tornou-se central num novo tipo de construção do gênero feminino: a *femme fatale* – mulher irresistivelmente atraente, que leva os homens à destruição – e que remete aos mitos de Eva e Pandora. São figuras malignas, mas que possuem encanto e são sexualmente atraentes. A *femme fatale* representa uma ameaça ao domínio patriarcal masculino, mas não apenas isso:

(A fantasia da mulher poderosa cuja atração irresistível representa uma ameaça não só para o domínio masculino, mas também para a própria identidade do sujeito masculino, constitui a “fantasia fundamental” contra a qual a identidade simbólica masculina se define e na qual se apoia.) A ameaça da *femme fatale* é, pois, falsa: trata-se, de fato, de um apoio fantasmático do domínio patriarcal, a figura do inimigo criada pelo próprio sistema patriarcal. (ZIZEK, 2009, p. 130).

Para melhor compreender as relações entre o cinema narrativo clássico norte-americano e os gêneros, o artigo *Prazer visual e cinema narrativo*, de Laura Mulvey (1983), que foi escrito há mais de trinta anos, num contexto influenciado pela psicanálise e pelo pós-estruturalismo, além de ser um texto ícone dos estudos feministas do cinema, é também importantíssimo para estudos de cinema em geral. As referências predominantes no estudo de Mulvey são a psicanálise e o feminismo. As críticas oriundas das fileiras feministas influenciaram a recepção e interpretação da psicanálise nesse período – pós-1960, bem como a formação de uma nova teoria e crítica nos estudos sobre cinema. Mulvey, em seu artigo, busca tornar visíveis os mecanismos inconscientes da relação entre imagem e olhar através da compreensão das dimensões psíquicas da cultura popular.

Mulvey baseia-se na teoria psicanalítica para fundamentar uma crítica da imagem produzida pelo cinema hollywoodiano, que é, nesse contexto, feita para e pelo olhar masculino, através da mulher como objeto passivo do olhar. Mulvey utiliza conceitos freudianos como “escopofilia”, “voyeurismo”, “complexo de castração”, “narcisismo” e, principalmente, “fetichismo”, e estabelece o mecanismo de prazer e plenitude do cinema narrativo clássico. As posições masculina, de sujeito/ativo, e feminina, de objeto/passivo, nas quais o homem representa o olhar e a mulher, a imagem, são nitidamente demarcadas na

análise da imagem e da posição do olhar no cinema. Tais posições, de sujeito e objeto, entretanto, são complicadas pelo complexo da castração, no qual a mulher representa a falta do falo e por isso a ameaça de castração. De acordo com Mulvey, o inconsciente masculino – que é o inconsciente patriarcal, produtor da cultura – tem duas possibilidades para escapar da ameaça da castração: uma delas é depreciar a mulher, colocando-a em uma posição de alguém que deve ser salvo ou punido – como Madeleine, de *Um corpo que cai*, que deve ser salva por Scottie; ou Marion, de *Psicose*, que deve ser punida. Essa depreciação do objeto se insere no voyeurismo, em termos de posição e forma de olhar, e, de fato, as duas personagens são objetos exibicionistas para os quais se dirige o olhar voyeurista masculino, Madeleine para Scottie, e Marion para Norman Bates. A outra forma de sair da ameaça da castração é através da negação total dela, na qual a figura feminina é substituída por ou transformada em fetiche, o que está próximo da escopofilia fetichista, mecanismo notável no culto das estrelas do cinema.

Assim, Mulvey entende o cinema narrativo clássico – sobretudo, o das décadas de 1930, 1940 e 1950 – como manutenção dos fetiches do olhar patriarcal e falocêntrico, que se ordena no binômio homem/sujeito, mulher/objeto, cuja forma foi construída a partir do inconsciente da sociedade patriarcal. O falocentrismo depende da imagem da mulher castrada, e a ausência do falo o produz como presença simbólica, para ordenar e significar. A forma de ver e o prazer no olhar, nesse cinema, mesmo que auto-consciente ou irônico – como o hitchcockiano, reflete formalmente as obsessões psíquicas da sociedade que o produziu. O ato de olhar como fonte de prazer, a escopofilia – inversamente existe prazer exibicionista em ser olhado, foi associado por Freud ao ato de tomar o outro como objeto, o outro objetificado. Dessa forma, a imagem da mulher no cinema a posiciona como objeto.

Mulvey, ao comentar a posição do espectador de cinema, que é ocupada pelo olhar masculino, demonstra que tal masculinidade representa a fase ativa, fálica e pré-simbólica da vida sexual, que, de acordo com a teoria de Freud, na construção da subjetividade feminina, ocorre como uma passagem para a passividade, que deixa a fase ativa, fálica e pré-simbólica para trás.

Essa análise de Mulvey de que o olhar – e a subjetividade – no cinema narrativo clássico é masculino, ativo e fálico demonstra o caráter fetichista e ilusório da relação olhar-imagem, do olhar masculino para a imagem da mulher fetichizada do cinema. As estruturas da psique – sobretudo aquelas relacionadas com a sexualidade – entram aqui como um elemento fundamental para a compreensão dos mecanismos ideológicos e discursivos das sociedades do espetáculo.

CAPÍTULO SEGUNDO

ROUPAS E SEXUALIDADE

Para os apocalípticos, a moda é uma forma de coerção e constrangimento, que causa padronização, achatamento e nivelamento. É considerada também um ataque à liberdade e individualidade, sendo uma imposição das classes mais altas para as mais baixas. Estas apenas imitam a moda daquelas. Como exemplo há a alta-costura, que é destinada a um nicho muito específico e expressaria uma representação de classe segregante. Os apocalípticos trabalham lado a lado com os sociólogos, que possuem esse discurso também: o de que a moda não proporciona democratização, por causa da distinção, que implica em dinheiro e reificação.

O fetiche da mercadoria, nesse caso, a moda, seria uma alienação, por força da qual, o sujeito, o indivíduo recua, desaparece. Há aí uma crítica ao caráter coisificado do corpo. O sujeito tende à coisa, e a coisa tende ao sujeito.

De outra forma, os integrados, como Gilles Lipovetsky, pensam a moda como democratizante, por seu caráter padronizante. É imitação por excelência: todos podem imitar tudo e, assim, seria uma equalização, de acordo com a qual todos podem ser iguais. A moda acenaria com a criatividade, cada qual podendo buscar seu *look* com liberdade. Os integrados estão mais interessados nos sinais do que nos constrangimentos sociais.

Aqui, será feita uma abordagem mais dialética da moda e seu papel social, seu papel na construção das identidades sexuais, e das relações entre homens e mulheres mediadas também pela roupa.

A moda não diz respeito apenas à aparência, pois o uso que se faz das roupas está atrelado às relações entre pessoas e sociedade e entre homens e mulheres. É tal aspecto histórico-social de construção da identidade de gênero e as relações entre homens e mulheres intermediadas pela vestimenta que mais interessa nesta parte da pesquisa. Em outras palavras, o foco nesta parte é observar a importância das roupas como manifestação de poder e as relações entre os sexos que resultam delas. Mudanças na moda são sinais de mudanças na sociedade. Os homens, por exemplo, usaram cores durante o século XVIII e no início do

século XIX, mas, a partir de então, a vestimenta masculina tornou-se cada vez mais formal, austera e escura; era uma grande mudança e “se consultarmos os jornais de moda da época, poderemos ver a morte das cores, peça por peça, em alguns poucos anos” (HARVEY, 2003, p. 30).

A moda do *fin-de-siècle* se caracterizou por um gosto pela ornamentação, materiais suntuosos e roupas complicadas. Não foi sem motivos que as mulheres usavam modas caras e elaboradas, cercando-se de todos os signos – artificiais – de feminilidade. A mulher transformou-se em um novo tipo de ser, meio boneca, meio ídolo.

Os homens passaram a se vestir de forma sóbria, como numa espécie de luto, e o século XIX foi visto como um funeral pelos escritores da época, como Charles Baudelaire. A fascinação pela melancolia romântica passou, mas o preto permaneceu nas roupas como a cor da moda. Assim, tem-se uma idéia da origem desse comportamento masculino em relação às roupas, mas não se explica como ele se manteve. É essa fixação do negro que deve ser melhor explicada, pois, até então, ele entrava e saía de moda, mas, nos anos 1820, entrou e permaneceu.

“Não foi ao som da carroça dos condenados, mas sim dos passos largos e despreocupados dos dândis que nasceu a moda do simples e do escuro” (HARVEY, 2003, p. 37).

Os contornos sócio-políticos do dandismo começaram a se delinear na virada do século XVIII para o XIX, e foi durante a Regência Inglesa (1800-1830) que tal afetação no traje masculino passou a significar uma postura ideológica pró-aristocrática, que rejeitava os valores e códigos de conduta burgueses. A importância dada ao vestuário é uma forma emblemática de realçar a diferença – a distinção. A instabilidade que a Regência causou favoreceu a disseminação do dandismo, bem como um intercâmbio de influências com a França, então o país mais permeável. Baudelaire, o mais célebre pensador do dandismo, pensou-o a partir da arte pela arte, do esteticismo. Assim, depois, no decênio de 1860, o dandismo ganhou ainda outros contornos. Tal noção aproximou o dandismo à arte e a uma dimensão eminentemente intelectual. Para Baudelaire, assim como para os estetas, a vida e a arte formam um todo, onde não há lugar para a vulgaridade. O mal e o pecado, em contrapartida, têm lugar nesse todo. Assim, tal concepção de um todo formado por vida e arte se dá à margem da moral oitocentista. É dessa maneira que o dandismo emerge nas posturas

decadentistas do *fin-de-siècle*, paradigmaticamente representadas por Oscar Wilde¹, também um dândi, na Inglaterra. Assim, a importância da moda masculina, integrada em uma atmosfera de sofisticação aristocrática que remete ao estilo da Regência, somada ao culto ao artificialismo e ao exotismo, muito ao gosto dos decadentes desse fim de século, é própria de seu tempo.

Baudelaire é considerado, por Walter Benjamin, o primeiro poeta a refletir em sua obra a crise e os impasses da modernidade capitalista e industrial. O contexto em que viveu Baudelaire, a Paris do Segundo Império, “capital do século XIX”, presenciou o surgimento de uma nova experiência urbana.

Nota-se em Baudelaire, em seus escritos sobre o belo, a moda e a maquiagem, encontráveis em *Sobre a modernidade* (BAUDELAIRE, 1996), um profundo desprezo por tudo que possua o caráter de “natural”.

Walter Benjamin, em seu estudo sobre a obra de Baudelaire, *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo* (BENJAMIN, 1989), destacou, no esteticismo do poeta, o elogio do falso, que vem a reboque, para Baudelaire, em sua concepção de dandismo: “(...) a seus olhos ávidos antes de tudo por *distinção*, a perfeição da indumentária consiste na simplicidade absoluta, o que é, efetivamente, a melhor maneira de se distinguir” (BAUDELAIRE, 1996, p. 49). O dândi decadentista, herdeiro de Baudelaire, contrariava, assim, os princípios massificadores da sociedade, bem como refutava o ideal de valorização do trabalho, ao elevar o ócio. Assim, para o dândi, distinguir-se da massa burguesa por meio de sua explícita opção pela transgressão à moral vigente, através de sua indumentária ornamental e excêntrica, trata-se de um gesto desafiador de aspirar à originalidade absoluta. Tal dandismo observável nos escritores do final do século XIX, como os citados Baudelaire e Wilde, revelou um enlaçamento entre a vida e a arte.

A roupa dos refinados do século XVIII era de fato elaboradíssima e policromática, mas o que os dândis introduziram na moda foi uma elegância sóbria, comedida e simples, cujo principal e soberano signo da elegância é a distinção – o pequeno detalhe.

Assim, o dândi é a figura que torna elegantes as roupas simples e escuras, sobretudo as negras, nas primeiras décadas do século XIX. É, por definição, um ocioso. Seu estilo demonstra a rejeição às plumas, mas é importante notar que ainda é uma forma de

¹ Um esteta como Oscar Wilde considerava o vestuário masculino como demasiadamente despojado para ter beleza e defendia uma volta aos tempos de Carlos I, dos laços de enfeite, dos veludos e dos cabelos soltos para os homens. A realidade dos homens, sexual e de outros tipos, era expressa pela alfaiataria masculina que vinha evoluindo desde 1800.

ostentação na maneira de vestir: a exibição da riqueza está presente nas pequenas e sutis evidências e detalhes, tais como a boa qualidade do tecido e a meticulosidade do corte. Se esse estilo renuncia a afirmação de uma posição social, ainda é um estilo mais afirmativo do que conciliatório. Pode-se afirmar que certos rigores burgueses tiveram influência indireta sobre a moda através dos dândis e, sem a participação destes, uma influência direta, pois tanto quanto a Revolução Francesa influenciou a moda, a Revolução Industrial também o fez. As famílias prósperas do norte da Inglaterra sempre foram vistas como sóbrias, e, no início do século, elas mudaram-se para Londres, mantendo lá esse estilo e tornando-se numerosas e confiantes o suficiente para influenciar a moda. Até que em meados do século XIX, o preto é o uniforme do mundo elegante e também do mundo industrial.

É importante destacar o poder que a moda do negro tinha sobre aqueles que a seguiam e sobre aqueles que a observavam, como Baudelaire. Ficou salientada a sobriedade, mas um fator caro dessa questão, sobretudo para esta pesquisa – e muito relevante para os dândis – é a atração sexual do preto. “Quem veste preto parece mais magro, realça o rosto, talvez sugira intensidade” (HARVEY, 2003, p. 47).

A excitação sexual provocada pelo negro vem, parte dela, dos valores atribuídos à roupa preta pela sociedade, e está claro pelos escritos de Baudelaire que tais valores eram de fato sombrios para ele, também um dândi que usava preto. Esta cor não era só a cor elegante das festas ou de rapazes interessantes e frustrados, mas também o uniforme de sua época.

Embora o preto na história tenha muitos significados, o mais reconhecido deles é sua associação com a escuridão e com a noite. O imaginário natural e antigo que conecta noite, escuridão e morte reforçaria uma percepção negativa do negro. Porém, sua associação com atração sexual não diz respeito a uma natural atração pelo brilho e lustre da cor preta, mas, como no ocidente moderno, de uma percepção de perigo que torna o preto excitante e ousado.

Anne Hollander utilizou a alfaiataria masculina moderna como base de suas considerações históricas, pois concluiu que, ao longo da história da moda, as roupas masculinas foram sempre essencialmente mais avançadas que as femininas e mais adequadas a indicar o caminho e a fornecer o padrão, fazer proposições estéticas, às quais a moda feminina respondeu. Mas, está claro que qualquer explicação do vestuário deva considerar os sexos feminino e masculino de forma conjunta, como Hollander o faz.

A sexualidade das roupas na moda moderna é sua primeira qualidade. Desde criança se aprende que a roupa pode dar uma identidade privada, definindo idéias interiores sobre seu corpo, que começam com idéias sobre a sua sexualidade. Sendo assim, as roupas

usadas em público pelos adultos são um gesto sexual recíproco. Separa-se simbolicamente as roupas femininas e masculinas. Não importa o quanto as roupas masculinas e femininas são parecidas ou diferentes, o que importa é que as disposições de cada uma são sempre feitas em relação à outra. Sem observar a moda masculina, é impossível entender a feminina e vice-versa.

O estilo dândi representa a onda de modernidade durante o início do século XIX, e a fonte estilística de então era muito mais esportiva que militar, tendo como modelo a roupa de campo inglesa usada para caça e tiro ao alvo. Essa moda foi devidamente copiada até o século XX pelo vestuário feminino, muito embora apenas em roupas de montaria, como as usadas por Marnie, em *Marnie confissões de uma ladra*.

Roupas de montaria sérias podem ter um toque mais sóbrio do que outras peças provocativas do vestuário masculino usadas por damas elegantes e avançadas; mas elas podem ser muito eróticas em si mesmas, ajustando-se, como deviam, apertadamente sobre os corpetes, e indicando sempre que formas supostamente masculinas de fantasia sexual podem estar em funcionamento na imaginação feminina. (HOLLANDER, 1996, p. 98).

Tal imitação do traje masculino feita pela moda feminina não possui como objetivo um efeito de parecer masculino, mas demonstra o desejo feminino de imitar a liberdade sexual masculina, diminuindo a impressão de submissão, o que intensifica o erotismo da roupa.

As qualidades eróticas e imaginativas das roupas não eram abertamente evocadas, exceto pelos escritores franceses, como Balzac. Grande criador de personagens femininas da primeira metade do século, o escritor era particularmente eloquente sobre a força poética da sofisticação delas, e não o era menos quando se referia à elegância masculina. Novamente, pode-se citar Baudelaire, que, em sua obra, evocou o erotismo e a imaginatividade das roupas.

O vestuário, uma das formas mais visíveis de consumo e de construção social da identidade, tem sua importância demonstrada na arte e na história; no romance *Madame Bovary*, de Flaubert. Os vestidos de Emma Bovary causaram a ruína do marido, e os penteados e outros exageros de Maria Antonieta foram peças fundamentais da Revolução Francesa, que depois se caracterizou por um desejo de romper totalmente com o luxo aristocrático da moda francesa. Os trajes simples da sociedade burguesa da Inglaterra foram grandemente adotados.

Chanel começou desenhando vestidos e conjuntos de jérsei confortáveis, por volta de 1915, e continuou com roupas tricotadas e com o famoso “vestidinho preto” durante os

anos 1920. Mas, foi no fim da década de 1950, durante a sua retomada, em resposta às pressões femininas regressivas visíveis no início daquela década, que Chanel fez suas famosas roupas simples em lã macia e tricotada com superfícies multicoloridas. Tais roupas sugerem certo autocontrole erótico sem qualquer tipo de agressão e, no lugar disso, um elemento de deleite pessoal constante e discreto do corpo, uma sensualidade discretamente felina que não constitui barreira ao trabalho ativo e ao raciocínio. O traje para as mulheres – um casaco feito sob medida com uma saia, no velho esquema do traje de montaria – pode assim tornar-se um costume que expressa a independência sexual puramente feminina no mundo moderno, finalmente alcançada sem o uso de quaisquer referências viris, severas ou tímidas.

Valerie Steele, especializada em moda e, interessada em fetichismo, em seu livro *Fetichismo: moda, sexo & poder*, busca compreender o que mostra ou esconde uma roupa e o que a leva a ser cultuada como um totem. Sobre a relação entre roupa e sexualidade, a moda é analisada como um sistema simbólico ligado à expressão da sexualidade - tanto comportamento sexual (incluindo atração erótica), quanto identidade de gênero. (STEELE, 1997, p. 11). “O fetiche é um substituto para o pênis da mulher (da mãe) no qual o menino acreditava e do qual não deseja abrir mão (...) pois, se uma mulher foi castrada, então a posse de seu próprio pênis estaria em perigo” (FREUD, 1909, vol 21, p. 129).

É sabida a ampla evidência de que meninos e meninas pequenos frequentemente passam por uma fase em que acreditam que pelo menos algumas mulheres – como suas mães – têm um pênis. As crianças pequenas, nessa fase, possuem fantasias, curiosidades, desejos e ansiedades infantis que os fazem dotarem suas mães de pênis substitutos. Tal construção é apenas uma fantasia elusiva e temporária, e, então, o fetichista adulto a concretiza num sapato de salto-alto ou num casaco de pele animal.

Como Freud foi o primeiro a insistir, as teorias sexuais bizarras de meninos podem ser superadas e esquecidas, mas jamais são deixadas inteiramente de lado. Elas são reprimidas (...) mas persistem como fantasias inconscientes que estão prontas a retornar (...) sempre que houver uma ameaça séria, imaginária ou real à masculinidade de um homem, conquistada a duras penas. (KAPLAN, 1991, p. 54).

CAPÍTULO TERCEIRO

CINEMA E FIGURINO

Hollywood primeiro representou a mulher com imagens bem divididas e caricaturais, que podem ser descritas, grosso modo, como a “vamp” e a “criança”. Tais representações hollywoodianas radicais, entretanto, serviram de referência para o trabalho de estilistas franceses.² Posteriormente, surgiu a “herdeira maluca” – uma mistura de “vamp” e “criança” (HOLLANDER, 1996, p. 172). De acordo com Anne Hollander (HOLLANDER, 1996), isso aconteceu antes de 1925, à medida que novas concepções de liberdade e sexualidade femininas que ainda eram notadamente proibidas e, portanto, representadas de forma caricatural e dicotômica pelo cinema, ocorriam na sociedade.

A síntese apareceu nos anos seguintes na imagem hollywoodiana de Clara Bow, a Moça Sensual, engraçada mas com amor-próprio que abre seu caminho legitimamente, vestindo roupas brilhantes, ágeis e vivas que a mostram usando as pernas para dançar com prazer e para andar para a frente com um objetivo. (HOLLANDER, 1996, p. 172).

Um filme narrativo clássico é constituído de elementos significantes, tais como enquadramentos, planos, ângulos de filmagem, movimentos de câmera, iluminação, cenário, cor, som, montagem, dos quais faz parte o figurino. Alguns desses elementos são próprios da linguagem cinematográfica e, nas convenções nas quais o cinema narrativo clássico se desenvolveu, participam da criação da imagem. O figurino está entre os elementos significantes que não são próprios da forma fílmica, ou seja, que estão presentes em outras formas e linguagens, como por exemplo, no teatro. Normalmente, no cinema, o figurino é mais realista e menos simbólico que no teatro, porém o papel do figurino no cinema não é fundamentalmente diferente do seu papel no teatro e, por isso, não é um elemento próprio da linguagem cinematográfica, mas tem um sentido próprio no filme (MARTIN, 1990, p. 60-61).

Pode-se afirmar que os figurinos dos filmes de Hitchcock são fundamentalmente realistas, pois estão em concordância com a moda vigente para os personagens representados e não são estilizados de forma para-realista. Alguns dos figurinos hitchcockianos são, além de realistas, também simbólicos – em maior ou menor grau, pois significam simbolicamente

² Como Paul Poiret (1879-1944), que criou ardentes aventureiras em tecidos de cetim pesados e penas e angelicais criaturas em camisas de linho pregueadas e doces chapéus de marinheiro.

características e temperamentos. Da mesma maneira como podem significar também o papel sexual desempenhado, principal hipótese desta pesquisa.

O filme, assim configurado, é, então, resultado do trabalho realizado por uma equipe, que é formada pelo diretor de fotografia, o figurinista e outros mais. Hitchcock fez parte de uma tradição do cinema em que o diretor de cinema agia como um maestro que orquestrava todos esses elementos. Estes não possuem um significado absoluto e também podem obter diferentes significações dentro do todo significativo do filme. Assim, ao analisar a função simbólica do figurino no cinema, deve-se considerá-lo a partir de sua relação com os outros elementos, bem como os significados possíveis deles e do próprio figurino.

Para que possamos examinar mais completamente a questão dos figurinos e dos gêneros em filmes de Hitchcock, torna-se imprescindível um estudo do trabalho de uma importante desenhista de figurinos, Edith Head, a desenhista de roupas favorita de Hitchcock, com quem realizou extensivo trabalho.

Head trabalhou no estúdio Paramount Pictures a partir de 1924. Em 1967, Head mudou-se para outro estúdio, a Universal Pictures, o que possibilitou a longa parceria com Hitchcock, que havia tido início na Paramount e, então, ido para o mesmo estúdio em 1960.

Edith Head era professora de idiomas – principalmente francês – e arte na “Hollywood School for Girls” antes de trabalhar na Paramount Pictures. Naquele momento, o figurinista de lá era Howard Greer, que a ensinou a desenhar tão bem quanto ele. Em 1925, chegou Travis Banton, um outro desenhista de roupas. Como as estrelas preferiam Banton, Greer abandonou o estúdio e, em sua ausência, os trabalhos menores ficaram para Head. Dessa forma, ela se tornou responsável pelas jovens estrelas e atrizes em ascensão, que não opinavam quanto às roupas, mas Head as questionava para saber que lhes caía bem e de que gostavam. Quando algumas delas se tornavam estrelas, não a esqueciam, mas sim a exigiam para desenhar suas roupas; o trabalho de Head se tornou cada vez mais notório em Hollywood.

Com a insistência de Head e de outros figurinistas de Hollywood, em 1948, foram criados dois Oscars para melhor figurino, um deles para filmes em preto e branco e outro para filmes coloridos. Head ganhou um Oscar – o primeiro dos oito que ganhou ao longo de sua carreira – por seu trabalho em *Tarde demais (The Heiress, 1949)* de William Wyler.

Pessoalmente, Head não possuía um estilo de glamour, mas um estilo sério, usava sempre preto e branco ou bege e marrom e, raramente, vermelho. Sempre usava luvas brancas e os famosos óculos escuros de lentes azuis – esses óculos eram utilizados nos *sets* de filmagem para que se soubesse como o filme ficaria em preto e branco – mas Head usava-os

também para ser impenetrável. Ela, assim como Hitchcock, sabia da importância de ser famosa e também era uma persona.

Como resultado do seu trabalho, tornou-se a desenhista de roupas favorita de muitas estrelas, como Ginger Rogers, Bette Davis, Barbara Stanwyck, Shirley MacLaine e Anne Baxter. Vestiu Elizabeth Taylor em *Um lugar ao sol* (*A place in the sun*, 1951) de George Stevens. Audrey Hepburn em *A princesa e o plebeu* (*Roman holiday*, 1953) de William Wyler, em *Sabrina* (*Sabrina*, 1954) de Billy Wilder e em *(Funny face*, 1957) de Stanley Donen. Também vestiu Gloria Swanson em *Crepúsculo dos deuses* (*Sunset Blvd.*, 1950) de Billy Wilder. Estes são alguns de seus mais notáveis trabalhos.

Em filmes de Hitchcock, Head é responsável pelos figurinos de muitos deles: *Interlúdio* (*Notorious*, 1946), *Janela indiscreta*, *O terceiro tiro* (*The trouble with Harry*, 1955), *Ladrão de casaca* (*To catch a thief*, 1955), *O homem que sabia demais* (*The man who knew too much*, 1956), *Um corpo que cai*, *Os pássaros*, *Marnie*, *confissões de uma ladra* (*Marnie*, 1964), *Cortina rasgada* (*Torn curtain*, 1966), *Topázio* (*Topaz*, 1969) e *Trama macabra* (*Family plot*, 1976). Dos filmes que compõem o *corpus* desta pesquisa, Head apenas não desenhou os figurinos de *Rebecca*, *a mulher inesquecível*, *Festim diabólico* e *Psicose*, tendo sido responsável pelos figurinos dos demais, ou ainda, tendo desenhado especialmente as roupas das estrelas dos demais, como as usadas por “Miss Hedren”, em *Os pássaros*, e *Marnie*, em *Confissões de uma ladra*.

CAPÍTULO QUARTO

O FEMININO FREUDIANO E AS MULHERES HITCHCOCKIANAS

O cinema hitchcockiano se antecipou em introduzir sexualidades nuançadas nas telas de Hollywood. Desde os anos 1940, Hitchcock interroga, põe em crise e embaralha os papéis sexuais em seus filmes. Nesse aspecto, podemos notar a recorrência a alguns tipos femininos, como o das “fálicas”, o das “maternais”, o das “matriarcas” e o das “bruxas”. Ao desestabilizar a identidade dos gêneros, Hitchcock chega quase à homossexualidade em seus filmes, criando personagens homossexuais quase explícitos, como o casal assassino de *Festim diabólico*, e a Sra. Danvers de *Rebecca, a mulher inesquecível*.³

Os papéis sexuais dessas mulheres hitchcockianas serão aqui analisados através do figurino, e essa análise se apóia em alguns escritos de Freud. Tal tentativa de abordagem do problema do Mestrado à luz da psicanálise é cara ao referencial teórico e à análise, porque, em suas três *Contribuições à Psicologia do Amor*, nas quais as posições dos gêneros “feminino” e “masculino” são nuançadas, o psicanalista demonstra como sujeitos femininos podem assumir diferentes papéis sexuais.

O narcisismo, para Freud, corresponde ao instante em que toda libido está agrupada em torno do “eu”. Essa concentração libidinal é o início do investimento em objetos. Assim, é apenas por meio dessa passagem pelo narcisismo que o “eu”, com a libido reunida em torno de si, pode investir nas representações dos objetos. Dessa forma, o investimento libidinal original é direcionado para outros e novos investimentos, e, assim, o sujeito passa a sair de um universo auto-referente para reconhecer um universo externo. Freud, no entanto, não concebe o narcisismo como uma etapa superável dentro de um desenvolvimento cronológico, pois suas manifestações atingem toda a vida libidinal. Por exemplo, a psicose, que corresponderia ao retorno da libido para o “eu”. Há outros casos, que não são da psicopatologia, em que o narcisismo se manifesta de forma decisiva; a escolha amorosa é um deles.

3 Há, ainda, na obra de Hitchcock, desde a década de 1930, outros personagens cuja sexualidade nuançada é bastante observável, como em *Assassinato (Murder, 1930)*, que, de acordo com Hitchcock em *Hitchcock/Truffaut*, é, na verdade, uma história de homossexualidade. Podemos analisá-la também através das roupas, já que o assassino se traveste para matar, um pouco como faria, depois, o personagem Nornam Bates, de *Psicose*. (TRUFFAUT, 2004, p. 79). Truffaut também notou o elemento da rivalidade homossexual, trazido para *Intriga internacional (North by northwest, 1959)*, o sinistro secretário tinha ciúmes do bonito e meigo James Mason (Philip Vandamm) (p. 106).

Freud demonstra que os objetos de amor são narcisicamente determinados. As pessoas buscam, em seus relacionamentos, a si mesmas, depois de formarem imagens de si mesma à luz dos parentes idealizados. Há, certamente, o investimento em um objeto, mas se trata de um investimento cuja força é projetiva. O narcisismo cede perante o progressivo aumento, ao longo da maturação dos sujeitos, dos investimentos objetivos sem, entretanto, deixar de se fazer presente nesses mesmos investimentos. Dessa forma, Freud promoveu uma reviravolta conceitual nas idéias contidas nos dois primeiros artigos de *Contribuições à Psicologia do Amor*. As escolhas amorosas de base narcísica demonstram a importância do narcisismo na construção subjetiva, podendo-se, então, afirmar que essas escolhas colocam o narcisismo como um orientador e limitador de um modo de subjetivação. As relações dos sujeitos com os outros passam, então, a carregar a marca indelével de um narcisismo que é, ele próprio, a condição de possibilidade dessa relação.

Anteriormente, em texto de 1905, *Os três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, Freud afirmou que o ponto mais próximo entre a sexualidade infantil e a adulta é a escolha do objeto. O interesse nos genitais adquire na infância uma significação pouco distante da que terá na idade adulta. Somente o órgão genital masculino entra em consideração, tanto para meninas como para meninos – assim como tanto para mulheres como para homens – e é importante destacar que não se trata de uma primazia dos órgãos genitais masculinos, mas sim de uma primazia do falo.

Em *Algumas conseqüências psíquicas da diferença anatômica entre os sexos*, Freud demonstrou essa idéia afirmando que a percepção da diferença anatômica entre homens e mulheres produz conseqüências psíquicas diferentes para as crianças. Assim, a mesma anatomia pode ser representada de maneiras diferentes – o homem é então visto como fálico e a mulher como castrada. E é a partir do falo que os sujeitos se posicionarão na divisão dos sexos. O sujeito que se posiciona do lado masculino é aquele que se vê como fálico, como possuidor do falo, e o sujeito que se posiciona do lado feminino se vê como castrado, sem o falo.

Freud marca uma diferença entre o complexo de Édipo masculino e o feminino após a introdução da primazia do falo. Essa introdução da fase fálica leva a estabelecer uma fase pré-edípica para o Édipo feminino, além de três saídas para a menina perante a castração: a primeira é a masculinidade, manter-se fálica; a segunda é a neurose, o abandono da sexualidade; e a terceira, a feminilidade propriamente dita, desejar o falo através de bebês.

Concordando com Freud, Jacques Lacan aponta de forma imperativa que o falo não é o órgão sexual masculino que está ausente ou presente. Mas, o falo tem o estatuto

simbólico, ou seja, pode aparecer tanto como presença ou como ausência. Tal mobilidade só é possível por se tratar de um significante, e não da genitália masculina.

Dessa forma, não se trata, em absoluto, de um falo real, pois como real existiria ou não existiria. Trata-se de um falo simbólico. O que se pode transmitir pela troca simbólica é sempre algo que é tanto ausência como presença. Sua essência pressupõe uma alternância fundamental. Assim, ele se move deixando atrás de si o signo de sua ausência no ponto de onde vem. O que é importante notar nesse ponto é que a castração é em torno do falo e não do pênis.

Eu queria, esta manhã, chamar atenção de vocês para a relação do falo como efeito do significante, e para o fato de que o falo como significante – e isso quer dizer como transposto a uma função inteiramente diferente de sua função orgânica – é o centro de toda apreensão coerente daquilo de que se trata no complexo de castração. (LACAN, 1960/61, p. 230).

4.1 Mulheres sinistras

Em alguns filmes, a mulher é um elemento sinistro, e é importante analisar mais particularmente esse aspecto da obra de Hitchcock, a articulação entre misoginia e estranho – vale dizer, a questão da mulher como sinistra –, porque oferece subsídios para pensar o feminino repudiado na misoginia, na recorrência de temas que podem ser remetidos ao conceito de “estranho/familiar”, que Freud retira das literaturas fantásticas.

Nos filmes de Hitchcock, os personagens que exercem influência do além túmulo são frequentemente femininos: Rebecca, Carlotta Valdes, Madeleine e Sra. Bates.

Para esse conceito, existem traduções como “sinistro”, “hominoso”, “estranho”, “estranho/familiar”. Será utilizado aqui o termo “estranho/familiar”, por ser o mais próximo do alemão e por sintetizar melhor “aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1980, p. 277). Assim, serão analisados os temas do “estranho/familiar”, como o “duplo”, na obra hitchcockiana, e suas relações com a literatura fantástica, que demonstram a angústia da duplicidade. Freud leu tal literatura a partir da chave psicanalítica e tirou daí o conceito de “estranho”. Somos dois, o consciente e o recalado.

Santaella, em *O signo à luz do espelho (uma releitura do mito de Narciso)*, relacionou tais literaturas com a volta do recalado. Essa literatura só poderia ocorrer no século XIX, quando das primeiras imagens técnicas, as fotografias, cuja nitidez das fisionomias assustava. Além disso, apontou para o fato de o signo ser também um duplo, já

que o signo em si é uma realidade reconhecível, mas é também algo que remete à outra coisa, é também essa outra coisa. Sobre a duplicidade do signo, Santaella conclui que “seu caráter, portanto, é o caráter de um duplo. Sem deixar de ser ele mesmo, ele simultaneamente representa, substitui, aponta para, ocupa o lugar de um outro que está fora dele” (SANTAELLA, 1996, p. 60).

Das imagens técnicas, pode-se destacar o papel fantasmagórico e ilusionista do cinema. O dispositivo cinematográfico por si só já remete a tal fantasmagoria, já que cria ilusão de movimento através de luzes e sombras, na projeção de imagens. Duplicação, aparecimento e desaparecimento, fantasmagoria, projeção, identificação, percepção (METZ, 2007, p. 23) que fazem parte do universo fantástico são também próprios ao dispositivo do cinema. E é através da imagem que Freud demonstra a fase do narcisismo e da construção da auto-imagem pelo mito de Narciso, da qual Lacan faz uma releitura em *O estágio do espelho*.

O cinema hitchcockiano é permeado por símbolos que remetem ao “estranho/familiar”, como em *O ringue* (*The ring*, 1927), filme em que o bracelete em forma de serpente que adorna Nellie (Lillian Hall-Davies) funciona como símbolo do adultério, já que ela é casada com Jack Sander (Carl Brisson), mas tem um caso com Bob Corby (Ian Hunter). Nesse filme, o título tem um segundo sentido significativo além de ringue de boxe, que é o de anel, aliança, do título original em inglês (ARAUJO, 1982, p. 22). Assim como no filme *O ilhéu* (*The Manxman*, 1929), ao qual podemos atribuir o significado mais claro que é “homem de Manx” e também “homem *versus* homem”, a luta do homem contra o próprio homem, tema recorrente na obra hitchcockiana, que pode ser lido também através do “estranho/familiar”.

Pode-se ainda observar tais recorrências aos símbolos do “estranho/familiar” nas muitas cenas de sonhos contidas em seus filmes, no fato de os vilões não serem totalmente maus, e nem os heróis totalmente bons. A transferência da culpa, como no exemplo dos personagens de Guy Raines (Farley Granger) e Bruno Anthony (Robert Walker), de *Pacto sinistro* (*Strangers on a train*, 1951), onde a demência de um e o equilíbrio do outro são partes de um único ser (ARAUJO, 1982, p. 64) – enfim, um único personagem dividido em dois. Outro exemplo de culpados e inocentes muito próximos são o tio e a sobrinha em *A sombra de uma dúvida* (*Shadow of a doubt*, 1942) que, ademais, possuem o mesmo nome – mais um símbolo do estranho – Charlie. O tio é um assassino de viúvas que torram a fortuna dos maridos mortos com homens bem mais jovens (ele, por exemplo) e apesar disso, para Hitchcock, “a moça continuará apaixonada pelo tio a vida inteira” (TRUFFAUT, 2004, p. 155).

Em *Um corpo que cai*, há a duplicidade das personagens Madeleine e Judy. A Madeleine que Scottie conhece já é um duplo de outra pessoa, a verdadeira Madeleine, que seria assassinada na trama. Ou seja, é Judy com elementos que levariam a significar que ela é Madeleine: as roupas, o cabelo, os modos. Além disso, para essa outra Madeleine, é construída e imposta uma personalidade perturbada por um fantasma, que a faz vagar pela cidade e tentar se suicidar na baía de São Francisco. Judy está o tempo todo representando o papel de uma Madeleine atormentada. Além desse fato, há a tentativa de Scottie em trazer sua amada do “mundo dos mortos”; Hitchcock mesmo apontou o prazer necrófilo do personagem (TRUFFAUT, 2004, p. 246) que, numa tentativa louca e obcecada em recriar sua amada morta, ao fim, consistiu num *strip-tease* às avessas que Judy faz colocando cada peça, buscando o exato *tailleur* e arrematando com o coque do cabelo loiro. Há a condenação da culpada pela jóia, que foi dada de presente pela sua participação no crime. Essa jóia é vista por Scottie através do espelho, assim como Madeleine/Judy passa em frente ao espelho em muitos momentos do filme e é uma mulher duplicada de fato. As jóias remetem também ao “estranho”. “Les bijoux. Dans la parure de ses blondes, Hitch n'oublie jamais les bijoux. Objets de décoration de leur beauté mais aussi de fétichisme révélateur de leur personnalité maléfiqes, les bijoux font partie des accessoires de la littérature fantastique” (DUFREIGNE, 2006, p. 132).⁴

4.2 Fálidas

As fálidas, em filmes de Hitchcock, são as loiras glaciais que despertam desejo, amor-paixão e são autoritárias. Possuem como significado a loira dominadora e intocável, esquiva cujos significantes são as roupas e acessórios espetaculares, impecáveis, as jóias, o cabelo intacto. Essa sofisticada frieza trata-se de um tipo de construção do feminino impositivo e impenetrável. “Para os heróis hitchcockianos, penetração é castração: o pênis perde a independência, é engolido, tragado e dissolvido na escura cavidade da vagina” (NAZÁRIO, 1998, p. 141).

No cinema hitchcockiano, há uma notável recorrência a esse tipo feminino, obtido através de roupas elegantes e impecáveis, acessórios como casacos de peles, sapatos de saltos agulha, cabelos presos e olhar frio e esquivo. Esse tipo de construção do feminino

4 As jóias. Ao adornar suas loiras, Hitch nunca se esquece das jóias. Objetos de decoração de sua beleza, mas também de feticismo revelador de sua personalidade maléfica, jóias fazem parte dos acessórios da literatura fantástica.

hitchcockiano que é diferente do das loiras óbvias, voluptuosas e sensuais – fatais – é encontrado nas personagens Lisa, de *Janela indiscreta*, Madeleine, de *Um corpo que cai*, Melanie, de *Os pássaros*, e Marion, de *Psicose*. Essas mulheres são fálicas, e o vestuário é o seu substituto ao falo. Entende-se aqui o “falo” na concepção de Freud e Lacan, como já apresentada anteriormente, de que o falo não é o pênis, mas o poder, denegado à mulher pela falta dele e, nesse caso, substituído pelas roupas. Como a denegação do falo e do poder é feita pelo homem, então a mulher fálica é aquela dominadora que seduz e se apodera do homem, usando-o como parte dela – o homem passa a ser seu falo. É completamente outra construção e que não deve ser confundida com a da loira fatal, da *femme fatale* que seduz o homem dentro de uma tradição misógina de sedução, como objeto desejado. A mulher fálica, diferente da fatal, não está em posição de “objeto” na relação de desejo. “Assim como William Blake em *The Crystal Cabinet*, Hitchcock apresenta a vagina como uma prisão masculina” (PAGLIA, 1999, p. 47).

É o caso de Lisa, de *Janela indiscreta*. Trata-se de uma configuração do tipo feminino fálico. Ela tem uma vida social intensa e nunca repete um vestido. Oprime Jeff, seu namorado, por seu comportamento dominador. A enfermeira que cuida de Jeff, Stella, que aqui faz o papel de “matriarca”, incentiva-o a casar-se logo com ela. Lisa ajuda o namorado, que ao observar a vida dos outros, suspeita que um homem matou a mulher e escondeu o corpo.

Hitchcock considerava a imagem mais importante que o diálogo na construção narrativa de um filme. É famosa a sua expressão de que um filme deve ser mais do que “fotografia de pessoas conversando”. É isso que o diretor faz em *Janela indiscreta*, utilizando a câmera como meio de contar uma história. O filme, que é uma metáfora do próprio cinema, começa com uma persiana sendo aberta e termina com uma persiana sendo fechada. Ou seja, a persiana se abre para o olhar do espectador, que passa a ser um *voyeur* como Jeff e que também vai olhar através da janela, que é a tela. E há a troca: Jeff também vê os acontecimentos de sua vizinhança como um espectador de cinema vê um filme, através de telas, enquadradas pelas janelas (TRUFFAUT, 2004, p. 216). No início, a câmera percorre todo o pátio de apartamentos onde Jeff mora. É a câmera que nos mostra cada detalhe dessa vizinhança e, depois, do apartamento de Jeff. Jeff, além de *voyeur*, também está em quadro, visto pelo espectador do filme. Sua sala-de-estar é o próprio quadro das cópias, imitações e simulacros, repleta de fotografias, e de onde ele não pode sair. Nem ele, nem nenhum outro personagem precisa dizer que o seu trabalho é o de repórter fotográfico: é a câmera que nos dá todas as informações. Uma análise da questão do gênero pode ter início com a observação de

uma frase dita por Jeff nos primeiros minutos do filme, sobre o casamento: “ouvindo a máquina de lavar roupa, a lava-louças, o triturador de lixo e a mulher reclamando”. Misoginia pura, é como se a mulher fosse um objeto doméstico.

Quando aparece em *Janela indiscreta*, Lisa surge na tela como que encurralando Jeff, como uma perfeita dominadora. Ele está com uma perna quebrada e, portanto, preso à cadeira de rodas, impotente. Num primeiro-plano de seu rosto, que enche a tela quando ela o beija, Hitchcock não deixa espaço para mais nada, a imagem de Lisa domina e oprime a tela e também Jeff, com sua reluzente beleza. Em seguida, já podemos notar alguns detalhes de seu vestuário. Embora o plano ainda estivesse fechado não permitindo ver a totalidade de suas roupas, já podemos notar que usa uma estola branca, colar e brinco de pérolas, e o cabelo loiro penteado para trás. O cabelo loiro cintilante preso é uma das marcas das loiras glaciais hitchcockianas. O cabelo delas nunca é solto, ondulado e sensual, como o de Marilyn Monroe; mas sempre preso, algumas vezes para trás, outras num coque, sempre significando um certo recato.

Jeff pergunta: “Quem é você?”, ao que Lisa responde: “Vou ler de cima para baixo”, e vai acendendo as luzes, dizendo seu nome, “Lisa Carol Fremont”, revelando seu vestuário. Como será mostrado adiante, trata-se aqui também de uma espécie de *strip-tease* ao contrário, cujo exemplo mais claro encontramos em *Um corpo que cai*. “Lisa...” e acende uma luz; vemos luvas brancas que cobrem quase todo o antebraço, mais um acessório muito comum nessas loiras, sobretudo essas que são brancas, sinalizando recato. A parte superior do vestido é preta e a bolsa é pequena e preta, de mão, pontuando esses detalhes que compõem o traje espetacular. Enquanto caminha para acender a próxima luz, podemos ver o decote das costas, em formato de “V”. Esse tipo de decote, segundo alguns estudiosos da moda, aponta para evidenciar algum lugar, e esse aponta para a cintura, que é muito bem marcada. A cintura, somada à saia volumosa branca com pequenos detalhes pretos, delineia uma silhueta muito feminina, também esguia, elegante e fina. Sua roupa é toda em preto e branco, mais um símbolo de elegância. “Carol...” vemo-la de frente, iluminada, impecável, decote em “V” também na parte da frente do vestido. “Fremont”. Podemos ver Lisa de frente, parada, enquadrada agora da cabeça aos pés, o que inclui sandálias pretas de salto alto, que é um acessório fálico. Jeff pergunta, afirmando: “É a mesma Lisa Fremont que nunca repete um vestido?”. A elegância de Lisa é vista, negativamente, como frivolidade por Jeff, um fotógrafo bastante aventureiro. Para ele é como se a maneira que Lisa se veste e sua agitada vida social não combinassem em nada com suas viagens a locais exóticos, que exigiriam botas de expedição e assim por diante. Essa diferença pode ser considerada um obstáculo ao amor, se

tomarmos a narrativa numa análise bordwelliana. Mas, é claro, Jeff tem medo de se casar, tem medo de Lisa, é um típico solteirão. Todos os substitutos ao falo que Lisa porta em sua maneira de vestir e agir oprimem a frágil masculinidade de Jeff.

Jeff continua observando o vizinho, adormece e acorda várias vezes durante a noite. Numa cena dessa mesma sequência, Lisa aparece no colo de Jeff, muito agarrada a ele, encurralando-o, de olhos fechados, beijando-o, seduzindo-o. Mas, Jeff não se deixa seduzir, apenas conta dos eventos que viu pela janela – seu foco de interesse está fora da sua sala de estar, está nos apartamentos em frente – como o vizinho que saiu três vezes e voltou com uma valise na noite chuvosa e de quem Jeff desconfia. Lisa finalmente abre os olhos, pára de beijá-lo, levanta-se, senta em outro sofá, acreditando que o problema de Jeff seja com ela. A loira o afasta da janela, puxando sua cadeira de rodas (Imagem 01). Até que ela mesma, por enquanto indiferente ao suposto mistério, avista a janela com curiosidade e não impede que Jeff olhe também. Lisa passa subitamente a demonstrar interesse, colocando sua mão complacentemente sobre a cadeira de rodas de Jeff, ao verem o homem amarrar com uma corda uma grande mala. No momento em que a câmera se aproxima de seu rosto, realmente intrigada: “Vamos começar novamente. Diga-me tudo que viu e o que acha que significa”. A roupa usada por Lisa nessa sequência é um vestido preto, novamente muito marcado na cintura, o que confere mais sofisticação e elegância ao seu estilo já bastante alinhado e feminino. Novamente colar e brinco de pérolas, mas se nota que não são os mesmos: o colar agora é feito de pérolas menores e tem três voltas, que demonstram a importância do pequeno detalhe, da distinção. As extremidades do vestido são levemente transparentes, como a estola branca utilizada anteriormente; mas apenas as extremidades, pois ela não é obviamente sensual. Outra característica em comum com a roupa anterior é o decote em “V”, que aponta para a cintura, bem marcada com um cinto fino.

Jeff observa o vizinho tirar as jóias da bolsa de sua mulher, que ele acredita ter sido assassinada pelo marido. A próxima roupa usada por Lisa é um *tailleur* de linhas retas, longilíneo, verde claro (muito parecido e tão alinhado quanto o usado por Melanie em *Os pássaros*), além de um chapéu branco com redinha. E, dessa vez, há uma mudança no cabelo: está completamente preso, denotando ainda mais recato. Luvas brancas novamente, camisa branca (que quando Lisa tira o casaco, notamos ser frente-única), outra vez cintura bem marcada com o cinto, pontuando a feminilidade. Tal figurino pontua uma mudança no filme: Lisa está interessada na investigação e, por isso, Jeff está um pouco mais interessado nela – até repara rapidamente em seu cabelo, que está preso. Essa roupa marca o momento em que o casal se aproxima e que, a partir de então, vai desvendar o mistério. Lisa contribui com

opiniões femininas: “As mulheres não são tão imprevisíveis”; “A bolsa favorita de uma mulher fica pendurada na sua cama, para estar sempre à mão. Ela viaja e a deixa para trás. Por quê?”; “Não guardamos jóias na bolsa, ficam enroscadas e arranhadas”; “Onde quer que vamos, sempre levamos maquiagem, perfume e jóias, com exceção do hospital”; “Não as deixaria na gaveta ou dentro de sua bolsa preferida”. É então que Jeff se interessa muito mais, chama-a para seu colo e finalmente corresponde aos seus beijos.

O detetive Doyle, um colega de Jeff, é solicitado pelo amigo para ajudar a solucionar o mistério, mas não ajuda em nada. É bastante comum em filmes de Hitchcock a polícia não ser eficiente, ao contrário, geralmente atrapalha. Esse personagem diz sobre as roupas da senhora Thoward (a mulher que Jeff acredita ter sido assassinada): “Simples, mas dignas”. Nesse momento, não parava de dirigir o olhar à maleta de Lisa, que continha uma camisola e um par de pantufas, deixando claro que ela dormiria no apartamento de Jeff. A reprovação do detetive é a mesma da sociedade americana misógina e puritana. Então, a próxima roupa usada por Lisa é a camisola, longa, branca e de seda, muito semelhante a um vestido de noiva (Imagem 02). Lisa coloca a longa e esvoaçante camisola e o par de pantufas – bastante refinadas, de salto – numa maleta muito pequena e compacta, minúscula até, como que demonstrando para o namorado que pode viver aventuras perigosas sem se vestir mal e levar muita bagagem.

Conforme Lisa demonstra interesse em investigar e solucionar o mistério do que acreditam ser um assassinato, aumenta o interesse de Jeff por ela, pois ele vê alguma possibilidade de aventura e emoção ao seu lado. Ao verem que o senhor Thoward está guardando as jóias da mulher, Lisa afirma que “As mulheres não deixam suas jóias quando viajam”. A jóia é um indício do crime, como na literatura fantástica, e há uma confirmação, quando Lisa encontra a aliança da senhora Thoward no apartamento. Ao encontrar a aliança, para escondê-la do suposto assassino, Lisa a coloca em seu dedo, e isso simboliza o desejo de se casar e o quanto ela está mais próxima a ele.

Lisa sabe que está se aproximando de seu objetivo e a próxima roupa usada por ela é consideravelmente diferente em relação às outras: um vestido estampado, fundo branco e estampa de flores em tons de sépia. Mas há características semelhantes aos outros: o vestido é bastante acinturado, e Lisa usa colar e brincos de pérola. Essa roupa marca o momento em que o casal está mais próximo.

O ápice da mudança de roupa aparece na última cena, quando Lisa é mostrada pela câmera dos pés à cabeça. Vemos primeiramente que ela usa um par de mocassins pretos, depois vemos uma calça *jeans* escura dobrada nas barras e, por fim, uma camisa vermelha.

Dessa vez, Lisa não usa colar nem brincos. Enfim, está vestida da maneira como a companheira de um aventureiro se vestiria e de forma que não poderia mais frequentar os mesmos restaurantes elegantes. Está no apartamento de Jeff, lendo *Beyond the high Himalayas*. Superficialmente, pode-se supor que Jeff dominou Lisa, fê-la mudar. Mas, quando Lisa percebe que Jeff está dormindo, deixa o livro de lado para ler a revista *Bazaar*. Nesse momento, ele está mais que castrado, com as duas pernas engessadas. Lisa não precisa mais das roupas e acessórios fâlicos, pois o seu substituto ao falo agora é Jeff, de quem ela se apoderou.

Outra recorrência de loira hitchcockiana, cujas roupas comunicam tensão erótica, poderio e domínio fâlico, configura-se em Madeleine, onde novamente aparecem o cabelo loiro meticulosamente preso e o *tailleur*.

Scottie, um detetive aposentado que passou a sofrer de acrofobia – medo de altura – após um acidente ocorrido no trabalho em que ele e um policial perseguiram um bandido sobre telhados. Quando Scottie ficou suspenso, foi salvo por seu colega, que caiu para a morte, despencando da altura. Um ex-colega de escola, Gavin Elster, pede a Scottie que siga sua mulher, Madeleine, pois ela tem se comportado de maneira estranha, o que preocupa o marido. Scottie vai conhecê-la no *Ernie's Restaurant*; ele olha em volta e a câmera dá uma visão panorâmica de um restaurante de paredes vermelhas e quando fica estática, notamos o verde peculiar e cintilante de sua roupa, em destaque dos outros tons na tela e pontuado pela música de Bernard Herrmann. A câmera vai se aproximando e, depois, mostra o olhar já fascinado e arrebatado de Scottie. Ela levanta e passa maravilhosamente vestida com um vestido longo preto, luvas longas e pretas, a estola verde muito longa e o cabelo loiro claro preso num coque, que são signos de sua beleza fâlica, muito latente (Imagem 03). Sua frieza e sofisticação são bastante evidentes.⁵ Notemos que ela passa diante do espelho, como uma mulher duplicada. Nesse filme, o espelho é um detalhe muito importante, pois, além de ser pelo espelho que Madeleine passa quando Scottie vai ao restaurante para conhecê-la, é através do espelho que ele vê a jóia, a prova do crime, além de representar a duplicidade dessa mulher.

5 É importante destacar que a personagem de Madeleine seria representada pela atriz Vera Miles que não pôde fazer o filme por que engravidou, o que deixou Hitchcock contrariado, pois ele a preferia para o papel. A atriz Kim Novak atuou como substituta, o que, ademais, não agradou ao diretor que a considerava vulgar e reprovava que a atriz não usasse sutiã. Mas, Kim Novak é perfeita para o papel, com o que até Truffaut concordava (TRUFFAUT, 2004, p. 249). Kim Novak é mais voluptuosa, seu corpo é mais dotado de curvas em relação às outras loiras hitchcockianas. E isso, somado ao figurino, à narrativa, a tudo que estava previsto para o filme com Miles, ao ser feito por Novak, fez que Madeleine se tornasse um tipo de mulher absolutamente ideal, irreal até, um simulacro mesmo.

Scottie, já absolutamente apaixonado por Madeleine, aceita acompanhar seus passos atormentados e melancólicos. Ela vaga estranhamente por São Francisco e visita lugares relacionados à sua bisavó, Carlotta Valdes, por quem ela parece estar atormentada. Madeleine se atira na baía de São Francisco e Scottie, virilmente, salva-a da tentativa de suicídio e a leva para o seu apartamento de solteiro (como o de Jeff, de *Janela indiscreta*).

Esses vários significados do salvamento nos sonhos e fantasias podem ser reconhecidos de maneira especialmente clara, quando são encontrados em conexão com a água. Um homem que salva uma mulher da água, em um sonho, quer dizer que a torna mãe, o que (...), equivale a fazer dela sua própria mãe. (FREUD, 1910[1909] 1996, p. 179).

A paixão de Scottie é correspondida, e ele tenta ajudá-la. Há uma cena, um passeio do casal na praia e num campo de sequóias em que ela usa branco, o branco casto das loiras hitchcockianas. Na tentativa de encontrar uma resposta para o mistério que a atormenta, o casal vai para a *Igreja San Juan Baptista*, mas lá Madeleine sobe rapidamente numa torre. Scottie não consegue acompanhá-la devido ao medo de altura, e ela se atira.

Ele é absolvido no julgamento, por ter acrofobia. Scottie tem uma ex-namorada, a maternal e protetora Midge, que ainda o ama e que o ajuda após o trauma. Mas ele não consegue esquecer Madeleine. Então, passa a andar pelas ruas de San Francisco em busca de lembranças da sua amada falecida. Andando pelos lugares que ela frequentava, encontra Judy, muito parecida fisicamente com Madeleine. Judy possui uma sensualidade bem mais óbvia e disponível. Não é mais a loira glacial, fállica e sofisticada. Trata-se de uma morena com maquiagem pesada, roupas de cores mais vibrantes e coladas ao corpo. Mas sua aparência lembra muito a de Madeleine e por isso Scottie se atrai a ela. Scottie quer transformar Judy em Madeleine e, numa tentativa louca e obsessiva de trazer sua amada do mundo dos mortos, como uma Eurídice do mito de Orfeu, compra as mesmas roupas, o mesmo sapato e a faz mudar a cor do cabelo. Judy aceita tudo, desde que Scottie a ame, permite ser conduzida como uma boneca – embora, pela segunda vez, pois já havia sido transformada em Madeleine antes, por Elster, como compreenderemos adiante. Então, Scottie compra exatamente os mesmos sapatos e roupas e a leva para o cabeleireiro, a fim de pintar seu cabelo de loiro. O sentido da palavra “exatamente” aqui é usado sem exageros, pois não pode ser um *tailleur* muito parecido, tem que ser o mesmo. “O exibicionismo e o masoquismo dela fazem com seja o contraponto passivo ideal para o voyeurismo sádico e ativo de Scottie” (MULVEY, 2003, p. 451).

Em um texto de *Inéditos vol. 3 - imagem e moda*, Barthes reflete sobre o *tailleur*, criação de Chanel, e sua proximidade com o vestuário masculino e, por isso mesmo, dotado de “distinção” (2005, p. 368), o que equivaleria ao “dandismo” do traje preto dos homens, pensado também por Barthes em outro texto do mesmo livro, *Dandismo e moda* (p. 344). Desde a democratização do traje masculino, os homens *chics*, ricos, tiveram que desenvolver algo que os diferenciasse dos homens de classes mais baixas (e que não poderia mais ser o uso de salto-alto, maquiagem e peruca, como em outros tempos). Assim, esses homens passaram a incorporar “detalhes” em seu modo de vestir, tais como determinado modo de dar o nó da gravata. Isso fazia a “distinção” entre os homens que usavam trajes apenas aparentemente iguais, por isso convencionou-se dizer que um homem elegante é distinto. A “distinção”, os detalhes do traje de Madeleine, que usa um *tailleur* cinza, significam que essa é uma mulher rica, sofisticada. Isso explica por que é esse preciso *tailleur* que Scottie procura obstinadamente, para transformar Judy em Madeleine.

Mas falta ainda um detalhe, o último: o cabelo loiro tem que ser arrematado por um coque, como o de Madeleine, também igual ao de Carlotta Valdes – como no retrato que haviam visto no museu e semelhante às espirais do filme. Quando Judy sai do banheiro, ao fim desse *strip-tease* ao contrário (pois todo o erotismo e desejo estão em vestir e não em despir; é ao colocar as roupas que ela se despe de vontade e se deixa conduzir), o ruído da porta é semelhante ao de um caixão sendo aberto. É Madeleine que volta do inferno, envolta por uma luz verde (Imagem 04). Só após essa volta Scottie beija Judy/Madeleine apaixonadamente.

Quando o casal vai sair, Judy pede que Scottie a ajude a colocar um colar, visto através do espelho por ele. É o mesmo colar usado por Carlotta Valdes, que Scottie já havia visto no retrato da bisavó de Madeleine, no museu. Scottie conclui então que as duas, Madeleine e Judy, são a mesma mulher, e tudo faz parte de um plano sórdido de assassinato. A jóia foi dada à Judy pelo amante Elster, que assassinou a mulher, como pagamento pela ajuda no crime. O crime é descoberto através da jóia e do espelho, signos da literatura fantástica. Scottie leva Judy à torre, consegue superar o seu medo de altura, mas ela, assustada, se atira. Então sua amada, que era Judy, Madeleine, mas que não era ninguém, apenas um ideal intocável, morre de fato.

(...) somos tentados a afirmar que a freira que aparece no final de *Um corpo que cai* pertence ao (...) submundo maléfico. O paradoxo aqui reside, é claro, no fato de se tratar de uma *freira*, uma mulher de Deus, que encarna a força do Mal que arrasta o sujeito para baixo e impede sua salvação. (ZIZEK, 2009, p. 93).

Marion Crane é outra variação da mesma categoria. Ela surge em *Psicose* em roupas íntimas brancas, um sutiã especialmente pontudo e uma anágua, deitada e olhando para cima, em direção ao seu amante, Sam Loomis, que está vestindo apenas calças e do qual não se vê o rosto. Ela está com o amante, durante o horário de seu almoço; deixa de almoçar para fazer amor, está apaixonadíssima pelo amante. Os seus cabelos são loiros e curtos, que sinalizam uma loira independente e moderna. Os cabelos são cheios, mas bem curtos, não são nada esvoaçantes, Marion também não possui uma sensualidade óbvia. E os cabelos não são completamente loiros: são mais escuros na base e atrás e loiros mais claros acima e à frente. Sam demonstra, através de seus movimentos, que quer fazer amor com Marion novamente, mas ela não quer, está cansada de se encontrar dessa forma com ele. Gostaria de encontrá-lo em circunstâncias respeitáveis, em um jantar, acompanhados de sua irmã, a maternal Lila, num ambiente onde houvesse um retrato da mãe delas. Ao dizer essas palavras, Marion começa a se vestir, a abotoar os botões de sua blusa. A cena toda tem um subtexto: os personagens dizem coisas mas demonstram outras; Sam é o tempo todo irônico, e Marion é mais inteligentemente, irônica que ele. Mas Marion é mais sincera também, chegando a dizer diretamente: “Sam, vamos nos casar”. Marion é fálca, apodera-se do amante, agarrando-o para si e abraçando-o com paixão. Mas, Sam não quer se casar, esquiva-se, Marion se cansa e vai embora, não dá sequer um beijo de despedida dizendo que está atrasada e que ele “tem que calçar os sapatos”, olhando na direção dos pés do amante. Ela o deixa e Sam permanece lá, olhando para baixo. Marion é fálca, e Sam mal tem os pés calçados por sapatos para sair andando e acompanhá-la.

Marion chega do almoço ao escritório da imobiliária onde trabalha, vestida com um conjunto claro, cinto da mesma cor que o vestido e uma bolsa quadrada e grande. Ao chegar, sabe que sua irmã ligou, como teria feito uma mãe. Marion, a pedido de seu chefe, deve depositar uma quantia de quarenta mil dólares no banco, pois o Sr. Tom Cassidy, uma espécie de coronel vulgar, comprou uma casa de presente de casamento para sua filha. Esse coronel flerta com Marion o tempo todo, quer conquistá-la com sua riqueza. Marion é, de fato, muito desejável e atraente. Marion, que havia pedido a tarde de folga para seu patrão alegando dor de cabeça, decide pegar o dinheiro para si, possivelmente para ficar com o seu amante, cuja desculpa para não se casar é a falta de dinheiro. Após o roubo, Marion vai para sua casa e faz as malas. Agora, que é uma ladra, aparece com a mesma roupa íntima do início, sutiã e anágua, mas, dessa vez, são pretos: simbolicamente passou da pureza do branco para

as trevas do preto (Imagem 05). Agora, veste-se com uma roupa mais escura e com uma saia mais volumosa, mas mantém uma maneira de vestir-se monocromática e bastante feminina.

Assim que decide deixar a cidade de Phoenix, Marion sai de carro e seu chefe e o comprador da casa passam em frente a ela, ao atravessarem a rua, causando espanto ao patrão. Marion foge pela estrada com o dinheiro roubado. Com muito sono, acaba por dormir no carro na estrada, e é acordada por um policial que suspeita dela e que a segue quando ela vai trocar de carro em uma loja. O clima de suspense e a narrativa nos sugere uma tensão de que a qualquer momento a loira pode ser pega pelo crime. Ao sair da loja de carros, alguém grita “Ei!” para Marion, mas ela tinha apenas esquecido sua bagagem no carro que havia trocado.

Como chove muito, Marion para num hotel na estrada para dormir antes de seguir viagem. Lá é recebida pelo gentil e estranho Norman Bates – personagem que será melhor analisado mais adiante –; o rapaz chega elegante e desajeitado, com um guarda-chuva que acaba não utilizando pela falta de jeito: não sabe o que fazer com o falo. Norman pensa um pouco antes de decidir escolher a chave correspondente ao quarto número “um”, para depois espia-la. Marion age de forma muito natural e adulta.

Norman a convida para jantar. A Sra. Bates proíbe o filho de trazer a garota para jantar em casa, e, então, o rapaz vai até o hotel. Marion, naturalmente, dá espaço para que ele entre no quarto, mas Norman, constrangido como um adolescente, sugere que comam na recepção. Como é mais confortável, acabam, então, comendo numa saleta que Norman tem atrás da recepção. Ao entrar, Marion fica surpresa com as muitas aves empalhadas que decoram o ambiente. Norman tem o estranho *hobby* de embalsamar pássaros (e assim embalsamou sua mãe morta, como saberemos depois). Os pássaros da saleta simbolizam a presença de uma mãe “coruja” de asas abertas e devoradora, que não está lá, pois Norman não pode deixar o cadáver embalsamado da mãe na saleta e tampouco se vestir com suas roupas e peruca. Assim, essas aves simbolizam na cena uma ameaçadora mãe dominadora (Imagem 06).

Marion e Norman conversam, o rapaz enquadrado com as tais aves sobre sua cabeça, e a garota, com uma cortina normal atrás dela. Marion demonstra que Norman deveria se incomodar com sua situação, talvez sair com amigos ou sair do *Bates Motel*. Norman reage mal: nasceu em sua armadilha e não se importa mais.

Marion, depois de conversar com Norman sobre as armadilhas em que as pessoas costumam se meter por vontade própria, decide tentar sair da armadilha em que ela entrou. Pretende acordar muito cedo, seguir viagem de volta para Phoenix e devolver o dinheiro. Chega a calcular o que havia gastado e subtrai do valor roubado, depois joga os papéis

picados com as contas no vaso sanitário e dá a descarga – e essa é a primeira vez em que o interior de um vaso sanitário aparece em primeiro plano num filme hollywoodiano. Mas, a loira fálica é punida, sendo esfaqueada durante o banho pela Sra. Bates. Marion, interpretada por uma estrela, morre no primeiro terço do filme, fato bastante incomum e que faz com que todo o início de suspense e tensão fosse um meio de Hitchcock distrair a atenção do público. Assim, a loira morre nua, cai no chão do banheiro, e seu rosto amassado no chão aparece em primeiro plano. A mulher, ameaça à castração, é então agredida e morta. Tal agressão ao corpo feminino pode ser melhor compreendida pelas *Contribuições à Psicologia do Amor* de Freud, de acordo com as quais, uma das maneiras de se escapar da ameaça da castração é depreciar a mulher, como alguém que deve ser punida. Marion é então colocada por Norman Bates na posição de uma mulher que deve ser punida.

Quando Marion é considerada desaparecida, seu amante e sua irmã, a maternal Lila, iniciam uma busca. O escritório para o qual trabalhava contrata um detetive, Milton Arbogast, para solucionar o caso, mas ele também é assassinado pela Sra. Bates. O detetive suspeita que Marion esteja na cidade de seu amante, escondida em algum lugar e, então, vai procurá-la em todos os hotéis, chegando então ao *Bates Motel*. Como o *Bates Motel* fica na mesma região que Sam mora, dá-se abertura para a hipótese de que Marion poderia ter roubado para ficar com o amante.

Uma outra figuração do feminino fálico é a personagem de *Os pássaros*. Sua primeira aparição no filme é triunfal. Caminhando pela calçada de uma rua em São Francisco, Melanie⁶ surge com o cabelo repuxado em um belo penteado que lembra o coque de Madeleine em *Um corpo que cai*, como notou Paglia (PAGLIA, 1999, p. 27) e usando um elegante *tailleur* preto mosqueado, saia justíssima, saltos agulha e uma enorme carteira, que será retomada. Vai a uma loja de pássaros, onde conhece Mitch Brenner. Ela finge ser uma vendedora da loja, e ele finge acreditar, pois já sabe que se trata de uma jovem famosa por alguns acontecimentos escandalosos. Ela se irrita por ter sido enganada, mas também quer conquistar Mitch. É por isso que ela vai ao apartamento dele (devido à sua riqueza e influência, para ela é fácil descobrir o endereço de alguém), para levar uma gaiola contendo um casal de periquitos (*lovebirds*, “pássaros do amor”). Ao saber que ele não está e que

6 Tippi Hedren foi encaminhada à desenhista de figurinos Edith Head mesmo antes de seu teste de fotogenia. Hitchcock solicitou que Head criasse um visual característico, não-cinematográfico, para sua nova protegida, como os magnatas da era dos estúdios, que se apoderavam da vida privada e pública de seus atores contratados. Hitchcock se envolveu ativamente no figurino de Hedren para *Os pássaros*, tanto que as jóias caras de ouro usadas pela atriz foram escolhidas pessoalmente por ele. (PAGLIA, 1999, p. 17).

passará o fim de semana em Bodega Bay, resolve ir para lá levar os pássaros. Vai em seu carro conversível – como o de Frances Stevens (Grace Kelly), em *Ladrão de casaca* – um substituto fetichizado do falo. Lá ela conhece a mãe dele, Lydia Brenner, viúva, atuante e possessiva, que se insere na categoria da “matriarca”, e a irmã, a pequena Cathy. Acaba permanecendo mais tempo por lá e, estranhamente, pássaros começam a atacar cidade.

O cabelo loiro de Melanie é champanhe e cintilante, e ela é uma garota mimada, burguesa e frívola que está sempre alinhada, bem maquiada e penteada. Quando é atacada por uma gaivota pela primeira vez, apenas uma pequena mecha de cabelo loiro cai em seu rosto. Seus trajes, que permanecem sempre impecáveis e que incluem um casaco de *vison* bege (PAGLIA, 1999, p. 110), em contraste com a cidade do interior, dão à sua personagem um significado mais sofisticado do que teria numa metrópole (Imagem 08). A significação do figurino não está apenas nos trajes: pode ser dada em conjunto com o cenário. Isto é, o significante, no cinema, é combinatório (BARTHES, 2005, p. 41). Logo no início do filme surge, em São Francisco, com uma roupa completamente preta, muito elegante e muito fálica, as formas de seus acessórios sugerindo o falo, como o salto agulha (Imagem 07). De acordo com Charles Winick “uma forma ou objeto podem sugerir masculinidade ou feminilidade, na base de conotações culturais, mas a teoria psicanalítica sugere que o sexo de uma forma é determinado também pela sua semelhança com órgãos sexuais” (WINICK, 1972, p. 42).

Há, nessa cena inicial, também a bolsa de modelo “baguete” incrivelmente comprida, apontada por Camille Paglia como um estojo de uma carabina fálica (PAGLIA, 1999, p. 27). “O simbolismo psicanalítico associa as formas redondas, ocas, côncavas e envolventes com a feminilidade, e a masculinidade com os contornos alongados, convexos, definidos e penetrantes”. (WINICK, 1972, p. 43).

Depois usa o conjunto verde suave, pálido. Normalmente, as heroínas hitchcockianas fálicas trocam de roupas muitas vezes durante os filmes, mas Melanie passa quase o filme todo com a mesma roupa. Na cena inicial, com a roupa preta, muito fálica e pontiaguda, usa sapatos de saltos agulhas muito finos e compridos. Essa cena dura apenas uma parte pequena do filme. A outra roupa, o *tailleur* verde-pálido, é usado por todo o restante do filme, já que ela não pretendia passar o fim de semana em Bodega Bay, e, portanto, não leva outra roupa. A exceção é uma camisola muito simples comprada num lugar qualquer, apenas para passar a noite, e que Melanie aparece usando por pouquíssimo tempo.

A mãe de Mitch, Lydia, é uma viúva muito controladora e atuante. Nessa narrativa, nota-se que ela atrapalhou o relacionamento do filho com a ex-namorada, Annie

Hayworth, que também foi para Bodega Bay por pouco tempo, mas que acabou ficando lá, como professora.

A imagem final de Melanie em *Os pássaros* é a da loira champanhe, no *tailleur* verde-pálido, lindíssima. Porém, desalinhada e muito ferida pelos pássaros. Os pássaros insistiram em bicar, por exemplo, suas pernas, o que demonstra o teor erótico masoquista dessa cena (Imagem 09).

4.3 Maternais

A categoria “maternal” é um dos tipos de construção do feminino hitchcockiano. É o das figuras maternais e protetoras que são, assim, sexualmente inofensivas. As maternais não despertam desejo, são afetuosas, bondosas e dispensam cuidados. As encarnações da mãe fazem o papel de barreira sexual; má ou boa, a mulher que lembra a figura materna, já, por isso, está dessexualizada. Boa ou má, as encarnações da mãe nunca são atraentes.

Uma das mais interessantes delas é Midge, a maternal e protetora ex-namorada de Scottie, em *Um corpo que cai*, que ainda o ama e é, em oposição à Madeleine – ideal, irreal, intocável – uma mulher razoavelmente disponível, real e que usa óculos. Ela dá conselhos, conversa com Scottie, enfim, importa-se, como uma boa mãe. Quando Scottie, numa crise de acrofobia, cai feminina e fragilmente de uma pequena escada, Midge o ampara maternalmente em seus braços (Imagem 10). Seu modo maternal não atrai Scottie, não é desejável e atraente e, por isso, é desprezada sexualmente por ele. Midge pinta um quadro como o de Carlotta Valdes, porém com o seu rosto, inclusive com os óculos, numa tentativa de ser também uma mulher irreal, mas não só desagrada como faz o homem fugir dela (Imagem 11). Ela é muito prestativa, ajuda Scottie após o trauma que sofreu com a morte de Madeleine, faz companhia no hospital, conversa com o médico e abraça amorosamente Scottie, que está indiferente.

Midge é desenhista de sutiãs e tem conversas interessantíssimas com Scottie, que revelam um subtexto através do qual fica claro o quanto ele é um solteirão inveterado, e Midge, sua eterna apaixonada.

A irmã de Marion, em *Psicose*, também pode ser vista como uma representante da boa mãe, já que é uma irmã cuidadosa e não desperta o desejo masculino, como o de Sam, o amante de Marion, quando vão juntos procurar por ela. Na primeira cena do filme, Marion quer deixar de se encontrar apenas em motéis baratos durante o almoço. Ela quer se encontrar com Sam em circunstâncias respeitáveis, como num jantar em sua casa, em companhia de sua irmã e onde há o retrato da mãe. O retrato da mãe está lá para substituir a mãe que não existe,

embora seu lugar já tenha sido tomado por Lila; Mitch, de *Os pássaros*, é parecido com ela na medida em que é um substituto do pai que não existe, mas de quem há um retrato. Os retratos são, então, uma imagem especular, mas que tomam corpo e vida através das pessoas que substituem simbolicamente. Ao demonstrar que quer uma situação considerada mais respeitável e que incluía sua irmã (mãe), Marion começa a se vestir, a abotoar sua blusa eliminando qualquer chance de fazer amor com Sam novamente naquele encontro.

Lila faz o papel de mãe, telefonando, preocupando-se e cuidando de Marion. E, de fato, Lila se parece com Marion, porém mais velha. Seu cabelo loiro é parecidíssimo com o da também maternal Midge de *Um corpo que cai* – chanel, para o lado e com algum volume, mas sem qualquer movimento. A irmã mais velha se veste de forma mais sóbria, tecidos mais grossos e cores mais escuras (Imagem 12). Lila é séria e preocupada, nunca sorri. Por fazer parte da categoria “maternal”, não é desejável e atraente. Assim como Sam não se interessa por ela, Norman Bates também não, e tampouco Arbogast. E é ela quem descobre o cadáver da Sra. Bates, sendo salva por muito pouco da morte por Sam, que a agarra e detém Norman – usando a roupa de sua mãe e uma peruca que imita o seu cabelo – que estava prestes à esfaqueá-la também.

4.4 Matriarcas

Há ainda um outro tipo feminino a considerar: o das “matriarcas”, como a enfermeira que cuida de Jeff em *Janela indiscreta*, e a governanta de *Festim diabólico*. Entram aí as mães dominadoras, como a mãe de Mitch, em *Os pássaros*, e a de Norman Bates, em *Psicose*, contextos nos quais os filhos estão presos. As “matriarcas” são mais velhas, menos afetuosas e dispensam cuidados.

A enfermeira Stella cuida de Jeff e de sua perna quebrada em *Janela indiscreta*. Aparece em seu apartamento como um furacão, arrumando coisas, preparando lanches, fazendo massagens e pressionando Jeff a se casar logo com Lisa. Essa mulher, mais velha, é autoritária como uma mãe controladora. Os cabelos estão sempre presos em um coque, suas roupas são simples, mas sérias (Imagem 13). Ela chama a atenção de Jeff para o fato de que espiar pessoas em suas vidas privadas é crime.

Viúva, manipuladora, possessiva, atuante. Após a morte do marido, colocou o filho, Mitch, simbolicamente em seu lugar. Em algumas imagens, vemos claramente Lydia sentada ao sofá, com o retrato do marido que não está mais lá, mas representado simbolicamente por seu simulacro estático, o quadro, que ganha vida e corpo através de

Mitch, o filho mais velho que Lydia tratou de colocar no lugar do pai. O pai está ausente e, portanto, a função paterna, da lei pacificadora, está suspensa. O seu lugar é ocupado pelo “supereu” materno “irracional”, arbitrário e feroz, que bloqueia a relação sexual “normal”. O ideal do eu paterno deficiente determina que a lei faça uma regressão a um “supereu” materno feroz, que afeta o gozo sexual (esse é o traço decisivo da estrutura libidinal do “narcisismo patológico”, a mãe aparece como um pássaro devorador nas fantasias do filho) (ZIZEK, 2008, p. 149). Ela, naturalmente, não quer que o filho se case, afasta todas as suas pretendentes, que não considera como noras, mas como rivais (Imagem 14). A mãe de Mitch é uma viúva muito controladora e atuante. Na narrativa do filme, nota-se que ela atrapalhou o relacionamento do filho com a ex-namorada, Annie Hayworth, que também foi para Bodega Bay atrás dele, por pouco tempo, e acabou ficando lá, como professora.

A Sra. Wilson, a governanta dos rapazes em *Festim diabólico*, é também uma figuração da matriarca. Ela tem uma maneira autoritária e independente de organizar o jantar, é bastante intrometida e palpiteira e é apaixonada por Rupert Cadell. Porém, não é bem-sucedida em sua paquera: por ser uma encarnação da figura materna não é atraente sexualmente. Assim, como a enfermeira Stella, tem cabelos grisalhos e presos (Imagem 15).

4.5 Bruxas

As “bruxas” hitchcockianas diferem bastante das demais sobretudo por agir contra a heroína. A “bruxa” é malvada, pérfida, atrapalha o amor e a felicidade. Em *Rebecca, a mulher inesquecível*, duas personagens se inserem nessa categoria: Sra. Van Hopper e Sra. Danvers, que desejam destruir a heroína, a segunda Sra. de Winter, e desunir o par romântico que ela forma com Maxim.

Rebecca, a mulher inesquecível, primeiro filme do período americano dirigido por Hitchcock, é uma adaptação do romance de Daphne du Maurier. A personagem de Joan Fontaine – que não é nomeada ao longo do filme – é uma garota desastrada e órfã. Maxim de Winter é um homem bonito, mais velho, rico e atormentado pelos demônios relacionados à morte de sua primeira esposa. Os dois se conhecem em Monte Carlo, no sul da França. Ela está lá como dama-de-companhia de uma velha ricaça muito vulgar, a Sra. Edythe Van Hopper, mas se casa com Maxim e sai como a futura Sra. de Winter. A Sra. Van Hopper atrapalha o encontro amoroso, como uma bruxa, mas fracassa. Essa mãe má é mais velha que a heroína, veste-se de maneira muito deselegante, é gorda e inconveniente, muito intrometida, principalmente com Maxim de Winter, com quem tenta algum contato insistentemente, não

perdendo nunca a oportunidade de depreciar sua dama-de-companhia, a fim de evitar qualquer união e felicidade. Ao saber do casamento, quer tomar o lugar de mãe da noiva, sob o pretexto da garota ser órfã, mas é definitivamente posta de lado, para dar lugar a uma “bruxa” realmente perversa, a Sra. Danvers, que será mais profundamente analisada a seguir (Imagem 16).

Como se casam, ao chegar à “Manderley”, a mansão da família de Winter, a garota conhece a Sra. Danvers, que surge austera. Essa governanta tem uma paixão obsessiva e disfarçada por Rebecca, a primeira Sra. de Winter, que morreu afogada. A mansão, ostensivamente grande e luxuosa, oprime a nova Sra. de Winter e o lugar é muito sombrio: a mulher falecida está presente, tudo tem as suas iniciais, todos falam dela, sobretudo a Sra. Danvers. Rebecca exerce influência na vida dessas pessoas após a sua morte, da mesma forma que outras personagens femininas de Hitchcock, como Carlotta e Madeleine, em *Um corpo que cai* e Sra. Bates em *Psicose*, como demonstrado por Modleski (MODLESKI, 1988, p. 1).

A garota diz, num passeio, antes de se casar com Maxim, que “Querida ser uma mulher de trinta e seis anos, vestida em cetim preto, com um colar de pérolas”; e transcorrido algum tempo no filme, Maxim se remete a esse diálogo e a faz prometer que nunca usará cetim preto com pérolas ou terá trinta e seis anos. Essa é uma das muitas formas claras do valor dramático do figurino nesse filme; há outras mais significativas que serão abordadas adiante.

A Sra. Danvers está lá desde “quando a primeira Sra. de Winter era uma noiva”. A irmã do Sr. de Winter diz dela que: “Ela simplesmente tinha adoração por Rebecca”. E a Sra. Danvers não suporta que essa garota ocupe o lugar de Rebecca. A cunhada diz, também, para a segunda Sra. de Winter: “Vejo, pelo jeito como se veste, seu pouco cuidado com a aparência. Imagino que Maxim não tem estado muito com você. Ele é tão peculiar em relação ao vestuário”. A pobre garota: “Acho que ele não presta atenção ao que visto”. Após tal conversa, a heroína encomenda uma roupa e imita um penteado de uma revista, bastante extravagantes e, portanto, diferentes das roupas comuns que ela costuma usar. Mas, o marido não se entusiasma e acha que não combinam com ela. Novamente, a questão da roupa com importância para a narrativa, clara também através dos diálogos e, sobretudo, motivando ações dos personagens.

Tudo que a segunda mulher vê tem “R de W” bordado, até mesmo o lenço que o marido usa para secar suas lágrimas. Ela vai conhecer o quarto de Rebecca, a governanta surge repentinamente e faz questão de mostrar-lhe tudo, sobretudo o armário de roupas. A Sra. Danvers raramente é vista andando, pois isso a humanizaria; ela é mais aterrorizante assim,

surgindo não se sabe de onde, como do ponto de vista da heroína, que nunca sabia onde ela estava (TRUFFAUT, 2004, p.128). Assim, ela mostra os casacos de peles dados de presente pelo marido, passa os trajés no rosto com deleite e elogia a elegância, qualidade e perfume das roupas íntimas, bordadas por freiras especialmente para Rebecca. Fala sobre o banho dela, diz que ela mesma bordou as iniciais do porta-pijamas, mostra a roupa de dormir, muito transparente. A Sra. Danvers coloca a mão por dentro da roupa, para ressaltar a transparência.

A segunda Sra. de Winter, embora muito tímida, ingênua e insegura, após a visita ao quarto, finalmente diz à governanta “Eu sou a Sra. de Winter agora”. A garota convence o marido a dar um baile de máscaras em “Manderley”, onde muitos bailes já foram feitos, mas, desde a morte de Rebecca, tudo estava bastante sombrio na isolada mansão. A pérfida Sra. Danvers, então, incentiva a garota - que pretende desenhar para si uma fantasia – a copiar a roupa de um quadro, dizendo que ouviu do Sr. de Winter que essa era sua pintura favorita, um retrato de Lady Caroline de Winter, uma antepassada. A garota mantém a fantasia em segredo até o momento do baile, quando desce as escadas radiante, mas como numa inversão cruel do mito de *Cinderella*, como bem apontou Modleski (MODLESKI, 1988, p. 45): o que sua roupa causa em Maxim é horror, pois era a mesma fantasia que havia sido usada por Rebecca, no último baile de máscaras antes de sua morte. Após o horror, a Sra. Danvers tenta persuadir a heroína a se atirar da janela do quarto de Rebecca, mas ela é impedida por uma confusão que se ouve na praia, pois o corpo de Rebecca foi encontrado no mar.

Quando o corpo é encontrado, descarta-se a possibilidade de que a pessoa identificada como sua mulher por Maxim há um ano seja Rebecca. O caso então passa a ser averiguado novamente. Para Jack Favell, primo e amante de Rebecca, a Sra. Danvers era uma testemunha chave, pois sabia tudo sobre ela. Ele a questiona: “Sabia que ela estava apaixonada por mim, não sabia? Com certeza não esqueceu dos bons momentos que tínhamos na cabana”. A Sra. Danvers diz: “Tinha direito de se divertir, não tinha? O amor era um jogo para ela. Um jogo. Fazia-a rir”. A câmera se aproxima de Danvers, ela está nervosa: “Costumava deitar na cama e rolar de rir de todos vocês”; então ela chora, em sua roupa negra, dizendo que “sabia tudo sobre ela”. Favell possuía um bilhete escrito por Rebecca contanto que estava grávida e, portanto, não se suicidaria. Ele utiliza esse bilhete para fazer chantagem com o Sr. de Winter, que não se interessa e deixa que a polícia investigue. Para confirmar, vão ao médico de Rebecca, e há uma paciente chamada “Danvers” em sua lista. Desconfiam e perguntam como ela era, ao que o médico responde: “Sim, lembro muito bem. Ela era uma mulher muito bonita... alta, morena, vestida impecavelmente”. O médico então revela que Rebecca não estava grávida, mas com um câncer incurável. Maxim concluiu que

Rebecca fingiu estar grávida do amante para que ele quisesse matá-la. Já que ela mesma desejava morrer, que a culpa fosse do marido. O caso todo é solucionado e, embora tenha havido um acidente, Maxim, que não é mesmo culpado, livra-se de qualquer suspeita, já que o suicídio foi a causa de sua morte.

A Sra. Danvers, muito mais que a Sra. Van Hopper, está inserida entre as “bruxas”: é mais velha que a heroína e está obcecada em atralhar a felicidade e o amor, causando medo na protagonista. Danvers é bem diferente de Van Hopper, pois é magra, não é espalhafatosa e não se veste nem se comporta de maneira vulgar; ao contrário, é muitíssimo séria. A maléfica, mais que se vestir de forma “quase” masculina, é masculina, pertencendo assim a um feminino fálico menos encantador, pois menos ambíguo. As loiras são fálicas, mas também femininas. Essa é um verdadeiro macho, nas atitudes e nas roupas, pertence a uma homossexualidade que ainda não pode transparecer no cinema holywoodiano, mas que o Hitchcock já percebia. O que muda em sua roupa é apenas o colarinho, como na roupa preta dos homens, desde o século XIX. Seu cabelo escuro é sempre preso num coque, mas não o coque feminino das heroínas loiras e fálicas hitchcockianas, e sim um simples e liso, nada de ondulações e também nenhuma maquiagem. A Sra. Danvers é praticamente um homem.

No final catastrófico, Danvers anda pelo escuro, com uma vela num castiçal e coloca Manderley em chamas. A segunda Sra. de Winter consegue escapar do incêndio e diz ao marido: “A Sra. Danvers. Ela ficou louca. Disse que prefere destruir Manderley do que nos ver felizes aqui”. A obcecada queima na ala oeste, no quarto de Rebecca, e as iniciais bordadas por ela em seu porta-pijamas, “R de W”, aparecem em detalhe em meio às chamas.

As “bruxas” hitchcockianas aproximam a pesquisa do ápice das sexualidades nuançadas, demonstradas por personagens homossexuais quase explícitos, como a Sra. Danvers.

Será examinado, para terminar, e a título de “contraprova”, como as coisas se passam com certos sujeitos masculinos, que nos parecem igualmente feitos para demonstrar essa crise dos gêneros e uma outra dela inseparável: a do cinema clássico hollywoodiano.

De fato, Brandon e Philip, o casal assassino de *Festim diabólico*, assim como o elegante e frágil Norman Bates, de *Psicose* são outras tantas figuras que intrigam pela sua sexualidade. Em Norman Bates, aliás, a sexualidade vai além da nuance entre “feminino” e “masculino”, chegando a uma posição infantilizada, ou castrada, de alguém que vive sob o domínio da mãe.

Os personagens de *Festim diabólico* são homossexuais camuflados numa época – década de 1940 – em que o assunto ainda não é tema para o cinema americano, já que as sexualidades problemáticas apareceram com mais frequência a partir dos anos 1960.

Festim diabólico é o primeiro dos quatro filmes de Hitchcock com o ator James Stewart e também o primeiro filme colorido do diretor. São oito planos-sequência de dez minutos – já que cada chassi da câmera de cinema continha essa duração máxima –, porém, os cortes são camuflados, dando a impressão de apenas um plano-sequência longo, que tem a duração do filme. Dessa forma, o tempo nesse filme não é diluído, toda a ação se passa durante o tempo do filme.

Um rapaz loiro é enforcado com uma corda, por outros dois rapazes. Os três são jovens, bonitos, bem vestidos e fazem parte da mesma turma. Brandon e Philip são os assassinos, David, a vítima. Brandon fica com a boca aberta languidamente, demonstrando seu prazer em matar. Usa um terno azul muito escuro, gravata, lenço no bolso do terno, enfim, é bastante alinhado e distinto. Seu cabelo castanho claro é impecável. Ele é o mentor do crime e muito mais ativo que seu par, o passivo e tímido Philip. Esse se veste de maneira muito semelhante e tão distintamente quanto o outro, porém usa marrom. Seu cabelo é castanho escuro ondulado e impecável também.

O casal, após estrangular o amigo, oferece um jantar festivo em seu apartamento em Nova York, como já estava planejado. Além da governanta, a Sra. Wilson, que já estaria na casa – ela funciona como uma matriarca – são convidados para o jantar o pai, a mãe, a namorada e um amigo da vítima. Como a mãe não pode ir, uma tia é levada em seu lugar, e assim esta é mais uma substituta da mãe. Keneth, o amigo convidado, conta que estava namorando Janet, mas que terminaram e que ela está agora com David. Brandon já sabia, mas quis causar um clima embaraçoso entre Janet, a então namorada de David, e Keneth. Há também a presença do professor Rupert Cadell, convidado especial de Brandon. O jovem considera Rupert como o mestre que os orientou para cometer o “crime-perfeito”, numa compreensão absurda da filosofia nietzchiana. Quando Brandon conta a Philip que convidou Rupert, Philip fica nervoso como se estivessem falando de um ex-namorado de Brandon. Mas Brandon se justifica, dizendo que convidou Rupert pois o professor considerará o assassinato intelectual e artisticamente interessante. Brandon manipula Philip: é evidente seu poderio fálico em relação ao namorado (Imagem 17).

O jantar festivo é justificado por uma viagem que o casal fará em seguida, como se fosse uma despedida, e os convidados são pessoas da mesma turma. Mas há uma suspeita de que algo está errado, já que David, a vítima, que também havia sido convidado, não

aparece para a festa, deixando todos preocupados, sobretudo seu pai, que se retira da festa por preocupação.

Assim, os dois assassinos partem de uma moral individualista e elitista que concederia a alguns, os não-comuns, não-ordinários, o direito de matar alguém “inferior”, se lhes aprouver. Para os dois, sobretudo para Brandon, é como se esse princípio intelectual houvesse sido ensinado pelo professor Rupert. O filme todo se passa dentro do apartamento, e o jantar é servido sobre o baú, dentro do qual foi escondido o cadáver de David. Brandon é quem tem a idéia de retirar o jantar da mesa e servi-lo sobre o baú (que todos pensam conter livros, dando mais “sofisticação” ao “crime perfeito”). Neste filme, fica muito clara a idéia de suspense proposta por Hitchcock, de que só é possível haver suspense quando algumas informações são concedidas ao espectador, pois o tempo todo, o cadáver é “quase” descoberto por alguém, que iria abrir o baú para outros fins. São também notáveis as pistas que o casal dá ao professor ao longo do filme por Brandon propositalmente, e por Philip, por nervosismo.

O homossexualismo presente no filme não é explícito, mas disfarçado devido ao moralismo bastante puritano que predominava na Hollywood dos anos 1940. Num dado momento, Brandon chega a dar um tapa no rosto de Philip, como faria um homem para acalmar uma mulher histérica. Em outro momento, Philip diz a Brandon “Talvez faça parte do seu charme”, demonstrando que a ousadia e o perigo que esse homem representa o atrai.

Não se pode atribuir tal construção da homossexualidade disfarçada apenas ao moralismo, mas também à construção midiática, já que uma das linhas narrativas fundamentais do cinema clássico hollywoodiano é o amor heterossexual. Porém, é através desse véu moralista que os “desvios” se tornam mais evidentes de desejos proibidos latentes.

A ambiguidade sexual de Norman Bates pode ser percebida pela timidez nada fálica, identificação com a mãe e agressão ao corpo feminino. Essa agressão à mulher pode ser lida através das *Contribuições à Psicologia do Amor*, de Freud. Segundo Freud, há duas maneiras de se escapar da ameaça da castração: depreciar a mulher, como alguém que deve ser salvo ou punido; ou através da negação total dela, na qual a figura feminina é substituída por ou transformada em fetiche. Tomando então a primeira, Madeleine, de *Um corpo que cai*, está na posição de uma mulher que deve ser salva; mas Marion, de *Psicose*, é colocada por Norman Bates na posição de uma mulher que deve ser punida.

Na abordagem das roupas atreladas aos gêneros nos filmes de Hitchcock, no caso de *Psicose*, a atenção agora deve ser desviada da loira fálica para o personagem Norman Bates. Hitchcock, nuançando aqui também as categorias sexuais, coloca em crise a distribuição dos papéis sexuais criando um personagem masculino adulto infantilizado,

dominado pelo fantasma da mãe e identificado com a figura materna. Norman Bates, quando dominado pela personalidade da mãe, veste-se com as roupas dela e usa uma peruca. E é vestido dessa forma que comete os assassinatos.

Um psiquiatra explica ao final do filme que Norman é desajustado desde a morte de seu pai, quando ele tinha cinco anos. Ele e sua mãe viviam apenas um para o outro, até que a Sra. Bates conheceu um outro homem, o que desesperou Norman, que tinha por ela ciúmes obsessivo e doentio. Assim, o garoto matou a mãe e o amante dela – não foi a Sra. Bates que cometeu assassinato e suicídio – depois roubou o cadáver do cemitério e tentou conservá-lo por meio do embalsamamento, para apagar a lembrança do matricídio. Isso era pouco: o cadáver era obviamente ausente de vida. Então, Norman tratou de preencher dividindo-se em dois: ele mesmo e a mãe. Norman não pretendia assim ressuscitar sua mãe ou tampouco atuar em seu nome; queria ocupar seu lugar no plano real. Como o ciumento era ele e como desejava que a mãe sentisse o mesmo, Norman, ao sentir um forte desejo sexual por Marion, foi tomado pela mãe que a matou para proteger o filho de suas perigosas garras fálicas.

CONCLUSÃO

Foi visto aqui, primeiramente, a maneira como se dá socialmente a construção das identidades de gênero e como as tradições narrativas reforçaram uma dicotomia entre “masculino” e “feminino”. Tal dicotomia é encontrável no cinema clássico hollywoodiano, desde a sua formação, até o apogeu, cuja figura-chave é Hitchcock. (XAVIER, 2003, p. 59). As sexualidades dissidentes passaram a aparecer no cinema clássico a partir dos anos 1960, porém, Hitchcock põe em crise tal configuração dicotômica da distribuição dos papéis sexuais e, ao menos desde 1940, cria personagens sexualmente ambíguos e mais complexos. Também foram vistas aqui as relações de poder entre os sexos mediadas pela moda, a importância da moda na sociedade e o papel desempenhado pelo figurino como código, como elemento significativo no filme.

Assim, tendo-se analisado os diferentes tipos de configurações femininas recorrentes em Hitchcock à luz do figurino, chegando-se à homossexualidade quase explícita de alguns personagens, conclui-se que o diretor, de fato, embaralhando as identidades sexuais, revolucionando, também no plano da representação dos gêneros, a tradição dos estúdios hollywoodianos de que partiu. Sendo o mais moderno dos clássicos, sofisticou assim o classicismo do cinema.

Mais grave era o problema feminino, já que, por trás da obra de Hitchcock, corre o dito: *cherchez la femme*. (TRUFFAUT, 2004, p. 321).

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA SOBRE ROUPAS & MODA

BARTHES, Roland. *O sistema da moda*. São Paulo: Ed. Nacional: Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.

_____. *Inéditos vol. 3: imagem e moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *O vestuário*. In: *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 28-30.

CRANE, Diana. *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

HARVEY, John. *Homens de preto*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

HOLLANDER, Anne. *O sexo e as roupas: a evolução do traje moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

LIPOVETSKY, Gilles. *O luxo eterno: da idade do sagrado ao tempo das marcas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MODLESKI, Tânia. *The women who knew too much*. New York: Routledge, 1989.

PAGLIA, Camille. *Os pássaros*. Tradução de Jussara Simões. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

ROCHE, Daniel. *A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII)*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

STEELE, Valerie. *Fetichismo: moda, sexo & poder*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BIBLIOGRAFIA SOBRE ALFRED HITCHCOCK

ARAUJO, Inácio. *Hitchcock; o mestre do medo*. São Paulo: Brasiliense, 1982

BAZIN, André. *Alfred Hitchcock*. In: *O cinema da crueldade*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 95-170.

BOGDANOVICH, Peter. *Alfred Hitchcock*. In: *Afinal, quem faz os filmes?* São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 548-645.

BRENER, Rosinha Spiwak. *A construção do suspense: a música de Bernard Herrmann em filmes de Alfred Hitchcock*. São Paulo: iEditora, 2003.

- DUFREIGNE, Jean-Pierre. *Le style Hitchcock*. Paris: Assouline, 2006.
- CHABROL, Claude. *Antologia de textos de Claude Chabrol*. In: FONSECA, M. S. (Org.). *Claude Chabrol*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1897. p. 101-113.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *As mutações de Hitchcock*. In: *Crítica de cinema no suplemento literário - Volume I*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 145-148.
- GRUNEWALD, José Lino. *Vertigo - cinema em alta voltagem*. In: *Um filme é um filme: o cinema de vanguarda dos anos 60*. CASTRO, Ruy (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 40-44.
- _____. *Os pássaros de Hitchcock*. In: *Um filme é um filme: o cinema de vanguarda dos anos 60*. CASTRO, Ruy (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 126-128.
- MOTTA, Leda Tenório da. *Profecias galopantes de Hitchcock*. Revista Galáxia. São Paulo: PUC-SP – EDUC, n. 11, p. 27-36, jun. 2006.
- NAZÁRIO, Luiz. *O pão ensangüentado*. In: *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte e Ciência, 1998. p. 129-151.
- SPOTO, Donald. *Fascinado pela beleza: Alfred Hitchcock e suas atrizes*. São Paulo: Larousse do Brasil, 2008.
- TULARD, Jean. *Hitchcock, Alfred*. In: *Dicionário de cinema: v. 1 Os diretores*. Porto Alegre: L&PM, 1996. p. 299-300.
- TRUFFAUT, François. *Alfred Hitchcock*. In: *Os filmes de minha vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 110-125.
- _____, SCOTT; Helen. *Hitchcock/Truffaut: entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *Alfred Hitchcock em 1980*. In: *O prazer dos olhos: textos sobre o cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005. p. 102-106.
- VEILLON, Olivier-René. *O cinema americano dos anos cinquenta*. São Paulo: Martins Fontes.
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ZIZEK, Slavoj. *Alfred Hitchcock ou haverá uma maneira certa de fazer o remake de um filme?* In: *Lacrimae rerum: ensaios sobre cinema moderno*. São Paulo: Boitempo, 2009.

BIBLIOGRAFIA SOBRE CINEMA

- ANDREW, James Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

_____. *As teorias dos cineastas*. Campinas, SP: Papyrus, 2004.

BAZIN, André. *O cinema*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BORDWELL, David. *An excessively obvious cinema*. In: *The classical Hollywood cinema*. New York: Columbia University Press, 1985. p. 3-11.

_____. *O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos*. In: *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional, Vol. 2*. RAMOS, Fernão (Org.). São Paulo: Senac, 2005. p. 277-301.

_____. *Story causality and motivation*. In: *The classical Hollywood cinema*. New York: Columbia University Press, 1985. p. 12-23.

_____. *Classical narration*. In: *The classical Hollywood cinema*. New York: Columbia University Press, 1985. 24-41.

KAPLAN, Ann. *A Mulher e o Cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MULVEY, Laura. *Prazer visual e cinema narrativo*. In: *A experiência do cinema*. XAVIER, Ismail (Org.). Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983. p. 437-453.

SADOUL, Georges. *História do cinema mundial*. São Paulo: Martins.

_____. *O cinema*. Rio de Janeiro: Editora da Casa do Estudante do Brasil.

_____. *Dicionário de filmes*. Porto Alegre: L&PM, 1993.

XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

BIBLIOGRAFIA GERAL

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *O grão da voz: entrevistas, 1961-1980*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2007.

CALVET, Louis-Jean. *Roland Barthes. Uma biografia*. São Paulo: Siciliano, 1993.

CALVINO, Ítalo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FREUD, Sigmund. *Um tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens (Contribuições à psicologia do amor I)*. In: *Cinco lições de psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos*. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XI. Rio de Janeiro: Imago, (1910[1909]). p. 169-180.

_____. *Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor (Contribuições à psicologia do amor II)*. In: *Cinco lições de psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos*. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XI. Rio de Janeiro: Imago, (1910[1909]). p. 183-195.

_____. *O tabu da virgindade (Contribuições à psicologia do amor III)*. In: *Cinco lições de psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos*. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XI. Rio de Janeiro: Imago, (1910[1909]). p. 199-215.

_____. *O estranho*. Edição Standard das Obras Psicológicas de Sigmund Freud, vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, ([1919] 1980).

_____. (1905) *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. In: Edição Standard das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1925) *Algumas conseqüências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos*. In: Edição Standard das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. *Algumas conseqüências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos*. In: Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1980. p. 309-320.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

KAPLAN, Louise. *Female Perversions: The Temptations of Emma Bovary*. Nova York: Doubleday, 1991.

LACAN, Jacques. *O Objeto de Desejo e a Dialética da Castração*. In: *O Seminário 8: A transferência (1960/1961)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992. p. 210-245.

_____. *O estádio do espelho como formador da função do eu*. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998a. p. 96-103.

SANTAELLA, Lúcia. *Lições & subversões*. São Paulo: Editora Lazuli & Companhia Editora Nacional, 2009.

_____. *O signo à luz do espelho*. In: *Cultura das mídias*. São Paulo: Experimento, 1996. p. 59-68.

_____. *Volatilidade subjetiva e a moda*. In: *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2007. p. 99-116.

SONTAG, Susan. *Relembrando Barthes*. In: *Sob o Signo de Saturno*. Porto Alegre e São Paulo: L&PM Editores, 1986. p. 127-133.

WINICK, Charles E. *Unissexo. A dessexualização na vida americana*. São Paulo: Editôra Perspectiva, 1972.

ANEXOS

A) FICHAS TÉCNICAS⁵ E SINOPSES**Rebecca, a mulher inesquecível**

(Rebecca, 1940)

Ficha técnica**Produção** David O. Selznick, Estados Unidos, 1940**Produtor** David O. Selznick**Direção** Alfred Hitchcock**Roteiro** Robert E. Sherwood e Joan Harrison, adaptado do romance de Daphne du Maurier**Adaptação** Philip Mac Donald e Michael Hogan**Diretor de fotografia** George Barnes**Cenário** Lyle Wheeler**Música** Franz Waxman**Montagem** Hal C. Kern**Estúdio** Selznick Internacional**Distribuição** United Artists, 1940, 130 minutos**Elenco** Laurence Olivier (Maxim de Winter), Joan Fontaine (Sra. de Winter), George Sanders (Jack Fawell), Judith Anderson (Sra. Danvers), Nigel Bruce (major Giles Lacy), C. Aubrey-Smith (coronel Julyan) e Reginald Denny, Gladys Cooper, Philip Winter, Edward Fielding, Florence Bates, Leo. G. Carroll, Forrester Harvey, Lumsden Hare, Leonard Carey, Edith Sharpe, Melville Cooper**Sinopse**

Uma jovem dama de companhia (Joan Fontaine), em viagem a Monte Carlo com sua patroa, conhece, em um homem bonito, rico, mais velho e viúvo, o Sr. de Winter (Laurence Olivier) e casa-se com ele. Ao chegar à mansão da família de Winter, “Manderley”, a recém-casada, se sente oprimida pela grandiosidade e luxo, se deixa dominar e aterrorizar pela governanta, a Sra. Danvers, que é obcecada por Rebecca, a primeira Sra. de Winter,

⁵As fichas técnicas aqui apresentadas foram retiradas de *Hitchcock/Truffaut: entrevistas* (TRUFFAUT, 2004, p. 349-358).

morta afogada em circunstâncias misteriosas há um ano. Na mansão, tudo lembra Rebecca, e o Sr. de Winter é atormentado pela lembrança de sua primeira mulher. O caso é solucionado: o suicídio foi a causa da morte de Rebecca, e a Sra. Danvers, no auge de sua loucura, atea fogo a Manderley. Apenas aquela morrerá no incêndio, a heroína conseguindo escapar e ver-se, finalmente, livre de Rebecca e dela.

Festim diabólico

(Rope, 1948)

Ficha técnica

Produção Transatlantic Pictures, Warner Bros, 1948

Produtores Sidney Bernstein e Alfred Hitchcock

Direção Alfred Hitchcock

Roteiro Arthur Laurents, adaptado da peça de Patrick Hamilton

Adaptação Hume Cronyn

Diretores de fotografia Joseph Valentine e William V. Skall, A. S. C.

Consultoria de cores em technicolor Natalie Kalmus

Cenário Perry Ferguson

Figurinos Adrian

Música Leo F. Forbstein, baseada no tema do “Movimento perpétuo no I”, de Francis Poulenc

Montagem William H. Ziegler

Estúdio Warner Bros

Distribuição Warner Bros, 1948, 80 minutos

Elenco James Stewart (Rupert Cadell), John Dall (Brandon Shaw) Joan Chandler (Janet Walker), sir Cedric Hardwicke (Sr. Kentley, pai de David), Constance Collier (Sra. Atwater), Edith Evanson (Sra. Wilson, a governanta), Douglas Dick (Kenneth Lawrence), Dick Hogan (David Kentley), Farley Granger (Phillip Morgan)

Sinopse

Brandon (John Dall), o mentor do crime, e Philip (Farley Granger) estrangulam o amigo David (Dick Hogan) com uma corda e colocam o corpo num baú. Os dois assassinos dão uma festa em seu apartamento em Nova York, onde acabaram de cometer o crime. Além

da governanta, convidam para essa festa o pai, a mãe (porém, a tia é levada em seu lugar), a namorada e um amigo do cadáver, além do professor Rupert Cadell (James Stewart), convidado especial de Brandon, pois o jovem o considera o mestre que os orientou para cometer o “crime-perfeito”, numa compreensão absurda da filosofia nietzchiana. Embora estivessem esperando a admiração de Rupert, ele descobre a trama e chama a polícia.

Janela indiscreta

(Rear window, 1954)

Ficha técnica

Produção Alfred Hitchcock, Paramount, 1954

Direção Alfred Hitchcock

Roteiro John Michael Hayed, adaptado de uma novela de Cornell Woolrich

Diretor de fotografia Robert Burks, A.S.C.

Cores Technicolor

Consultor Richard Mueller

Efeitos especiais John P. Fulton

Cenário Hal Pereira, Joseph McMillan Johnson, Sam Comer e Ray Mayer

Música Franz Waxman

Montagem George Tomasini

Figurinos 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, o “Jeff”), Grace Kelly (Lisa Fremont), Wendell Corey (detetive Thomas J. Doyle), Thelma Ritter (Stella, a enfermeira), Raymond Burr (Lars Thorwald), Judith Evelyn (Srta. Lonely Heart), Ross Bagdasarian (o compositor), Georgine Darcy (Srta. Torso, a bailarina), Jesslyn Fax (a escultora), Rand Harper (o rapaz em lua-de-mel), Irene Winston (Sra. Thorwald), e Denny Bartlett, Len Hendry, Mike Mahoney, Alan Lee, Anthony Warde, Harry Landers, Dick Simmons, Fred Graham, Edwin Parker, Marla English, Kathryn Grandstaff, Havis Davenport, Mile Mahomey, Iphigenie Castiglioni, Sara Berner, Frank Cady

Sinopse

O fotógrafo L. B. Jeffries (James Stewart) gosta de aventuras, algumas delas mais perigosas, e, por isso, acabou com a perna quebrada, ao tirar uma foto. Com a perna engessada, não pode sair do seu apartamento, passa o tempo todo sentado na cadeira de rodas e, assim, o tédio – e o *voyeurismo* – o fazem olhar pela janela e espiar os dramas íntimos de seus vizinhos. Jeff mora num pátio de apartamentos em Greenwich Village, Nova York, que permite uma boa visão das janelas, somada com a ajuda de lentes teleobjetivas de suas câmeras fotográficas. Ao observar a vida dos outros, Jeff passa a acreditar que um homem matou a mulher e escondeu o corpo. Ele tenta demonstrar que está certo, e sua namorada, Lisa (Grace Kelly), o ajuda. A suspeita se confirma, e o assassino vai ao encontro de Jeff. O criminoso é punido, e Jeff termina com as duas pernas engessadas.

Um corpo que cai

(Vertigo, 1958) - Vistavision

Ficha técnica

Produção Alfred Hitchcock, Paramount, 1958

Produtor associado Herbert Coleman

Direção Alfred Hitchcock

Roteiro Alec Coppel e Samuel Taylor, adaptado do romane *D'entre les morts*, de Pierre Boileau e Thomas Narcejac

Diretor de fotografia Robert Burks, A.S.C.

Efeitos especiais John Fulton

Cenário Hal Pereira, Henry Bumstead, Sam Comer e Frank McKelvey

Cores Technicolor

Consultor Richard Mueller

Música Bernard Herrmann, sob a regência de Muir Mathieson

Montagem George Tomasini

Figurinos Edith Head

Assistente de direção Daniel McCauley

Engenheiros de som Harold Lewis e Winston Leverett

Títulos Saul Bass

Sequência especial “Designed” , por John Ferren

Estúdio Paramount

Locações 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 investigador de mortes suspeitas), Tom Helmore (Gavin Elster), Raymond Bailey (o médico) e Ellen Corby, Konstantin Shayne, Lee Patrick

Sinopse

Após se desligar da polícia por sofrer de acrofobia, o inspetor Scottie (James Stewart) é procurado por um antigo colega, Gavin Elster (Tom Helmore), que pede para que vigie sua mulher, Madeleine (Kim Novak), cujos comportamento e tendências suicidas o preocupam. Scottie, já apaixonado por Madeleine, então passa a vigiá-la e a salva quando ela se atira na baía de São Francisco. Mas, quando Madeleine se atira do alto de uma torre, Scottie não consegue salvá-la impedido pelas vertigens. Assim, Scottie sofre de depressão aguda com complexo de culpa e passa a vagar por São Francisco. Num desses passeios, encontra Judy, uma mulher fisicamente idêntica à Madeleine, porém muito diferente no modo de se vestir, na maquiagem, cabelos e comportamento. Judy – que era mesmo Madeleine – se passou pela mulher de Elster, que foi atirada já morta por ele da torre. O assassino se aproveitou da acrofobia de Scottie, que seria a testemunha perfeita do suposto suicídio. Quando Scottie descobre a trama, leva Judy à torre e se cura das vertigens. Mas, assustada, Judy cai.

Psicose

(Psycho, 1960)

Ficha técnica

Produção Alfred Hitchcock, Paramount, 1960

Unit manager Lew Leary

Direção Alfred Hitchcock

Roteiro Joseph Stefano, adaptado do romance de Robert Bloch

Diretor de fotografia John L. Russell, A.S.C.

Efeitos especiais fotográficos Clarence Champagne

Cenário Joseph Hurley, Robert Claworthy e George Milo

Música Bernerd Herrmann

Engenheiros de som Walden O. Watson e William Russell

Títulos desenhados Saul Bass

Montagem George Tomasini

Assistente de direção Hilton A. Green

Figurinos Helen Colvig

Estúdio Paramount

Locações 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 (o detetive Milton Arbogast), John McIntire (o xerife Chambers), Simon Oakland (dr. Richmond), Janet Leigh (Marion Crane), Frank Albertson (o milionário), Pat Hitchcock (Caroline) e Vaughn Taylor, Lurene Tuttle, John Anderson, Mort Mills

Sinopse

Após se encontrar com seu amante Sam (John Gavin), Marion (Janet Leigh) é encarregada por seu patrão de levar quarenta mil dólares ao banco. Num momento de insensatez, ela rouba o dinheiro e foge da cidade de carro. Ao parar num motel na estrada é recebida por Norman Bates (Anthony Perkins), um rapaz que vive em companhia da mãe. Marion é morta a facadas pela mãe de Norman ao tomar uma ducha. Ao perceber o que aconteceu, o rapaz fica consternado. Limpa e arruma tudo, coloca o corpo de Marion e todos os seus pertences – também o dinheiro roubado – no porta-malas do carro dela e o afunda num pântano, apagando assim os vestígios do crime. A irmã de Marion, Lila (Vera Miles) e Sam, preocupados com seu desaparecimento, a procuram. O detetive Albogast (Martin Balsam), encarregado de recuperar o dinheiro, vai ao motel, mas Norman não permite que o detetive fale com sua mãe. O detetive volta sorrateiramente, disposto a falar com a mãe, mas é esfaqueado por ela ao subir as escadas. Lila e Sam sabem, através do xerife, que a mãe de Norman está morta há oito anos. Eles vão ao motel, e Lila escapa da morte por pouco. Norman é descoberto: o rapaz era ele mesmo e a mãe morta.

Os pássaros

(The birds, 1963)

Ficha técnica

Produção Universal, 1963

Produtor Alfred Hitchcock

Roteiro Evan Hunter, adaptado do romance de Daphne du Maurier

Diretor de fotografia Robert Burks

Cores Technicolor

Consultor de fotografia Ub Iwerks

Diretor de produção Norman Deming

Cenário Robert Boyle e George Milo

Consultor de som Bernard Herrmann

Produção e composição do som eletrônico Remi Gassman e Oskar Sala

Treinador dos pássaros Ray Berwick

Assistente de direção James H. Brown

Assistente de Hitchcock Peggy Robertson

Ilustrador Alfred Whitlock

Créditos James S. Pollak

Montagem George Tomasini

Estúdio Universal

Locações Bodega Bay, Califórnia, San Francisco

Distribuição Universal, 1963, 120 minutos

Elenco Rod Taylor (Mitch Brenner), Tippi Hedren (Melanie Daniels), Jessica Tandy (Lydia Brenner), Suzanne Pleshette (Annie Hayworth), Veronica Cartwright (Cathy Brenner), Ethel Griffies (Sra. Bundy), Charles McGraw (Sebastian Sholes), Ruth McDevitt (Sra. MacGruder) e Joe Mantell, Malcolm Atterbury, Karl Swenson, Elizabeth Wilson, Lonny Chapman, Doodles Weaver, John McGovern, Richard Deacon, Doreen Lang, Bill Quinn

Sinopse

Melanie Daniels (Tippi Hedren), uma moça esnobe da alta sociedade de São Francisco, conhece Mitch Brenner (Rod Taylor) numa loja de pássaros e se interessa por ele.

Por saber do aniversário de sua irmãzinha, Melanie vai ao apartamento de Mitch para levar uma gaiola com um casal de periquitos. Ao saber que ele não está e que passará o fim de semana em Bodega Bay, resolve ir para lá levar os pássaros. Ao chegar, é ferida por uma gaivota. Lá ela conhece a mãe dele, Lydia Brenner (Jessica Tandy) e a irmã, Cathy (Veronica Cartwright), para quem dará os periquitos. É convidada para permanecer mais tempo e, estranhamente, Bodega Bay passa a ser atacada por pássaros. Gaivotas ferem as pessoas na festa de aniversário de Cathy, pardais invadem a casa pela chaminé, pessoas são mortas pelos pássaros, corvos atacam as crianças na saída da escola, e gaivotas provocam um incêndio na cidade. Melanie é atacada terrivelmente, ela e a família Brenner deixam a casa, mas os pássaros permanecem por toda parte.

B) IMAGENS



Imagem 01



Imagem 02



Imagem 03



Imagem 04



Imagem 05



Imagem 06



Imagem 07



Imagem 08



Imagem 09



Imagem 10

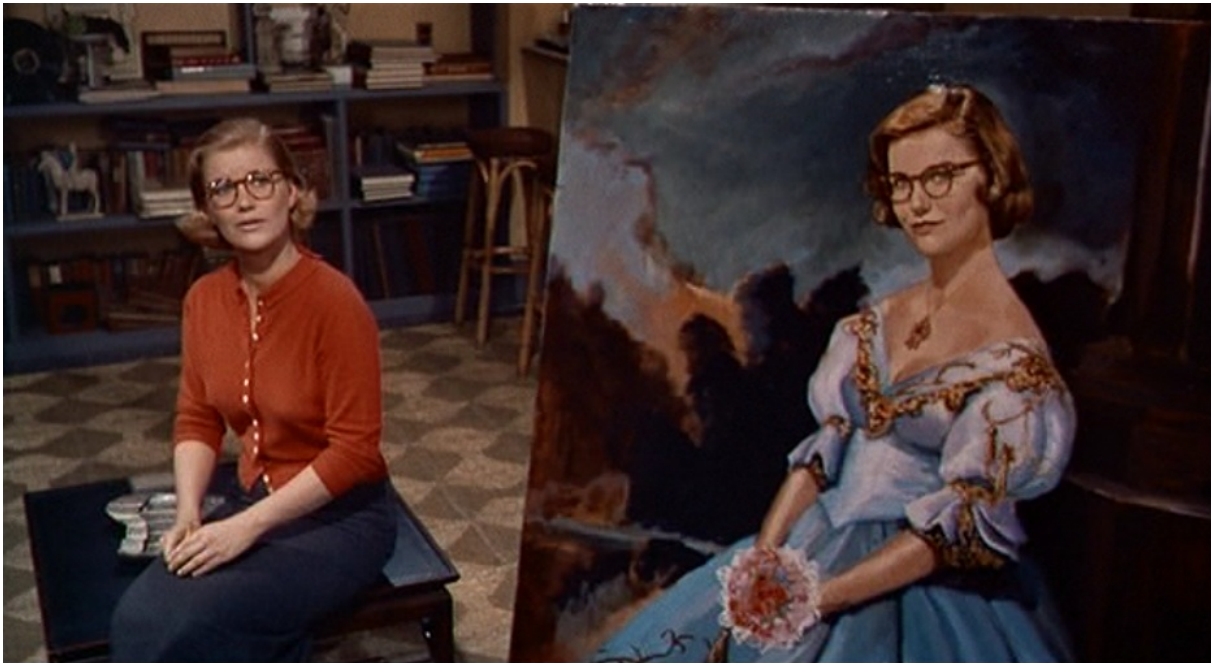


Imagem 11



Imagem 12



Imagem 13



Imagem 14



Imagem 15



Imagem 16



Imagem 17



Imagem 18



Imagem 19

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)