



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
Artes e Letras

**Análise Indiscreta:
Reinterpretação da teoria feminista de Laura Mulvey sobre
Rear Window (1954) e *Vertigo* (1958), de Alfred Hitchcock**

Miguel Moreira Rodrigues

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em
Cinema
(2º ciclo de estudos)

Orientador: Prof. Doutor Joaquim João Cunha Braamcamp de Mancelos

Covilhã, outubro de 2014

À minha irmã Raquel, aos meus pais, à Moche e ao Picolini

Agradecimentos

Ao meu orientador João de Mancelos, o meu muito obrigado por todo o apoio, disponibilidade e simpatia. Sempre pronto a responder às minhas dúvidas, esclarecendo-me rapidamente por meio do seu conhecimento e estilo organizado.

À professora Patrícia Castello Branco, o meu agradecimento pelo apoio e orientação prestados.

À professora Ana Catarina Pereira, o meu obrigado por ter dado a conhecer o universo da teoria fílmica feminista, pelo material bibliográfico fornecido e pela resposta às minhas dúvidas.

Aos professores Catarina Moura e Vasco Diogo pelo apoio e disponibilidade demonstrados.

À minha irmã, aos meus pais e aos meus avós, obrigado por acreditarem em mim, por me apoiarem na realização desta árdua mas compensadora tarefa, por me darem força mais do que suficiente para trilhar este difícil mas apaixonante caminho.

Este trabalho foi concretizado graças a vocês todos. Todo ele tem uma parte minha e de vós. Obrigado por tudo, por fazerem de algo sonhado algo concretizado.

Resumo

A presente dissertação tem como objetivo reinterpretar “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975), ao apresentar uma leitura diferente da que Laura Mulvey tece, nesse ensaio, sobre os filmes *Rear Window* (1954) e *Vertigo* (1958), ambos da autoria de Alfred Hitchcock. No seu ensaio, Mulvey defende a tese de que o cinema clássico de Hollywood apresenta o protagonista masculino como ativo, no sentido de ser o dono do olhar, controlando a personagem feminina, e de dominar o desenrolar da ação. Diferentemente, a personagem feminina cumpre um papel passivo, ao ser aquela que, apresentando-se como um objeto erótico, é alvo do olhar masculino. Segundo Mulvey, *Rear Window* e *Vertigo* exemplificam estas suas ideias. Por ser o protagonista masculino aquele que é ativo, Mulvey vê-o como a única opção de identificação por parte do espectador (masculino e feminino). Dito isto, posso dizer que, num sentido mais específico, viso mostrar como as protagonistas femininas de *Rear Window* e *Vertigo* não têm apenas um papel passivo e são capazes de levar a que o espectador feminino se identifique com elas.

Após a publicação de “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, surgiram alguns trabalhos focados no papel do espectador feminino, criticando a tese de Mulvey que toma o espectador como um todo. Estes estudos centraram-se particularmente nos filmes de Hitchcock, sendo este um dos realizadores mais estudado no campo dos estudos feministas. Trabalhos focados em *Rear Window* e em *Vertigo* que visam apresentar uma leitura alternativa à de Mulvey, abordando a questão do espectador feminino, da possível identificação com a protagonista e deixando de associar apenas o papel ativo ao homem e o passivo à mulher, serão igualmente aqui abordados, servindo de apoio para a construção das minhas análises fílmicas.

No final da dissertação, irá chegar-se à conclusão de que as protagonistas de *Rear Window* e *Vertigo* se revelam ativas e conseguem suscitar um mecanismo de identificação por parte do espectador feminino.

Palavras-chave

Laura Mulvey, espectador feminino, teoria fílmica feminista, identificação, *Rear Window*, *Vertigo*.

Abstract

This dissertation aims to reinterpret "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1975), presenting a different reading from Laura Mulvey of the movies *Rear Window* (1954) and *Vertigo* (1958), both directed by Alfred Hitchcock. In her essay, Mulvey advocates the thesis that classical Hollywood cinema presents the male protagonist as active, in the sense that he dominates the course of action and is the owner of the gaze, controlling the female character. In contrast, the female character plays a passive role, presenting herself as an erotic object and the target of the male gaze. According to Mulvey, *Rear Window* and *Vertigo* exemplify these ideas. Since the male protagonist is the active character, Mulvey sees him as the only option for identification by the spectator (male and female). In a more specific sense, I intend to show how the female protagonists of *Rear Window* and *Vertigo* don't have only a passive role and are also able to cause the female spectator to identify with them.

After the publication of "Visual Pleasure and Narrative Cinema", several studies appeared, concentrating in the role of the female spectator and criticizing Mulvey for taking the spectator as a whole (male and female). These studies have focused particularly in Hitchcock's movies, making him one of the most studied directors in the field of the feminist research. A few studies focused in *Rear Window* and *Vertigo* aimed at offering an alternative reading to Mulvey's proposal, addressing the question of the female spectator, the possible identification with the female protagonist and undermining the rigid association between active/masculine and passive/feminine. These studies will be supporting my filmic analysis in this thesis.

At the end of the dissertation, we will conclude that the female protagonists of *Rear Window* and *Vertigo* have an active role in the story and can lead to an identification mechanism by the female spectator.

Keywords

Laura Mulvey, female spectator, feminist film theory, identification, *Rear Window*, *Vertigo*.

Índice

Lista de figuras	xiii
Introdução	1
Capítulo 1. Breve panorâmica do feminismo e da teoria fílmica feminista	5
1.1. Breve história do feminismo	5
1.2. A teoria fílmica feminista	9
Capítulo 2. A tese de Laura Mulvey sobre o cinema	15
2.1. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”: um ensaio central na teoria fílmica feminista	15
2.1.1. O objeto olhado e o olhar masculino: o papel feminino e masculino no cinema clássico de Hollywood	16
2.1.2. Escopofilia e Prazer Narcisista: os prazeres proporcionados pelo cinema	17
2.1.3. Ansiedade de castração, voyeurismo, e escopofilia fetichista	19
2.1.4. A proposta de um novo cinema	20
2.2. “Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's <i>Duel in the Sun</i> (1946)”: Laura Mulvey analisa o espectador feminino	21
2.3. Outros trabalhos	23
Capítulo 3. Análise de filmes	27
3.1. Análise a <i>Rear Window</i> (1954)	27
3.1.1. A interpretação de Laura Mulvey	27
3.1.2. A interpretação de Tania Modleski	31
3.1.3. A interpretação de Nicholas Harl	35
3.1.4. A minha interpretação	35
3.1.4.1. Pontos em comum com Laura Mulvey	36
3.1.4.2. Análise alternativa à de Laura Mulvey	38
3.1.4.3. Conclusão	52

3.2. Análise a <i>Vertigo</i> (1958)	53
3.2.1. A interpretação de Laura Mulvey	53
3.2.2. A interpretação de Tania Modleski	54
3.2.3. A interpretação de Marian E. Keane	57
3.2.4. A interpretação de Karen Hollinger	58
3.2.5. A minha interpretação	62
3.2.5.1. Pontos em comum com Laura Mulvey	62
3.2.5.2. Análise alternativa à de Laura Mulvey	65
3.2.5.3. Conclusão	85
Conclusão	87
Bibliografia	89
Filmografia	94

Lista de Figuras

Figura 1 - Lisa Fremont (Grace Kelly) cumprindo o seu papel de “ <i>para-ser-olhada</i> ”	29
Figura 2 - <i>Close-up</i> do rosto de Lisa Fremont (Grace Kelly) revelador do seu papel de “ <i>para-ser-olhada</i> ”	29
Figura 3 - Lisa vestida de forma masculina	34
Figura 4 - L. B. Jefferies (James Stewart) e Lisa olhando para “Miss Lonelyhearts” (Judith Evelyn)	42
Figura 5 - Lisa assume um comportamento ativo, ao entrar pela janela no apartamento de Thorwald	45
Figura 6 - Judy Barton (Kim Novak) olha para a câmara pronta a revelar toda a verdade	57
Figura 7 - Midge Wood (Barbara Bel Geddes), com o seu casaco de corte masculino e a sua saia, demonstra a sua identidade sexualmente instável	69
Figura 8 - “Madeleine Elster” (Kim Novak) é uma imagem idealizada pelo patriarcado	71
Figura 9 - “Madeleine” é refletida no espelho: a mulher loira é encarada como devendo ser o modelo para o espetador feminino	72

Introdução

Na presente dissertação de mestrado, pretendo efetuar uma análise feminista aos filmes *Rear Window* (1954) e *Vertigo* (1958), ambos realizados por Alfred Hitchcock, partindo da teoria de Laura Mulvey (ensaísta na área dos estudos fílmicos e professora em Birkbeck, University of London) presente no seu ensaio “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, publicado pela primeira vez na revista *Screen*, em 1975. Neste artigo, Mulvey, baseando-se na teoria psicanalítica, examina os referidos filmes para exemplificar a sua tese de que o cinema clássico de Hollywood leva o espectador a identificar-se apenas com o protagonista masculino do filme, que é aquele que é ativo (detendo o olhar sobre a mulher e controlando a narrativa) e de que a personagem feminina, por oposição, tem um papel passivo (aquela que é olhada). Como se verá, a teoria fílmica feminista, iniciada nos anos setenta nos Estados Unidos da América e no Reino Unido, pode ser entendida como um conjunto de análises críticas focadas nas representações da mulher no cinema dominante (os filmes de Hollywood) e no espectador feminino. Após a publicação de “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, foi gerado um conjunto de discussões no seio da referida teoria focado na questão da posição do espectador feminino, que não é tido em conta de forma particular por Mulvey. Vários destes ensaios, desenvolvidos ao longo da década de oitenta, centraram-se em concreto na filmografia de Hitchcock, procurando oferecer diferentes leituras daquela apresentada pela teórica britânica. Ao gerar uma acesa discussão, o ensaio de Mulvey pode ser apelidado de ícone da teoria fílmica feminista.

O objetivo específico desta dissertação consiste em reinterpretar e reapreciar “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, no sentido de expor uma interpretação alternativa à que Mulvey faz, neste seu ensaio, sobre os filmes *Rear Window* e *Vertigo* (os objetos de estudo deste trabalho). Pretendo mostrar que uma nova interpretação pode ser realizada, evidenciando como as protagonistas femininas em *Rear Window* e em *Vertigo* não têm apenas, contrariando a tese de Mulvey, um papel passivo, além de serem capazes de despertar um mecanismo de identificação por parte do espectador feminino.

Os ensaios focados em *Rear Window* e *Vertigo* que se seguiram a “Visual Pleasure and Narrative Cinema” revelam-se um apoio fundamental para a construção da minha própria interpretação. Certamente que estes trabalhos são importantes, na medida em que me permitem fornecer argumentos alternativos aos presentes no referido ensaio e orientar-me para que eu tire as minhas próprias conclusões. Apenas confrontando diferentes pontos de vista é que se pode analisar de um modo mais abrangente e completo os filmes mencionados. Pelo exposto, talvez se perceba o porquê do título deste trabalho, “Análise Indiscreta”. Obviamente, trata-se de um trocadilho com o nome *Janela Indiscreta*, título português do

filme *Rear Window*. No entanto, existe, aqui, um significado mais profundo: esta análise indiscreta significa que eu pretendo confrontar a tese de Mulvey com teses alternativas à sua.

No que toca a *Rear Window*, além de “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, a tese presente no capítulo “The Master’s Dollhouse”, integrado no livro *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory* (editado originalmente em 1988), de Tania Modleski, professora na University of Southern California, será também alvo de análise. Além deste, a minha dissertação terá também em conta o ensaio “The Male Gaze From the *Rear Window*” (apresentado na segunda edição da Gender Matters Conference, em Maio de 2010), de Nicholas Harl, estudante na California State University, Long Beach.

Já no que respeita a *Vertigo*, a par das ideias de Mulvey e de Modleski defendidas no seu livro citado (mais especificamente no seu capítulo “Femininity by Design”), serão abordados os seguintes trabalhos: o ensaio “A Closer Look at Scopophilia: Mulvey, Hitchcock, and *Vertigo*”, de Marian E. Keane (professora assistente na University of Colorado), integrado no livro *Hitchcock Reader* (editado originalmente em 1989); e o texto “*Films in Focus: Vertigo*”, presente no capítulo “What is Feminist Film Theory?” do livro *Feminist Film Studies* (2012), da autoria de Karen Hollinger, professora na Armstrong State University.

É de referir, ainda, que o ensaio “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946)”, publicado em 1981, e o capítulo “Pandora’s Box: Topographies of Curiosity”, presente no livro *Fetishism and Curiosity* (1996), ambos da autoria de Mulvey, serão tidos em conta como forma de enriquecer as minhas análises fílmicas. Aliás, estes estudos têm a mesma função que os trabalhos anteriormente referidos: servirão como forma de apresentar uma leitura alternativa dos filmes em relação à tese de “Visual Pleasure and Narrative Cinema”.

Como se verá na minha dissertação, a teoria fílmica feminista, baseada inicialmente na diferença heterossexual homem/mulher e sem ter em conta a questão da etnia (o ensaio de Mulvey é disto exemplo) para estudar as representações no cinema e a posição dos espetadores, alargou, na década de noventa, o seu objeto de estudo para aspetos culturais e ligados à homossexualidade. De modo a não tornar o meu objeto de estudo tão complexo, o que me levaria a problemas de limitação de espaço, estudarei apenas o espetador masculino e feminino heterossexuais, sem ter em conta também a etnia dos espetadores. Além disso, como viso ter como ponto de partida os mesmos conceitos que Mulvey, esta minha decisão tornou-se ainda mais firme. Considero mais desafiante basear-me nos mesmos conceitos que Mulvey para a realização da minha dissertação: a base é a mesma para a procura de uma nova leitura.

Além da teoria fílmica feminista ter deixado de se focar apenas nos espetadores e nas representações heterossexuais, estuda, atualmente, não só o cinema clássico de Hollywood

(como fazia nos anos setenta e oitenta), mas também filmes de outras partes do mundo. Como pretendo examinar os mesmos filmes que Mulvey, o cinema aqui em análise será o clássico de Hollywood. A par desta mudança, a referida teoria tem vindo a focar-se não só no cinema mas também em outros meios de comunicação como a vídeoarte. Uma vez que viso mostrar uma relação diferente entre o espectador e a personagem da que Mulvey faz em “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, analisarei *Rear Window* e *Vertigo* como se estes fossem vistos no cinema.

Quanto às personagens a serem analisadas, concentrar-me-ei essencialmente nos protagonistas do filme, podendo, ocasionalmente, alargar um pouco a análise a outras personagens. Esta minha decisão deve-se à obrigatoriedade de limitação de espaço e de objeto de estudo.

De acordo com a pesquisa realizada, a teoria fílmica feminista já esteve mais focada nos filmes de Hitchcock do que atualmente. A maioria dos trabalhos centrados na obra do “mestre do suspense” parece ter sido maioritariamente publicada nos anos oitenta. Espero, com esta dissertação, estar a contribuir para o renascer do interesse feminista sobre a obra de Hitchcock. Há um considerável ramo de estudos feministas sobre os seus filmes que deve ser estudo e nunca esquecido. Este é apenas um dos aspetos que evidencia a importância da realização deste trabalho.

O ensaio “Visual Pleasure and Narrative Cinema” é o mais conhecido de entre todos os que constituem a teoria fílmica feminista. A realização da presente dissertação torna-se também importante, na medida em que, ao confrontar este influente ensaio com trabalhos feministas em volta dos referidos filmes, procura reapreciar uma das mais conhecidas obras já escritas da teoria fílmica feminista, reforçando a ideia de como novas leituras de *Rear Window* e *Vertigo* podem ser concretizadas. Desejo, assim, contribuir para o “agitar” da teoria fílmica feminista e do próprio ensaio de Mulvey, acentuando a ideia de que é sempre possível fazer novas interpretações partindo de um ensaio icónico.

Esta dissertação, ao apresentar uma junção de reflexões feministas sobre *Rear Window* e *Vertigo*, permitirá eventualmente uma visão mais clara e completa de uma considerável parte da análise feminista realizada em volta de ambas as obras fílmicas. Desta forma, torna reconhecível o enriquecimento intelectual que a teoria fílmica feminista proporcionou no campo dos estudos fílmicos.

Relativamente à estrutura da presente dissertação, esta divide-se em duas grandes partes: os primeiros dois capítulos são de carácter descritivo, pois exponho dados históricos e teses. O capítulo 3, embora examine ideias de vários autores, é de carácter mais prático, porque nele apresento a minha análise crítica aos filmes *Rear Window* e *Vertigo*.

O capítulo 1, intitulado de “Breve panorâmica do feminismo e da teoria fílmica feminista”, encontra-se dividido em duas secções: na primeira, apresento uma “Breve história do feminismo”, enquanto movimento social; na segunda, intitulada de “A teoria fílmica feminista”, dou a conhecer a história desta área de análise crítica.

O capítulo 2 é intitulado de “A tese de Laura Mulvey sobre o cinema”, e trata das ideias da teórica britânica sobre as representações no cinema clássico de Hollywood e o papel da audiência. Este capítulo está dividido em três secções. Na primeira, intitulada de “‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’: um ensaio central na teoria fílmica feminista”, descrevo a tese de Mulvey presente no referido artigo. Na segunda secção, “‘Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946)’”: Laura Mulvey analisa o espetador feminino”, exponho as ideias de Mulvey sobre o modo particular como o espetador feminino se identifica com as personagens do cinema. A terceira secção apresenta “Outros trabalhos” realizados por Mulvey que constituem um desenvolvimento da tese da teórica britânica iniciada em “Visual Pleasure and Narrative Cinema”.

No capítulo 3, “Análise de filmes”, dou a conhecer a minha interpretação sobre *Rear Window* e *Vertigo*. Tanto a primeira secção, intitulada de “Análise a *Rear Window* (1954)”, como a secção “Análise a *Vertigo* (1958)”, estão divididas em várias subsecções: a primeira consiste em apresentar “A interpretação de Laura Mulvey” sobre os referidos filmes; as restantes destinam-se a descrever as análises de outros autores, sendo que a última parte, intitulada de “A minha interpretação”, dá a conhecer as minhas reflexões.

Capítulo 1. Breve panorâmica do feminismo e da teoria fílmica feminista

1.1. Breve história do feminismo

Alguns autores definem, de forma bastante clara e generalizada, o feminismo como sendo um movimento social que procura a igualdade entre os sexos feminino e masculino nos mais variados aspectos da vida social, familiar, económica, política, laboral, entre outras. Segundo Estelle Freedman, professora na Stanford University, o feminismo baseia-se na “crença de que, embora as mulheres e os homens sejam inerentemente de igual valor, a maioria das sociedades privilegia os homens como um grupo”. Desta forma, “os movimentos sociais são necessários para atingir a igualdade política entre homens e mulheres, com o entendimento de que o género sempre se cruza com outras hierarquias sociais” (Freedman 2004, 7)¹. Karen Offen, professora na Stanford University, debruça-se sobre esta mesma questão das desigualdades vigentes numa sociedade patriarcal², afirmando que o “feminismo surge como um conceito que pode abranger tanto uma ideologia como um movimento para a mudança sociopolítica com base em uma análise crítica do privilégio masculino e de subordinação das mulheres dentro de uma determinada sociedade” (Offen 1988, 151). A. de Oliveira afirma que o feminismo é um movimento “social cuja finalidade é a equiparação dos sexos relativamente ao exercício dos dirs. civis e políticos” (de Oliveira 1969, 531-532). Outra definição que ilustra este vasto conceito é a dada por Maria de Lourdes Pintasilgo (1981), citada por Conceição Nogueira, segundo a qual, o feminismo é:

a denúncia e a luta contra as práticas sexistas (...) isto é, as atitudes, práticas, hábitos e em muitos casos, a própria legislação, que fazem das pessoas pertencentes a um sexo — e só por esta razão — seres humanos inferiores nos seus direitos, na sua liberdade, no seu estatuto, na sua oportunidade real de intervenção na vida social. (Nogueira 2001, 4)

Em suma, partindo das várias perspetivas e opiniões dos autores referidos, o feminismo pode ser entendido como um movimento de contestação que visa anular a situação de dependência das mulheres em relação aos homens e atingir a igualdade entre o sexo feminino e masculino nas mais variadas facetas da vida pública e privada, acreditando que o facto de se nascer mulher não justifica a sua discriminação.

¹ Ao longo da presente dissertação, todas as citações de língua inglesa e espanhola foram traduzidas por mim.

² A expressão “sociedade patriarcal” tem uma presença constante neste trabalho, funcionando como sinónimo de patriarcado. Este conceito pode ser definido como uma “organização social e política em que o papel do homem prepondera sobre a mulher” (Iop 2009, 248).

Consensualmente, são referidas três vagas na história do feminismo, as quais se evidenciaram sobretudo nos EUA e na Europa. A expressão “primeira vaga” refere-se aos movimentos feministas que se realizaram entre o final do século XIX e o início do século XX, visando essencialmente a obtenção do direito ao voto (Freeman 2001, 4). Pode dizer-se que este objetivo foi cumprido, uma vez que o direito ao voto foi obtido na maior parte do mundo ocidental. Pode aqui dar-se como exemplo a Finlândia, um dos primeiros países do mundo a legalizar o direito ao voto para as mulheres (esta legalização ocorreu em 1906), Noruega (tendo ocorrido em 1913), Inglaterra (1918), EUA (1920), e Portugal e Espanha (1931).

Foi no início da segunda vaga que os estudos feministas aplicados ao cinema se começaram a desenvolver. Como explica a ensaísta Jane Freedman, a segunda vaga feminista ocorreu no final dos anos sessenta e na década de setenta, centrando-se, desta vez, não exclusivamente em torno da falta de direitos políticos, mas igualmente em volta das esferas da família, do trabalho e da sexualidade (Freedman 2001, 4).

Nogueira explica alguns dos fatores que levaram à ocorrência desta segunda vaga:

A euforia empresarial resultante da explosão económica posterior ao pós-guerra e o rápido e conseqüente aumento dos padrões de vida em alguns países deu às mulheres e ao seu trabalho, uma imagem completamente diferente. As mulheres foram chamadas a participar no mercado de trabalho, um convite substancialmente distinto daquele feito durante a segunda guerra mundial, já que naquela altura apenas lhes era pedido um esforço de trabalho circunstancial. (Nogueira 2001, 5-6)

As forças que se desenvolveram no seio do movimento estudantil do fim dos anos sessenta contribuiu, segundo a mesma autora, para o surgimento da segunda vaga. Como Célia Pinto do Couto e Maria Rosas (2007) explicam, foi nos anos sessenta que jovens de algumas universidades norte-americanas e europeias protestaram contra o funcionamento dos seus cursos, que consideravam ultrapassado, prestando igualmente atenção a problemas da atualidade da altura como a luta dos negros pelos mesmos direitos e a emancipação da mulher. Tornou-se especialmente conhecida a contestação estudantil ocorrida na cidade de Paris, em 1968 (“maio de 68”), que se manifestou contra a falta de condições das instalações universitárias, a falta de professores nas instituições de ensino superior, além de exigirem o fim da guerra do Vietnam e do totalitarismo soviético. A par destes movimentos, algumas das inovações tecnológicas e científicas desenvolvidas na década de sessenta são ainda outro factor que contribuiu para que a segunda vaga ocorresse: basta pensar na invenção da pílula contraceptiva, graças à qual as mulheres conseguiram ter um maior controlo sobre as suas vidas (Nogueira 2001, 6).

De forma sucinta, pode dizer-se que, enquanto as preocupações com a primeira vaga se focavam na questão dos direitos civis, a segunda vaga é caracterizada por uma preocupação com a política interpessoal, sendo que os objetivos desta mesma vaga passam:

a equacionar-se à volta de políticas de reprodução e da identidade, contraceção e aborto, sexualidade, violência sexual e doméstica, abusos, questionar dos efeitos de estereótipos, questionar do tratamento do corpo feminino como objeto (na arte, na publicidade, na pornografia). (Nogueira e Silva 2003, 12)

Segundo a mesma autora, a par destas questões, pretendia denunciar-se a opressão a que a mulher estava sujeita no trabalho e na vida familiar, sendo que as feministas da vaga em questão desejavam romper com a realidade da mulher enquanto ser dependente e isolado, sobretudo aquela que se entregava por completo à vida familiar. Esta questão remete para o assunto da maternidade, pois as feministas da época consideravam que a ideia da família nuclear, como algo fundamental e permanente, servia apenas para estimular as desigualdades de poder entre um casal (Nogueira e Silva 2003, 12).

De acordo com Teresa Furtado (2009), o *slogan* “O Pessoal é Político” (*The Personal is Political*, no original) foi uma verdadeira fonte de inspiração para os movimentos feministas desta segunda vaga. Ao basearem-se neste mote, várias feministas consideravam que assuntos encarados como sendo de foro privado, como a sexualidade, a violência e a escravatura doméstica, deveriam ser debatidos e refletidos publicamente, pois, só desta forma, poderiam ser resolvidos. O referido *slogan* foi cunhado pela feminista Carol Hanisch no seu ensaio também intitulado “The Personal is Political”, publicado em 1969. Nele, Hanisch mostra como é importante que os referidos “problemas pessoais” sejam discutidos, de forma a se chegar à sua resolução. Numa introdução acrescentada ao ensaio em 2006, Hanisch expõe claramente o menosprezo que era dado por parte da sociedade patriarcal aos problemas de foro privado:

Eles [os homens] às vezes podiam admitir que as mulheres eram oprimidas [...] e dizerem que deveríamos ter salário igual para trabalho igual, e alguns outros ‘direitos’. Mas eles menosprezavam-nos sem fim por tentarmos trazer os nossos chamados ‘problemas pessoais’ para a arena pública - especialmente ‘todas essas questões do corpo’ como sexo, aparência e aborto. As nossas demandas de que os homens partilham as tarefas domésticas e cuidados infantis também foram consideradas um problema pessoal entre a mulher e o seu homem. (Hanisch 2006, 1)

Uma das obras de teor feminista mais importantes para a constituição da segunda vaga foi o livro *O Segundo Sexo* (*Le Deuxième Sexe*, no original), publicado originalmente em 1949, de Simone de Beauvoir, filósofa francesa. De Beauvoir, nesta sua obra, mostra como uma sociedade dominada e controlada por homens é determinante, desde a mais tenra infância do ser humano, na formação da distinção comportamental entre o homem e a mulher (a

sociedade define e impõe comportamentos, valores e atitudes, estabelecendo a forma como um homem e uma mulher se devem comportar e se relacionar). A autora, ao centrar-se no papel da mulher especificamente, mostra como esta é um produto social, ao afirmar que:

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, económico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. (de Beauvoir 1967, 9)

Natália Pietra Mendéz, professora na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, afirma que de Beauvoir desvenda, através do estudo da sociedade, como as mulheres têm sido encaradas como o sexo frágil e subserviente da sociedade patriarcal (Mendéz 2008, 34). De facto, ao contrário do homem, o qual aprende a comportar-se de forma ativa e independente, de Beauvoir diz que, no contexto de uma sociedade patriarcal, a mulher é caracterizada pela obediência face ao homem. A feminista francesa evidencia como a mulher se comporta e é encarada, ao contrário do sexo masculino, como um ser passivo e subserviente, contrastando com o homem, o qual domina a sociedade, ao argumentar que:

A própria mulher reconhece que o universo em seu conjunto é masculino; os homens modelaram-no, dirigiram-no e ainda hoje o dominam; ela não se considera responsável; está entendido que é inferior, dependente; não aprendeu as lições da violência, nunca emergiu, como um sujeito, em face dos outros membros da coletividade; fechada em sua carne, em sua casa, apreende-se como passiva em face desses deuses de figura humana que definem fins e valores. (de Beauvoir, 1967, 364)

Vendo a mulher como um ser passivo definido por uma sociedade que é dominada e comandada pelo homem, de Beauvoir argumenta que a mulher “não é senão o que o homem decide que seja”, dizendo, dessa forma, que o “homem é o Sujeito, o Absoluto” e “ela é o Outro” (de Beauvoir 1967, 11). Pode entender-se que é a sociedade patriarcal que impõe à mulher os papéis associados ao género feminino (ligados à maternidade e ao cuidar dos filhos, por exemplo). Outro livro de importante influência no movimento feminista da segunda vaga foi *Mística Feminina* (*The Feminine Mystique*, no original), publicado em 1963 e escrito pela feminista norte-americana Betty Friedan (Nogueira e Silva 2003, 13). Nele, Friedan, centrando-se na sociedade pós-segunda guerra mundial, explica como a mulher norte-americana é, desde cedo, estimulada a ver como seus objetivos de vida o ser esposa, mãe e dona-de-casa. *Mística Feminina* revela como a sociedade capitalista e patriarcal dos EUA vivia na ideia de que as tarefas domésticas existiam para serem naturalmente cumpridas pela mulher. Obviamente que não se trata de algo natural, mas sim imposto pela sociedade patriarcal.

No que diz respeito à segunda vaga, Nogueira e Sofia Silva fazem referência à ocorrência de protestos realizados no seu decorrer, os quais tentavam chamar a atenção para a opressão e

exploração da mulher no campo profissional e familiar. Muitos destes protestos foram alvo de uma forte atenção por parte dos meios de comunicação social como a conhecida “Queima de Sutiãs” (*Bra-Burning*), realizada em 7 de Setembro de 1968, em Atlantic City (New Jersey), acontecimento no qual sutiãs, entre outros acessórios femininos, eram atirados para contentores, significando, como Andi Zeisler (2008) explica, o romper da opressão em que muitas mulheres sentiam viver no contexto de uma sociedade patriarcal. Um importante marco no desenvolvimento da segunda vaga foi a fundação, em 1966, nos EUA, da *National Organization for Women (NOW)*, inicialmente presidida por Betty Friedan, a qual procura a igualdade de direitos entre mulheres e homens. A igualdade salarial e a denúncia da exploração do corpo da mulher nos meios de comunicação social são alguns dos objectivos da *NOW* (National Organization for Women 2014). Em suma, numa época de mudança de mentalidades, em que o ecumenismo, problemas ambientais e contestação juvenil estavam em pleno fervor, também os movimentos feministas marcaram intensamente a sua presença, questionando o papel da mulher na sociedade.

A terceira vaga iniciou-se em meados da década de noventa e prolonga-se na atualidade (Charlotte Krolokke e Ann Scott Sorensen 2006, 1). De acordo com Krolokke e Sorensen, professoras na University of Southern Denmark, esta nova vaga, diferentemente da primeira e da segunda, que foram essencialmente levadas a cabo por mulheres de etnia branca, centrando-se nos direitos destas e na diferença heterossexual entre a mulher e o homem no mundo ocidental, passa a focar-se nas diferentes etnias, não vendo mais a mulher como um todo homogéneo, com as mesmas dificuldades e discriminações. Como dizem Krolokke e Sorensen, o feminismo da terceira vaga critica as vagas anteriores por terem definido o que é ser mulher como um todo universal. Pode aqui falar-se em bell hooks (1984), feminista afro-americana, que critica o feminismo branco por não se focar nos problemas específicos de mulheres pertencentes a outros grupos étnicos além dos europeu e euro-americano. A terceira vaga tem, então, em atenção os interesses das mulheres de acordo com a sua etnia e a sua orientação sexual. Algumas questões criticadas nesta vaga são o tráfico de mulheres e a mutilação genital. De acordo com as referidas autoras, vale referir que o feminismo passa a focar a sua atenção numa grande pluralidade de questões políticas universais como a queda do comunismo e a ameaça do fundamentalismo religioso e étnico (Krolokke e Sorensen 2006, 17).

1.2. A teoria fílmica feminista

A teoria fílmica feminista começou a desenvolver-se a partir do início dos anos setenta (no decorrer da segunda vaga), simultaneamente com o desenvolvimento dos estudos fílmicos enquanto disciplina académica (Hollinger 2012, 7), sobretudo nos EUA e no Reino Unido (Kuhn 1994, 72). Em termos gerais, esta teoria pode ser definida como uma área de análise crítica em que se estuda essencialmente o papel da mulher enquanto personagem no cinema dominante e enquanto espetador. O contexto fervoroso da segunda vaga e as suas denúncias

relativamente aos estereótipos e papéis sociais associados ao géneros feminino e masculino patententes na sociedade patriarcal constituíram um terreno fértil para que a teoria fílmica feminista começasse a ganhar forma. Além disso, os livros *O Segundo Sexo* e *Mística Feminina* que denunciam os papéis sociais associados aos géneros feminino e masculino, contribuíram também para que teorias feministas em volta do cinema se comesçassem a desenvolver (Hollinger 2012, 7).

Annette Kuhn, professora na Queen Mary University of London, afirma que os “objetos da análise textual feminista têm sido muitas vezes, quase invariavelmente, os produtos da indústria cinematográfica de Hollywood”, principalmente os das décadas de trinta e de quarenta (Kuhn 1994, 71).

É possível entender o porquê do forte enfoque que a teoria fílmica feminista prestou ao cinema dominante. Como já foi referido, o objetivo primordial do feminismo enquanto movimento social consistiu, desde sempre, em denunciar a desigualdade entre homens e mulheres patententes na sociedade patriarcal e procurar alterar essa situação. Neste contexto, as teóricas feministas:

centraram o seu interesse em todos os produtos culturais, assumindo que em todos os modelos de representação fica plasmado o processo social que transforma a diferença sexual entre homens e mulheres na desigualdade cultural. Isso serviu para focar o cinema como meio de massa cultural por excelência, capaz de transmitir ideias e representações que perpetuam um modelo de representação sexo-género e da mulher enquadrada na ideologia patriarcal³. (Daniel 2012, 11)

Ao ser um produto que esteve, desde sempre, sob uma dominação masculina (pode dizer-se que este foi essencialmente desenvolvido e ditado por homens), o cinema esteve subordinado às convenções ditadas pelo patriarcado, refletindo a desigualdade entre o homem e a mulher. Por esta razão, o cinema chamou a atenção de várias ensaístas feministas. Pelo que aqui foi referido, pode dizer-se que o facto do cinema ser um meio de massas, dirigindo-se a muita gente e influenciando mentalidades, tornou-o um meio urgente a ser criticado pela teoria fílmica feminista que pretendia romper com as representações que o grande ecrã mostrava.

De um modo generalizado, a teoria fílmica feminista estuda, portanto, o cinema tradicional como um meio onde representações estereotipadas associadas à mulher e ao homem,

³ O conceito de ideologia patriarcal é bastante utilizado pela teoria fílmica feminista. A ideologia patriarcal pode ser definida como um “sistema representacional, ou um ‘caminho de visões’, que nos parece ‘universal’ ou ‘natural’ mas que, na verdade, é produto de estruturas de poder que constituem a nossa sociedade” (Thornham 2005, 12). Neste sentido, pode dizer-se que a ideologia patriarcal se refere a ideias pré-concebidas construídas e enraizadas no contexto da sociedade patriarcal que, aplicando as ideias de de Beauvoir, influenciam comportamentos. Pode aqui enquadrar-se a ideia social intensamente fomentada e entendida grandemente como se fosse algo natural de que a mulher, em comparação com o homem, é alguém mais passivo, frágil e dependente. No entanto, como se viu, a mulher aprende socialmente a ser deste modo.

exploradas por uma sociedade patriarcal, estão fortemente patentes, considerando também que a representação feminina surge muitas vezes como uma imagem idealizada pelo imaginário masculino (Smelik 1999, 353). Como Shohini Chaudhuri (2006), professora na University of Essex, explica, a tese de Mulvey presente em “Visual Pleasure and Narrative Cinema” enquadra-se nesta segunda visão, a qual considera que, a personagem feminina, ao estar reduzida a um objeto erótico, é um produto idealizado e, por isso, sem relação com a realidade. Tudo o que aqui foi referido aponta precisamente para alguns dos objetivos da segunda vaga, como o denunciar de estereótipos associados à questão de gênero e à objetificação do corpo da mulher nos mais variados contextos sociais.

Em suma, no decorrer da segunda vaga, o objetivo principal da referida teoria consistiu, então, em analisar a representação da mulher no cinema dominante e a sua relação com a audiência, alertando para estas questões e incutindo a necessidade de um cinema que apresentasse outras formas de representação da mulher: a personagem feminina deve deixar de ser explorada como um objeto erótico ou representada de forma estereotipada, uma vez que revela a desigualdade social entre homem e mulher.

Sobre títulos influentes no campo da referida teoria devem ser aqui mencionados o ensaio “Women’s Cinema as a Counter Cinema” (1973), de Claire Johnston, ensaísta feminista, o livro *Alice Doesn’t: Feminism, Semiotics, Cinema* (1984), de Teresa de Lauretis, professora na University of California, Santa Cruz, e o já referido “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. É importante também referir a contribuição que a revista britânica *Screen*, fundada, inicialmente com o nome de *The Film Teacher*, no ano de 1952, teve na publicação de artigos de cariz feminista, como o já mencionado ensaio de Mulvey. Pode aqui focar-se também a revista norte-americana *Camera Obscura*, surgida em 1976. Tal como a *Screen*, esta revista continua a existir, tendo sido nela publicadas várias análises fílmicas tanto por parte de autores norte-americanos como de outras nacionalidades.

Além da sociologia, da semiótica e do estruturalismo, a psicanálise foi uma importante ferramenta de investigação para a teoria fílmica feminista (Kuhn 1994, 74), a qual ajuda a descobrir e interpretar significados subjacentes no filme e a entender, nomeadamente, a forma e o porquê do homem e da mulher serem representados de determinada maneira no cinema. Como explica E. Ann Kaplan, professora na Stony Brook University, tanto o cinema como a psicanálise são produtos da sociedade patriarcal, sendo que a psicanálise permite entender a forma e o porquê de como o homem e a mulher são no cinema tradicional representados. É neste sentido que Kaplan afirma que

a psicanálise é uma ferramenta crucial para explicar as necessidades, os desejos e as posições assumidas por homem e mulher que se reflectem nos filmes. Os signos do cinema hollywoodiano estão carregados de uma ideologia patriarcal que sustenta nossas estruturas sociais e que constrói a mulher de maneira específica - que reflete as necessidades patriarcais e o inconsciente patriarcal. (Kaplan 1995, 45)

Mulvey e Kaplan, entre outras ensaístas que fazem uso da teoria psicanalítica, ao encararem as personagens femininas como sendo um objeto alvo da dominação e da violência masculina, justificam essa representação construída pelo homem a partir da ideia de Sigmund Freud (psicanalista austríaco) acerca da ansiedade de castração de que este sofre (esta questão será desenvolvida no capítulo seguinte). Pelo que foi dito até aqui, percebe-se que teóricas como as acima citadas veem, portanto, o cinema tradicional “como uma construção reflexiva de fantasias masculinas e desejos que são projetados em figuras femininas no ecrã” (Hollinger 2012, 10). É neste sentido que Chaudhuri afirma que a personagem feminina é, então, um signo, ao ser idealizado pelo homem.

É ao criticarem o cinema como um meio em que a mulher foi construída sob uma mentalidade sexista, funcionando, em oposição ao homem, como um mero objeto, que teóricas britânicas, como Johnston e Mulvey, propõem a realização de outro tipo de representação feminina.

Aplicando a noção de “Outro” de de Beauvoir, na medida em que é o homem, e não a mulher que, numa sociedade patriarcal, estabelece as leis e os valores em vigor, pode dizer-se que a mulher é esse “Outro” no cinema, ao ser o homem que domina essencialmente o meio cinematográfico, que define o filme e a forma como ela é representada junto da audiência.

Além das análises críticas feministas focadas no cinema tradicional, a segunda vaga também assistiu ao desenvolvimento do contra-cinema feminista, o qual procurou mostrar novas representações femininas que se diferenciavam das exploradas pelos filmes tradicionais. Teóricas como Johnston e Mulvey, lutando contra o facto de o cinema clássico de Hollywood ter explorado a mulher como uma mera imagem erotizada de forma a gerar prazer no espectador, apoiaram a realização deste contra-cinema, que é uma parte relevante do cinema político desenvolvido nos anos setenta (Smelik 1999, 355). No seu artigo já citado, Johnston refere-se ao contra-cinema como o cinema ideal a ser realizado por mulheres na medida em que pretende deixar de mostrar a mulher como esta foi representada no cinema tradicional. Neste sentido, a autora afirma que, num contra-cinema, “novos significados têm de ser criados rompendo com a fábrica da ideologia burguesa masculina dentro do texto fílmico”. Johnston finaliza o seu artigo, dizendo que só interrogando e desmistificando esta ideologia sexista é que se pode realizar um contra-cinema verdadeiramente revolucionário “a favor das lutas das mulheres” (Johnston 2005, 40).

A noção de contra-cinema feminista como alternativa ao cinema dominante revelou-se crucial num mundo em que os meios artísticos e de entretenimento em geral foram, desde sempre, alvo de uma dominação masculina. Através do contra-cinema, um cinema livre da dominação masculina e dos códigos estéticos desenvolvidos essencialmente por homens, era possível romper com as representações presentes no cinema dominante. Nos seus dois ensaios “Visual

Pleasure and Narrative Cinema” e em “Film, Feminism and Avant-Garde” (1989), Mulvey chama a atenção para a importância que o formato 16 mm teve para a realização de filmes de cariz feminista. Disponibilizado no mercado depois da segunda guerra mundial, este meio tecnológico dava a possibilidade a qualquer pessoa de realizar o seu próprio filme, transmitindo a sua própria mensagem, sem estar subordinado às convenções de representação desenvolvidas pela dominação masculina no cinema de Hollywood. Partindo desta ideia, pode dizer-se que se podiam realizar filmes capazes de “capturar o real”, na medida em que as mulheres não tinham de surgir como uma imagem erótica idealizada pelo homem ou alguém excessivamente estereotipado (Mulvey 1989, 19).

Como Anneke Smelik, professora na Radboud University Nijmegen, afirma, o contra-cinema feminista foi inspirado no movimento *avant-garde* do cinema e do teatro, nas técnicas de montagem de Sergei Eisenstein, na noção de *Verfremdung* de Benoit Brecht e na estética modernista de Jean-Luc Godard. Embora adote maioritariamente a forma de filme de ficção, este contra-cinema também pode ser realizado sob a forma de documentário. Como exemplo de ficção pode falar-se do filme inglês *Riddles of the Sphinx* (1977), realizado por Mulvey e Peter Wollen (Smelik 1999, 355). Como se verá no próximo capítulo, Mulvey critica precisamente a forma como, num cinema desenvolvido sob um olhar masculino, a mulher enquanto personagem foi essencialmente explorada como um objeto capaz de gerar momentos de contemplação erótica por parte das personagens e espetadores masculinos (por exemplo, através de *close-ups*). Assim, a personagem feminina é tratada como um produto idealizado pelo homem, sem relação com a realidade. Ao contrário do que Mulvey considera que o cinema clássico de Hollywood faz, *Riddles of the Sphinx* explora Louise (Dinah Stabb), a personagem principal, de uma forma realista, ao não se comportar como um mero objeto erótico idealizado pela mente masculina, pronto a ser contemplado por esta. De facto, esta personagem é uma mulher que enfrenta problemas próprios da maternidade (British Film Institute 2014). Além disso, a objetificação erótica de Louise por parte do espetador feminino é dificultada devido aos constantes movimentos de câmara, que rompem com o estilo cinematográfico do cinema tradicional. A este respeito, Mulvey afirma que

o prazer e a implicação não são o resultado da identificação, da tensão narrativa ou da feminidade erotizada, senão que surge de uma utilização surpreendente e excessiva da câmara, do enquadramento inusitado das cenas e do corpo humano, da exigência que se faz ao espetador para que reúna os elementos díspares. (Mulvey 1989, 25)

Apesar de, através do contra-cinema, as feministas conseguirem realizar filmes consideravelmente diferentes do cinema dominante, é de frisar a dificuldade que sempre foi para este cinema conseguir apoios para a sua produção e para conseguir ser distribuído e exibido. No decorrer da terceira vaga, assiste-se ao crescimento da complexidade da teoria fílmica feminista, a qual ganha novos e variados ramos de estudos. De facto, conforme a

pesquisa realizada, posso dizer que se tem vindo a verificar um alargamento do objeto de estudo da teoria fílmica feminista. Antes de mais, como Diana Pozo explica, a teoria fílmica feminista, centrada inicialmente no cinema de Hollywood (e também, embora em menor escala, no cinema europeu), tem vindo, a examinar “mais recentemente os espetadores de cinema e os cineastas fora dos EUA e da Europa” (Pozo 2014, 200). Quer isto dizer que a referida teoria passa, a par do cinema norte-americana, a estudar cinema de outros países.

Outra diferença mencionada pela mesma autora refere-se a um alargar do objeto de estudo, mas, desta vez, na medida em que a referida teoria tem vindo a centrar, cada vez mais, a sua atenção em novos meios, para além do cinema, como os blogues e a vídeoarte. Tal torna-se evidente, também, na análise de produtos culturais realizados por mulheres e não apenas por homens. Durante os anos setenta e oitenta, a teoria fílmica feminista baseava-se apenas na dicotomia heterossexual “homem-mulher” (Smelik 1999, 359), para estudar as representações no cinema e a audiência. Na década de 90, verifica-se o alargar do objeto de estudo, na medida em que a referida teoria passa a ter em conta a “representação lésbica” no cinema e as “suas espetadoras”, tendo igualmente em consideração “a diferença racial” (Ricalde 2002, 32). Alertou-se, portanto, para o facto de que se deve ter em conta a questão da etnia e da orientação sexual quando se estudam as representações e o lugar do espetador. Neste caso, o pós-estruturalismo e o pós-colonialismo passam a ser ferramentas centrais nas análises feministas.

Capítulo 2. A tese de Laura Mulvey sobre o cinema

2.1. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”: um ensaio central na teoria fílmica feminista

Em 1975, surgiu publicado na prestigiada revista de estudos cinematográficos *Screen*, um dos mais influentes ensaios que integram o campo de estudo da teoria fílmica feminista, “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” Da autoria de Mulvey, é seguro dizer que o referido ensaio, escrito antes dos estudos cinematográficos serem consolidados pela academia em Inglaterra (Maluf, Mello e Pedro 2005, 351), é a sua obra mais referenciada. Por ser um dos primeiros trabalhos a analisar a diferença entre o homem e a mulher no cinema com base na questão do “olhar” e a aplicar a teoria psicanalítica para procurar perceber essencialmente a forma como a mulher é representada no filme, o referido artigo tornou-se um marco na história da teoria fílmica feminista, sendo alvo de várias análises críticas. Como afirma Modleski, “Visual Pleasure and Narrative Cinema” é considerado o documento que fundou a teoria fílmica feminista psicanalítica (Modleski 2005, 1). Além disso, Mulvey explica que a sua natureza mais política do que académica, ao não ter contra-argumentos nem notas de rodapé, possibilita a continuidade do seu estudo. Ao conseguir, desta forma, comprovar fortemente a sua tese, o referido ensaio tem, apesar do seu carácter pouco académico, vigor suficiente para contribuir para a sua longevidade (Maluf, Mello e Pedro 2005, 351). Em suma, pode dizer-se que “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, ao ser constantemente estudado, tornou-se um “clássico” no âmbito da teoria fílmica feminista (Chaudhuri 2006, 121). Neste seu ensaio, Mulvey considera que o cinema clássico de Hollywood, ao ter sido desenvolvido no contexto de uma sociedade patriarcal, suscita fortemente um olhar masculino heterossexual por parte do espetador, em detrimento de qualquer outro. Sobre esta sua tese, a teórica britânica afirma que, no cinema, “padrões de prazer e identificação impõem a masculinidade como ‘ponto de vista’” (Mulvey 2005, 122). Quer isto dizer que a “posição do espetador oferecida pelo cinema de Hollywood é masculina”, no sentido em que os prazeres proporcionados por estas obras fílmicas impõem a masculinidade por parte daquele (Hollinger 2012, 11). Como se explicará posteriormente, o cinema clássico norte-americano, segundo Mulvey, explorou a mulher, ao invés do homem, como um objeto erótico a ser contemplado pelo espetador. Desta forma, o cinema narrativo revela ter sido desenvolvido com base na diferenciação sexual socialmente estabelecida: o cinema, concebido sobretudo por homens e realizado no contexto de uma cultura patriarcal, conseguiu, através da objectificação erótica do feminino, impor um olhar masculino por parte do espetador.

Em suma, considerando que a mulher é representada no cinema clássico como um produto idealizado pela mente masculina, Mulvey procura, através da teoria psicanalítica, perceber e explicar a forma como ela foi representada de acordo com desejos e ansiedades masculinas e como o cinema apelou fortemente ao olhar masculino do espectador, proporcionando-lhe prazer. Modleski explica como, no cinema clássico, para Mulvey, as mulheres são “inevitavelmente transformadas em objetos passivos de voyeurismo masculino e impulsos sádicos; como se elas existissem apenas para satisfazer os desejos e expressar as angústias dos homens na plateia” (Modleski 2005, 1). Segundo Mulvey, a mulher, no cinema, significa, de facto, o “desejo masculino” (Mulvey 2005, 63), no sentido de ser explorada como um objeto erótico (de um modo passivo), bem como a noção freudiana de “castração”. A autora considera que o funcionamento da sociedade patriarcal tem por base aquilo que a mulher significa no seio desta sociedade: a própria castração pela sua falta literal de um pénis. Segundo a teoria freudiana, a mulher causa a chamada ansiedade de castração no homem e a forma como esta é representada no cinema expressa essa mesma angústia masculina.

2.1.1. O objeto olhado e o olhar masculino: o papel feminino e masculino no cinema clássico de Hollywood

Segundo Mulvey, as personagens femininas e masculinas no cinema narrativo clássico são profundamente distintas. A autora distingue-as essencialmente com base na questão de quem é o detentor do olhar no filme e quem é aquele que é alvo desse mesmo olhar. Assim sendo, o protagonista masculino (o herói do filme) é ativo, no sentido de ser o dono do olhar, controlando a personagem feminina (ao olhar para ela como um objeto erótico), e dominar a narrativa, fazendo com que a ação se desenrole. A personagem feminina, por oposição, tem um papel passivo, uma vez que, ao invés de ter um olhar controlador, funciona como um objeto erótico alvo do olhar masculino. Mulvey designa este olhar erótico, respeitante às personagens masculinas do filme e ao espectador, de *male gaze*. A personagem feminina cumpre, portanto, o seu papel de “*para-ser-olhada*” (os números musicais, a indumentária e os *close-ups* revelam isto mesmo, fazendo da mulher uma imagem erótica). Esta, ao invés do homem, tende “a congelar o fluxo da ação em momentos de contemplação erótica” por parte do olhar masculino, o que revela o seu papel passivo. Pode dizer-se, então, que a presença da mulher, no seu papel tradicionalmente exibicionista, tende a opor-se ao desenrolar da história de um filme (Mulvey 2005, 63). Pelo exposto, entende-se que a representação da mulher no cinema, ao ser reduzida a um objeto erótico idealizado pelo homem, não tem relação com a realidade.

A mulher, ao ser explorada como um objeto a ser contemplado pelo olhar masculino, gerando prazer visual, significa o desejo masculino. Como é a mulher que é explorada como objeto erótico, entende-se que o cinema suscita o olhar masculino por parte da audiência. É com base em tudo o que aqui foi dito que Mulvey considera que, num mundo caracterizado “pelo

desequilíbrio sexual, o prazer do olhar tem sido dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino” (Mulvey 2005, 62).

2.1.2. Escopofilia e Prazer Narcisista: os prazeres proporcionados pelo cinema

A compreensão da diferenciação na forma como o homem e a mulher são representados é fundamental para se poder explicar os prazeres que, segundo Mulvey, o cinema clássico de Hollywood é capaz de proporcionar ao espectador. Para a autora, um dos prazeres visuais é a escopofilia, termo utilizado por Freud no seu livro *Three Essays on Sexuality* (1905). Na referida obra, Freud definiu-a com um dos instintos da sexualidade, associando-a com a atitude de objetificar alguém através de um olhar controlador e curioso (Mulvey 2005, 60). Partindo desta ideia, Mulvey define instinto escopofílico como sendo o prazer resultante no ato de olhar para alguém como um objeto erótico. Desta forma, o cinema proporciona um olhar escopofílico por parte do espectador, na medida em que explora a personagem feminina enquanto objeto erótico capaz de gerar prazer visual junto da audiência.

A propósito da escopofilia, Mulvey explica como as próprias convenções narrativas (na medida em que os atores não olham para o espectador, parecendo não saber da sua existência) e de projeção (no modo como há um forte contraste entre a escuridão no auditório e a luz da tela) em que se baseia o cinema narrativo já são elas estimuladoras deste prazer em olhar.

Outro prazer proporcionado pelo cinema clássico consiste na escopofilia no seu aspeto narcisista: no sentido em que o espectador é levado a identificar-se com o herói do filme, o qual funciona como uma imagem perfeita de si próprio, o espectador sente um prazer narcisista. Para Mulvey, o protagonista masculino, ao não funcionar como um mera imagem como a mulher, mas sim ao ser ativo, dominando a narrativa e ao ser possuidor de um olhar controlador sobre a personagem feminina, à qual o olhar foi negado, leva a que o espectador se identifique com ele. Como Modleski, fazendo referência à teoria de Mulvey, explica, o espectador do filme “não tem escolha a não ser identificar-se com o homem do filme, o qual tem um olhar ativo, controlando a mulher que é um objeto passivo” (Modleski 2005, 69). Dito isto, pode afirmar-se que a personagem feminina, por oposição ao homem, ao ter um papel passivo, funcionando como um objeto erótico a ser contemplado pela audiência, não suscita um mecanismo de identificação. Mulvey explica como o espectador, ao ser levado a identificar-se com o protagonista, sente um prazer narcisista, a partir da análise que Jacques Lacan, psicanalista francês, faz sobre o momento em que a criança identifica o seu reflexo no espelho. Segundo Lacan, este reconhecimento, que ocorre entre os seis e os dezoito meses de vida da criança, é fundamental para a constituição do ego. De acordo com o que Mulvey descreve acerca da teoria do psicanalista francês, esta fase do espelho ocorre num momento em que as ambições físicas da criança ultrapassam a sua capacidade motora real. Assim, a criança, ao olhar para o seu reflexo, imagina “a sua imagem-espelho mais completa, mais perfeita do que a experiência de seu próprio corpo” (Mulvey 2005, 61). Como resultado, é

feito um reconhecimento errôneo por parte desta: a imagem reconhecida concebe-se como o corpo refletido do “Eu”, mas com um ego ideal. Com base nesta análise, Mulvey interpreta a tela do cinema como um espelho, onde o espectador se identifica com uma imagem perfeita de si mesmo (o herói do filme), sentindo um prazer narcisista. O herói, que domina o desenrolar da ação, é visto pelo espectador como tendo um maior controle sobre a história do filme do que ele próprio tem sobre os acontecimentos na vida real. Dessa forma, o herói é encarado pela audiência como o seu mais perfeito ego ideal. É neste sentido que Mulvey afirma que “a personagem [masculina] na história pode fazer com que as coisas aconteçam e controlar os eventos melhor do que o sujeito/espetador tal como a imagem no espelho tinha um maior controle da coordenação motora” (Mulvey 2005, 64). Ao identificar-se com o protagonista, o espectador sente que também controla a narrativa, o que lhe gera prazer.

Em síntese, tal como a criança sente prazer ao identificar-se com a imagem perfeita no espelho, formando o seu ego, o espectador sente um prazer narcisista ao identificar-se com o herói presente na tela, o seu ego ideal (Smelik 1999, 354).

No que respeita à questão da identificação, é importante abordar ainda a forma como a audiência sente que possui a personagem feminina. Mulvey recorre a alguns exemplos de filmes para mostrar como a mulher, no cinema clássico, embora apresentando-se de forma glamorosa e sexualizada, perde estas suas características ao longo da narrativa, ao tornar-se propriedade do herói do filme por quem se apaixona. Neste sentido, quando tal ocorre, o seu erotismo passa exclusivamente a estar resguardado ao seu companheiro. Uma vez que se identifica com o protagonista, o espectador é capaz de sentir que possui a personagem feminina (Mulvey 2005, 64).

Tudo o que foi aqui abordado remete para a noção dos três tipos de olhares que Mulvey diz constituírem o cinema dominante: o olhar da câmara, enquanto instrumento que filma a atuação dos atores, o da audiência, que assiste ao filme e aquele que as personagens trocam entre si. De acordo com a autora, o que o cinema narrativo faz é negar os dois primeiros olhares e enfatizar o terceiro de forma a eliminar a presença intrusa da câmara, impedindo, assim, uma sensação de distanciamento sentida pela audiência em relação ao filme. Ao rejeitar os olhares da câmara e dos espectadores, a história fílmica consegue atingir o realismo. Garante-se, ao rejeitar os referidos dois olhares, que o herói consiga, então, representar de forma realista (Mulvey 2005, 69). O espectador, assim, envolve-se mais profundamente na narrativa sendo que, dessa forma, o seu prazer escopofílico e a sua identificação narcísica com o herói são facilitados.

Pelo exposto, entende-se que o espectador, apenas através da sua masculinização, é que sente os dois referidos prazeres suscitados pelo cinema. É a figura feminina que se apresenta como objeto erótico, apelando a um olhar masculino da audiência e satisfazendo, assim, o prazer da escopofilia. Além disso, apenas o protagonista masculino é que suscita um mecanismo de

identificação, sendo o único, portanto, a satisfazer no espetador a escopofilia no seu aspeto narcisista, fazendo-o desfrutar, ainda, do sentimento de posse da figura feminina.

2.1.3. Ansiedade de castração, voyeurismo, e escopofilia fetichista

Foi visto como o cinema clássico explora a mulher como uma imagem erótica, apelando ao olhar masculino por parte da audiência. Para além da mulher significar o desejo masculino, cumprindo o seu papel de “*para-ser-olhada*”, ela também significa, como já foi referido, a própria “castração”. A sua falta de pénis implica, como Freud considera, uma ameaça de castração para o homem, sendo que esta questão, antes de tudo, deva ser agora explicada. De acordo com Freud, até por volta dos três anos de idade, a criança do sexo masculino julga que todos os seres humanos possuem pénis. Já a criança do sexo feminino, na mesma idade, acredita que qualquer pessoa é dotada de um clítoris. Para ambas as crianças, o seu objeto de amor é a mãe, significando isto que, independentemente do seu sexo, as crianças vivem uma fase fálica. A criança do sexo masculino, ao descobrir que a sua mãe não tem um órgão sexual igual ao seu, acredita que esta foi castrada. Deste modo, a criança passa a viver a chamada ansiedade de castração, ao temer que lhe aconteça o mesmo que supostamente ocorreu com a sua mãe: a perda do pénis (Díaz 2005, 2). A diferença anatómica da mulher é, portanto, a causa da ansiedade de castração no homem. Ao contrário desta, a criança do sexo feminino, ao descobrir a existência do pénis, sente-se rebaixada, ao pensar que foi castrada. A criança feminina passa a olhar a figura materna com grande hostilidade, ao julgar que a mãe é responsável pela sua castração. Deste modo, a criança deve entrar no processo da feminilidade normal, passando a ser o pai o seu objeto de amor (McMahon 2012, 44). Acerca do termo “castração”, Robin Wood, um dos primeiros críticos a estudar Hitchcock, clarifica-o eficazmente no seu ensaio “Male Desire, Male Anxiety: The Essential Hitchcock” (2009). Ao nível simbólico, Wood afirma que o falo é o símbolo do poder numa cultura patriarcal. O poder fálico abrange qualquer campo, como o dinheiro, o estatuto social, a autoridade sobre a mulher e a criança. A perda de poder em qualquer um destes domínios significa uma castração simbólica para o sujeito masculino. Esta acaba por levar a que se reative a ansiedade de castração num sentido literal: o medo que, de acordo com a teoria freudiana, a falta de pénis na mulher desperta no homem, no sentido em que ele teme perder o seu órgão sexual (Wood 2009, 226). Como foi visto, para Mulvey, este medo de castração sustenta a existência da sociedade patriarcal, sendo que no cinema clássico de Hollywood, desenvolvido no contexto dessa sociedade, existem duas formas que permitem à mente masculina poder contrariar a referida ansiedade: o voyeurismo e a escopofilia fetichista. O voyeurismo consiste na espionagem e investigação a que a mulher está sujeita no filme por parte da personagem masculina (que procura desmistificar o seu mistério), acabando por ser desvalorizada, punida ou salva. O prazer sentido pelo espetador e pela personagem masculina resulta do estado de culpa em que a personagem feminina se encontra e da sua submissão à punição ou ao perdão (Mulvey 2005, 65). Mulvey associa, portanto, o voyeurismo ao sadismo. De acordo com o que Freud afirma na sua obra *Instincts and their Vicissitudes*, um sádico é

aquele que exerce tortura e violência, de um ponto de vista sexual, sobre outro. Por oposição, um masoquista é aquele que é torturado (Freud 1925, 127). Como se verá mais adiante, Mulvey alarga os conceitos freudianos de sadismo e de masoquismo, não aos aplicando apenas à tortura física sexual. Dois filmes apontados por Mulvey como exemplos em que o voyeurismo está presente são *Rear Window* e *Vertigo*, os quais serão discutidos mais adiante.

A escopofilia fetichista consiste na “rejeição da castração”, ao procurar substituir-se a falta de pênis na mulher por um objeto fetiche ou transformando a mulher num fetiche. Desta forma, a personagem feminina transmite tranquilidade em vez de perigo (Mulvey 2005, 65). Quer isto dizer que, fetichizando o corpo da personagem feminina, a mente masculina contraria a sua ansiedade de castração. Para Freud, o fetiche “é um substituto do pênis da mulher (da mãe) em que o menininho outrora acreditou e que - por razões que nos são familiares - não deseja abandonar” (Freud 2010, 94). Neste sentido a mente masculina procura aliviar a sua ameaça de castração, procurando encontrar um substituto para a falta de pênis na mulher que o atormenta.

Kaplan, partilhando a mesma perspectiva que Mulvey em relação à noção de fetiche, explica como o “cabelo comprido” da mulher, “um sapato ou um brinco” podem funcionar como uma substituição da ausência de pênis (Kaplan 1995, 32-33).

2.1.4. A proposta de um novo cinema

Viu-se que Mulvey considera que a mulher foi, no cinema, explorada como um objeto erótico destinado a conferir prazer visual por parte do espetador. Deste modo, compreende-se que a ensaísta britânica proponha a realização de um cinema alternativo que desafie o cinema clássico de Hollywood. O cinema deve deixar de explorar a personagem feminina como um objeto erótico e como um mero produto do imaginário masculino sem relação com a realidade e possibilitar a identificação e a não adoção de um olhar masculino por parte do espetador para sentir prazer. Mulvey considera urgente romper com os códigos do cinema tradicional, apoiando o surgimento de um novo cinema. Verifica-se, aqui, o objetivo principal da teoria fílmica feminista, que, estudando a representação da mulher no cinema tradicional e a audiência, alerta para a necessidade de se apresentarem diferentes personagens femininas.

A ensaísta britânica afirma que o que define o cinema e o distingue, no que respeita “ao seu potencial voyeurístico”, de formas de entretenimento, como o teatro, é a possibilidade de variar e de expor o olhar da câmara (Mulvey 2005, 68). Sendo o cinema mediado por uma câmara, é possível alterar a forma como este codificou o erótico, apresentando as personagens femininas, sem que estas estejam limitadas à sua condição de “*para-ser-olhada*” e de forma a atenuar a ansiedade de castração. Em suma, é necessário “libertar o olhar da câmara” das convenções tradicionais ligadas ao prazer visual, construindo um novo cinema

(Mulvey 2005, 69). Neste sentido, pode dizer-se que se está a falar de um cinema revolucionário, de um contra-cinema.

Podem entender-se, assim, as razões que fazem de “Visual Pleasure and Narrative Cinema” um marco na história da teoria fílmica feminista. A teoria de Mulvey foi inédita na forma como analisou a relação entre o espetador e o filme, ao considerar que este impõe um olhar masculino por parte da audiência. Como Sue Thornham, professora na University of Sussex, explica, Mulvey acrescentou à tese de Johnston de que a personagem feminina é um produto idealizado pelo imaginário masculino, a ideia de que o cinema impõe a posição masculina ao espetador (Thornham 2005, 53). Pode dizer-se que o carácter inovador do artigo se deve também à forma como Mulvey distingue as personagens masculina e feminina com base na questão de quem é, no filme, o detentor do olhar (aquele que é ativo: homem) e aquele que é olhado (aquele que é passivo: mulher). Esta dicotomia seria posteriormente alvo de várias análises críticas, sendo que os artigos futuramente abordados nesta dissertação são disso exemplo.

2.2. “Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)”: Laura Mulvey analisa o espetador feminino

Após a sua publicação, “Visual Pleasure and Narrative Cinema” gerou uma onda de críticas no meio dos estudos fílmicos feministas, centrados nomeadamente no *male gaze* e na teoria psicanalítica. De facto, a utilização que Mulvey faz dos conceitos psicanalíticos foi alvo de crítica (Hollinger 2012, 11-12). Posso aqui fazer referência ao ensaio “A Closer Look at Scopophilia: Mulvey, Hitchcock, and *Vertigo*”, de Keane, que mostra como Mulvey não fez uma interpretação correta de alguns conceitos de Freud, afirmando que, segundo o que está na obra *Instincts and their Vicissitudes* do psicanalista austríaco, uma mesma pessoa tanto é dotada do instinto da escopofilia como do exibicionismo. Esta ideia contraria a tese de Mulvey, uma vez que esta associa o papel exibicionista apenas à personagem feminina e a escopofilia ao olhar masculino.

Annabel de Backere enumera outras razões que levaram a que “Visual Pleasure and Narrative Cinema” fosse alvo de várias críticas desde a sua publicação, afirmando que o referido ensaio continua, ainda hoje, a ser alvo de reflexões: a limitação que a psicanálise impõe ao nível da diferença sexual, baseando-se apenas nos binómios masculino/feminino e ativo/passivo, sem ter em conta conceitos como a etnia ou a orientação sexual; e o facto de Mulvey ignorar “certos detalhes” na análise a *Rear Window* e *Vertigo* que poderiam “ameaçar os seus comentários” sobre a sua teoria em volta do detentor do olhar (de Backere 2013, 35). Como considera Hollinger, de todas as críticas feitas ao artigo “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, foi a questão da posição do espetador feminino que mais discussão gerou. No seu

referido ensaio, Mulvey toma o espectador como um todo, considerando que o cinema lhe impõe um olhar masculino. A questão do espectador feminino foi debatida e explorada em várias teses, sendo que alguns dos trabalhos focados em *Rear Window* e *Vertigo*, que serão aqui analisados, servem de exemplo.

Por tudo o que aqui foi dito, percebe-se a importância que o ensaio “Visual Pleasure and Narrative Cinema” teve na teoria fílmica feminista, ao gerar várias críticas no campo desta área dos estudos fílmicos.

Neste contexto de discussão, Mulvey publicou, em 1981, o seu ensaio “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946)”, onde explora a questão do espectador feminino, deixando, no entanto, claro que continua a acreditar na ideia presente em “Visual Pleasure and Narrative Cinema” de que os prazeres proporcionados pelo cinema clássico de Hollywood suscitam um olhar masculino por parte do espectador. Antes de apresentar a sua nova tese, é fundamental explicar brevemente a teoria freudiana sobre a feminilidade, que é utilizada por Mulvey. Segundo a teórica britânica, Freud utiliza os termos “masculinidade” e “feminilidade” de forma convencional, associando-os a um comportamento ativo e passivo respetivamente. A autora afirma que, para Freud, “a feminilidade é complicada” uma vez que tem de ser originada a partir de um período ativo, masculino, para as crianças de ambos os sexos (Mulvey 2005, 123). No decorrer desta fase fálica, ambas as crianças têm como objeto de amor a mãe. No entender de Freud, o “caminho correto, a *feminilidade* [comportamento passivo imposto pela sociedade], leva ao aumento da repressão do ‘ativo’” na mulher (Mulvey 2005, 124), passando o objeto de amor da criança feminina a ser o pai.

O psicanalista austríaco, citado por Mulvey, acrescenta que o lado masculino da criança feminina pode não ser totalmente reprimido, afirmando que “no curso da vida de algumas mulheres existe uma repetida alternância entre períodos em que ora a masculinidade, ora a feminilidade, predominam” (Mulvey 2005, 123). Neste sentido, Mulvey considera que a mulher, tendo, assim, o seu género “dividido”, com o seu lado feminino e masculino (Chaudhuri 2006, 40), se pode identificar oscilantemente com a personagem passiva (feminina) e a personagem ativa (masculina) do filme. Analisando em concreto a identificação feminina com o protagonista, Mulvey acredita que este leva o espectador feminino a apreciar a liberdade e o controlo de ação que caracterizam o herói. Em suma, a mulher tem a oportunidade de reviver a sua “fase fálica” através da identificação com o protagonista.

Embora o espectador feminino, ao identificar-se com o protagonista, possa sentir prazer, revivendo o seu lado “ativo”, Mulvey considera que esta identificação causa desconforto na mulher, na medida em que esta está a assumir uma identificação transexual.

Indo mais a fundo na sua análise, Mulvey recorre ao filme *Duel in the Sun* (King Vidor, 1946), de forma a mostrar como o papel da protagonista, Pearl Chavez (Jennifer Jones), ilustra a posição do espectador feminino no cinema clássico, que tanto se pode identificar com a personagem ativa como passiva. Em *Duel in the Sun*, Pearl encontra-se, de um ponto de vista amoroso, indecisa entre dois irmãos diferentes um do outro: Jesse McCannless (Joseph Cotten), que é um homem culto e com formação jurídica, e Lewt McCannless (Gregory Peck), um “fora-da-lei”, manifestando pouco interesse pela erudição, mas com um grande espírito aventureiro. A união a Jesse espelha a identificação do espectador feminino com a personagem passiva e a junção com Lewt significa a identificação com a personagem ativa. Perante o que aqui é dito, entende-se que ambos os homens revelam a identidade sexualmente instável de Pearl. Jesse espelha o lado feminino (passivo) de Pearl, ao significar, para ela, “o caminho ‘correto’, no sentido da jovem aprender uma sexualidade passiva, de aprender a ‘ser uma dama’, obedecendo a um conceito do feminino que é socialmente viável” (Mulvey 2005, 128). Ao estar com Jesse, Pearl aprende a comportar-se de acordo com a ideia de feminilidade imposta pela sociedade patriarcal. O seu lado “ativo” permanece, então, reprimido e a sua feminilidade, imposta pelo patriarcado, torna-se evidente. Já com Lewt, Pearl comporta-se como uma ‘maria-rapaz’, cavalgando ou disparando, na medida em que ele significa o seu lado masculino, ativo, o qual corresponde aqui a um sentimento de liberdade e independência. Ao estar com Lewt, estas características tornam-se a identidade de Pearl. Vivendo a sua identidade instável, Pearl tanto se mostra querer ser uma “dama”, vivendo passivamente, como revela a sua paixão pela aventura junto de Lewt (vida ativa). Mulvey considera que a identidade sexualmente instável de uma personagem feminina “encontra eco” no ponto de vista do espectador feminino (Mulvey 2005, 123). Quer isto dizer que, em filmes onde a personagem feminina revela ter uma identidade instável ao nível sexual, a audiência feminina, também possuidora desta identidade, pode rever-se nela.

Sendo o cinema desenvolvido no contexto de uma sociedade patriarcal, percebe-se que “o drama narrativo condena o fálico”, ou seja, o lado masculino de Pearl e representado na personagem de Lewt, e que é aquele que se evidencia mais fortemente no filme (Mulvey 2005, 128). Lewt não aceita a masculinidade de Pearl que ela tentou assegurar. Ele considera que esse lado deve ser nela reprimido, e, por isso, no final do filme, ele mata-a em duelo, embora também ele acabe por morrer. Mulvey considera que, apesar de Pearl não ter conseguido assegurar a sua masculinidade, foi esta que lhe deu recursos (habilidade com armas) para matar Lewt, defensor da ordem patriarcal.

2.3. Outros trabalhos

De acordo com a pesquisa realizada, é frequente encontrar-se trabalhos que analisam juntamente os dois ensaios anteriormente abordados. Apesar de serem ambos textos cruciais da teoria feminista desenvolvida por Mulvey, é importante mencionar mais alguns que constituem a sua tese em volta do espectador feminino e masculino. No seu livro *Visual and*

Other Pleasures (1989), onde se encontram os dois ensaios já abordados, pode destacar-se o já referenciado ensaio “Film, Feminism and the Avant-Garde”, onde Mulvey explica como o cinema de vanguarda é capaz de romper com o regime de prazer visual próprio do cinema tradicional.

Fetishism and Curiosity é outro livro que deve ser tido em conta. Neste, Mulvey baseia-se na teoria freudiana e na teoria marxista para analisar os conceitos de fetichismo e de curiosidade no cinema. O capítulo “Pandora's Box: Topographies of Curiosity”, no qual Mulvey contrapõe a noção freudiana de fetichismo à noção de curiosidade, baseada no Mito de Pandora, deve ser aqui desenvolvido. Como se sabe, de acordo com a mitologia grega, Pandora foi a primeira mulher criada por Zeus, sendo que este lhe deu uma caixa que ela não deveria abrir. Esta caixa continha todos os “males” do mundo, bem como a esperança. Pandora, não resistindo à curiosidade, abriu o recipiente, espalhando todos os “males” pelo mundo. Apesar de tudo, a jovem fechou a caixa a tempo de guardar a esperança. Baseando-se nesta história, Mulvey visa tornar mais complexa a sua tese defendida em “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, refletindo sobre a possibilidade de um olhar “investigador” associado, desta vez, ao feminino. Neste sentido, Mulvey considera que, assim como Pandora mostra ser uma mulher curiosa, a personagem feminina, no cinema, pode demonstrar esta mesma faceta ao investigar algum lugar secreto (como se da caixa de Pandora se tratasse), revelando não ser totalmente passiva. Mulvey afirma que, tal como no mito de Pandora, “o olhar da mulher [no filme] é muitas vezes dirigido para o espaço fechado, secreto e proibido” (Mulvey 1996, 62). A teórica feminista estabelece uma comparação entre o fetichismo masculino e a curiosidade feminina. Como a teórica britânica explicou em “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, a mente masculina procura substituir a falta de pénis na mulher por um objeto fetiche, de modo a contrariar a sua ansiedade de castração. Neste sentido, Mulvey afirma que, enquanto a “curiosidade é um desejo compulsivo de ver e saber, de investigar algo secreto, o fetichismo é sustentado por uma recusa de ver, por uma recusa em aceitar a diferença que o corpo feminino representa para o masculino” (Mulvey 1996, 64). Aquilo que é secreto e que é explorado pela mulher (qual caixa de Pandora) funciona, portanto, ao nível metafórico, como o corpo feminino, sendo que personagem feminina procura investigá-lo com o seu olhar curioso.

Mulvey recorre ao filme *Notorious* (Alfred Hitchcock, 1946) para exemplificar a sua teoria. Alicia Huberman (Ingrid Bergman) é convocada para espiar a mansão de Alexander Sebastian (Claude Rains), de modo a encontrar indícios de que este espião Nazi está envolvido em negócios “escuros”. De modo a que Alicia possa examinar a casa sem que ele saiba que ela é uma espia, ela finge estar apaixonada por ele, casando-se e, dessa forma, conseguindo ir viver para a mansão, facto que lhe facilita as investigações. Como Mulvey explica, quando Alicia chega a casa pela primeira vez, ela mostra-se bastante curiosa ao olhar para as várias portas fechadas, constituindo-se um ambiente secreto. Afinal, por trás destas portas, algo de

perigoso e importante pode estar a ser guardado, o que despoleta as investigações de Alicia. O espectador acompanha as investigações de Alicia, motivadas pela sua curiosidade.

É importante dizer que Mulvey não deixa de encarar a mulher como objeto erótico (papel passivo), considerando que, em *Notorious*, Alicia é apresentada, ao início do filme como objeto do *male gaze*. É apenas, por momentos, que esta se torna possuidora de um papel ativo, investigando a casa (Mulvey 1996, 62).

Pelo descrito, compreende-se que a teoria apresentada em “Visual Pleasure and Narrative Cinema” é mantida, embora Mulvey apresente a possibilidade de em alguns filmes, como *Notorious*, a mulher poder, em certos momentos, apresentar-se de forma ativa ao investigar um lugar secreto. Pode, portanto, dizer-se que a oposição entre homem/ativo e mulher/passiva nem sempre se revela de forma tão rígida e clara, como é o caso de *Notorious*.

No seu livro mais recente, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image* (2006), Mulvey centra a sua atenção nas novas tecnologias, como o DVD, mostrando como estas conferem ao espectador a capacidade de manipular o filme que estão a ver, no sentido de o poder, por exemplo, pôr na pausa. Deste modo, existem novos tipos de prazeres visuais a serem experienciados pelos espectadores (de Backere 2013, 34). Como não pretendo analisar *Rear Window* e *Vertigo* à luz das novas tecnologias, a tese apresentada em *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image* não será tida em consideração. Neste trabalho, tenho em conta o filme como se estivesse a ser apresentado numa sala de cinema.

Cocluindo, pode dizer-se que a tese presente em “Visual Pleasure and Narrative Cinema” tem sido, desde a publicação deste ensaio, alvo de algumas reflexões por parte da própria Mulvey como da teoria fílmica feminista em geral.

Capítulo 3. Análise de filmes

Foi com o ensaio “Visual Pleasure and Narrative Cinema” que surgiram vários estudos feministas sobre os filmes de Hitchcock, tornando-se as obras do “mestre do suspense” centrais para o desenvolvimento da teoria fílmica feminista (Modleski 2005, 1). Muitas destas teses mostraram-se interessadas em propor leituras alternativas à de Mulvey, especialmente em relação à questão do espectador feminino e ao papel ativo/passivo das personagens. Alguns exemplos de análises feministas aos filmes de Hitchcock são o artigo *The Construction of the Castrated Woman in Psychoanalysis and Cinema* (1981), de Susan Lurie, focado em *The Birds* (Alfred Hitchcock, 1963) e o já referido livro *Alice doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, os quais contribuíram para a complexidade da teoria de Mulvey: por exemplo, de de Lauretis, analisando o filme *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940) abre espaço para a teoria do espectador feminino, aspeto não desenvolvido no ensaio de Mulvey. Os trabalhos focados em *Rear Window* e *Vertigo* (brevemente abordados) servem aqui de exemplo ao centrarem-se essencialmente na possibilidade de o espectador feminino se identificar com a protagonista e, ainda, de o herói nem sempre ser o ativo nem a personagem feminina, o passivo (o que Mulvey considera que não acontece).

É com base nas ideias presentes em “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, bem como em algumas das teorias desenvolvidas em volta de *Rear Window* e de *Vertigo*, as quais oferecem leituras alternativas à de Mulvey, que serão seguidamente apresentadas as análises fílmicas da presente dissertação.

É possível levantar a hipótese de que, dados os resultados da investigação levada a cabo, a teoria fílmica feminista já esteve mais centrada na obra do conhecido realizador do que atualmente: os artigos de cariz feminista focados na obra de Hitchcock parecem ter sido maioritariamente publicados nos anos oitenta.

3.1. Análise a *Rear Window* (1954)

3.1.1. A interpretação de Laura Mulvey

Mulvey, no seu ensaio “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, analisa os filmes *Rear Window* e *Vertigo* de forma a exemplificar a teoria de que o cinema clássico de Hollywood leva o espectador a identificar-se com o protagonista masculino e de que a personagem feminina cumpre, ao invés do homem, um papel passivo. A teórica britânica chama a atenção para o facto de como, em alguns filmes de Hitchcock (por exemplo, em *Rear Window* e *Vertigo*), a utilização da câmara subjetiva, que adota o olhar do protagonista masculino, faz com que o espectador se identifique com ele (Mulvey 2005, 66). Certamente que a câmara subjetiva contribui para a identificação, na medida em que leva a que a audiência veja literalmente o

mesmo que a personagem, podendo acabar por pensar e experienciar o mesmo que ela. *Rear Window* é, sem dúvida, um bom exemplo para ilustrar o que aqui é dito, uma vez que o ponto de vista do protagonista masculino, L. B. Jefferies (James Stewart), que é adotado pela câmara ao longo de quase todo o filme, leva o espetador a acompanhar e a vivenciar intensamente a resolução do mistério em volta do desaparecimento de Anna Thorwald. Já sabemos que Mulvey considera que no cinema narrativo clássico o protagonista masculino é ativo, tendo um olhar controlador e suportando o desenrolar da ação. Também sabemos que, deste modo, o espetador facilmente se identifica com o protagonista masculino. Aplicando estas ideias a *Rear Window*, pode dizer-se que é Jefferies, mais conhecido por Jeff, quem controla a narrativa, ao ser ele quem, desde o início do filme, procura provas de que houve um assassinato num apartamento do prédio em frente ao seu. Além disso, Jeff é o dono do olhar, ao controlar visualmente todos os vizinhos bem como Lisa Fremont (Grace Kelly), sua namorada e seu objeto erótico, sendo que o espetador pode adotar a visão daquele. Assim, o espetador identifica-se facilmente com Jeff, aquele que é ativo.

Foi visto como, para Mulvey, a personagem feminina tem, no cinema, um papel passivo, ao ser representada como um objeto erótico destinado a conferir prazer visual ao olhar masculino. Segundo a teórica britânica, Lisa funciona como um exemplo de mulher no seu papel passivo de “*para-ser-olhada*” (sendo passiva, Lisa não desperta a identificação por parte da audiência). O exibicionismo de Lisa evidencia-se na sua obsessão pela moda e no seu desejo de se tornar uma imagem de contemplação erótica, o que se patenteia no facto de ela chamar a atenção do protagonista para as suas elegantes indumentárias (Mulvey 2005, 67). De facto, através da forma como se encontra vestida e maquilhada, Lisa suscita o *male gaze* (olhar do protagonista e do espetador) em várias cenas do filme (Figura 1). Indo ao encontro da tese de Mulvey, pode também aqui falar-se dos *close-ups* ao rosto de Lisa que reforçam o seu papel de objeto erótico alvo do olhar da audiência. Basta pensar no primeiro momento em que ela aparece: o seu rosto iluminado surge em grande plano, aproximando-se cada vez mais da câmara (Figura 2). Apesar de Lisa ter um papel exibicionista, Mulvey considera que aquela desperta em Jeff, e no espetador que se identifica com ele, pouco interesse sexual (não funciona totalmente como um objeto erótico para o *male gaze*).



Figura 1 - Lisa cumprindo o seu papel de “*para-ser-olhada*”. A jovem exhibe-se a Jeff como um objeto erótico.



Figura 2 - O *close-up* do rosto de Lisa revelar do seu papel de “*para-ser-olhada*”. Através do grande plano, Lisa suscita o *male gaze* do espectador, que a contempla como objeto erótico.

Durante grande parte do filme, Jeff e Lisa atravessam um momento difícil da sua relação amorosa, sendo que o protagonista masculino, ao contrário da sua namorada, não se quer casar com ela. Jeff considera que a sua vida é muito diferente da de Lisa e que, por isso, dificilmente conseguirão viver juntos. Jeff vê Lisa como uma mulher incapaz de passar por situações perigosas como correr o risco de ser atropelada ou tentar aquecer-se “num C-54, a 15 mil pés, com 20 graus abaixo de zero”. Jeff passa por situações difíceis na sua profissão e considera que Lisa, por ser uma mulher habituada a viver com todas as comodidades, não conseguirá ser sua companheira.

Mais do que preocupado com o futuro da sua vida amorosa incerta, Jeff está obcecado com a possibilidade de ter havido um assassinato no apartamento em frente ao seu. É já a meio do filme que Lisa vai, pela primeira vez, até à casa de Thorwald, passando a ser vista por Jeff, como se de uma figura presente num ecrã se tratasse. Segundo Mulvey, é só a partir do momento em que Jeff vê Lisa pela sua janela, que o seu relacionamento renasce eroticamente (Mulvey 2005, 67). Para a autora, um maior interesse erótico de Jeff por Lisa só acontece, portanto, a partir do momento em que ela passa a ser alvo do seu voyeurismo (ato de espiar). Uma vez que Mulvey considera que o ato de Jeff espiar Lisa é exemplo de um comportamento voyeurístico, então entende-se que o olhar que o protagonista dirige aos vizinhos em geral revela igualmente a mesma atitude. Esta questão do voyeurismo leva-me a apresentar, aqui, a interessante ideia de *Rear Window* como uma metáfora do cinema. Nas palavras de Mulvey, segundo o crítico de cinema francês Jean Douchet, Jeff representa a plateia (o lugar onde se encontram os espetadores de cinema) e os apartamentos em frente ao seu retratam o ecrã da sala de cinema (Mulvey 2005, 66). No decorrer de todo o filme, o espetador adota, portanto, o olhar de Jeff que espia o prédio onde vive Thorwald. O espetador raramente “sai” do mesmo espaço onde está Jeff. Tal como o herói, Lisa encontra-se no seu apartamento (no lugar da plateia).

Pode dizer-se que, tal como no cinema, Jeff, na sua sala escura, vê Lisa (no “ecrã”), fazendo dela uma imagem erótica. Evidencia-se aqui a diferença estabelecida por Mulvey ao nível do olhar: enquanto a mulher se comporta de um modo passivo e cumpre o seu papel exibicionista, o homem, a personagem ativa do filme, é o detentor do olhar. Esta ideia é reforçada pelas profissões e interesses pessoais de ambas as personagens, as quais são referidas por Mulvey: se o interesse de Lisa por moda aponta para o papel de imagem a ser olhada, a profissão de Jeff enquanto fotógrafo remete para o seu voyeurismo.

Mulvey considera que o voyeurismo, traduzindo-se num ato de espiar a mulher (num olhar investigador sobre ela), consiste numa forma de a mente masculina contrariar a sua ansiedade de castração. Uma vez que a ansiedade de castração é algo experienciado pelo homem e não pela mulher, vou pressupor que a mente masculina, que procura contrariar, no cinema, a referida ansiedade, diz respeito apenas ao espetador masculino (e à personagem masculina, na medida em que é homem e pode ter uma atitude voyeurística durante o filme). Pode dizer-se, então, que o voyeurismo como mecanismo de defesa face à ansiedade de castração está presente em *Rear Window*, na medida em que Jeff espia Lisa (e os vizinhos em geral) através das suas lentes. Deste modo, o protagonista procura contrariar a tal ansiedade. O espetador masculino, ao assistir aos momentos de voyeurismo e ao comportar-se também ele como um voyeur (a identificação com Jeff e a câmara subjetiva levam a isso mesmo), contraria, assim como o protagonista, a sua ansiedade de castração.

Viu-se como este mecanismo de defesa está associado ao sadismo, na medida em que, no desenrolar de um filme, a mulher é levada a ser desvalorizada, punida ou salva. Mulvey

parece estar a referir-se ao sadismo, ao dizer que Lisa é atacada por Thorwald, que, ao descobrir que esta se encontra no seu apartamento, começa a agredi-la, atirando-a ao chão. Para a autora, Jeff vê Lisa como uma “intrusa culpada” (Mulvey 2005, 67). Interpreto esta expressão de Mulvey com base no facto de a jovem ir até ao apartamento de Thorwald sem a aprovação de Jeff, que considerou o ato da sua namorada demasiado perigoso. Além da punição (ataque de Thorwald), assiste-se, como aponta Mulvey, ao resgate de Lisa por Jeff. Afinal, o herói, embora agarrado a uma cadeira de rodas, consegue garantir a segurança da sua namorada, ao telefonar à polícia que chega a tempo de a resgatar do ameaçador Thorwald.

3.1.2. A interpretação de Tania Modleski

Ao contrário de Mulvey, que, recorrendo a dois filmes de Hitchcock, exemplifica a sua tese de que a mulher tem um papel passivo e incapaz de suscitar um mecanismo de identificação, Modleski, no seu livro *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*, considera que, nos filmes do referido realizador, o homem e a mulher não são apenas ativos e passivos respetivamente, além de que mostra como a personagem feminina consegue suscitar um mecanismo de identificação tanto por parte do espetador feminino como masculino. Se Mulvey considera que os filmes de Hitchcock exemplificam o papel da mulher como sendo simplesmente alvo do sadismo masculino, Modleski é da opinião de que, “apesar da violência muitas vezes considerável com a qual as mulheres são tratadas nos filmes de Hitchcock, elas permanecem resistentes à assimilação patriarcal”. Há, portanto, uma “ambivalência” em volta da feminilidade. Quer isto dizer que Hitchcock não se revela apenas um misógino, não sendo também totalmente “simpático para com as mulheres” (Modleski 2005, 3).

Na sua análise em volta de *Rear Window*, presente no capítulo “The Master’s Dollhouse” do referido livro, a autora explora precisamente a questão de Lisa não estar apenas reduzida a um objeto erótico (papel passivo) e de ser capaz de levar a audiência a identificar-se com ela.

Modleski tem em mente, por oposição a Mulvey, que Lisa é uma personagem capaz de levar o espetador feminino a identificar-se com ela. Neste sentido, é importante relembrar o que Mulvey diz acerca deste mesmo assunto no seu ensaio “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. Mulvey considera que o protagonista masculino é o único a suscitar um mecanismo de identificação, ao ser ele o ativo, sendo que, em *Rear Window*, a audiência identifica-se com Jeff, ao ver através do seu olhar. Modleski, diferentemente de Mulvey, que tem apenas em atenção o ponto de vista masculino, argumenta que existe no filme, um ponto de vista duplo. Este duplo olhar deve-se ao facto de tanto Jeff como Lisa espreitarem para os apartamentos dos vizinhos, estando a câmara subjetiva a adotar, não só o ponto de vista masculino, mas o olhar de ambas as personagens. Tendo como base esta ideia, a investigadora norte-americana defende que enquanto Jeff representa o espetador masculino, Lisa pode ser considerada como sendo “a representante do espetador *feminino* no cinema”

(Modleski 2005, 76). Deste modo, a teórica argumenta que a audiência feminina não tem de adotar o olhar do protagonista masculino, podendo adotar o da personagem feminina e, assim, identificar-se com ela. É certo que existem várias cenas no filme em que Jeff e Lisa estão a observar os vizinhos, encontrando-se a câmara subjetiva a adotar o olhar de ambas as personagens. Dito isto, pode concluir-se que, assim como Jeff, Lisa tem igualmente um olhar controlador sobre os vizinhos.

Apesar de olharem para o mesmo, Jeff e Lisa fazem interpretações diferentes a respeito dos acontecimentos que se desenrolam nos apartamentos em frente. Para exemplificar a sua ideia, Modleski debruça-se sobre a cena em que Lisa e Jeff espreitam a sua vizinha “Miss Torso” (Georgine Darcy), uma sensual bailarina. Esta encontra-se numa festa em sua casa, estando rodeada por três homens. Um dos convidados vai com “Miss Torso” até à varanda e os dois dão um breve beijo. Ao ver isto, Jeff comenta que ela “escolheu o que tem o ar mais próspero”, afirmação à qual Lisa responde que ela “não está apaixonada por ele, nem por nenhum dos outros”. Jeff pergunta-lhe como é que ela sabe isso e ela responde interpretando uma frase anteriormente dita por ele e que dizia que o apartamento de “Miss Torso” se assemelhava ao apartamento de Lisa. Devido a esta aproximação, Lisa entende conseguir adivinhar os sentimentos de “Miss Torso” (Lisa identifica-se com a bailarina) . Na cena final do filme, vê-se um jovem chamado Stanley a chegar a casa de “Miss Torso”, sendo recebido pela jovem com muito entusiasmo e com alguns beijos. Ao assistir a este momento, o espetador fica a perceber que “Miss Torso” tem namorado e que não estava, realmente, interessada em ter uma relação amorosa com nenhum dos homens da festa. Modleski conclui que a interpretação que Lisa fez de “Miss Torso” revela-se válida, graças à sua capacidade de empatia e identificação com a bailarina (Modleski 2005, 76).

Modleski encara Lisa como sendo, por oposição a Jeff, uma personagem caracterizada pela “mobilidade, liberdade e poder”, ao conseguir movimentar-se livremente, não estando dependente de uma cadeira de rodas, e pelo facto de ela sobressair mais do que o seu namorado em quase todos os momentos em que ambos aparecem (Modleski 2005, 73). É precisamente por se poder mover, deslocando-se de um lado para o outro, que Lisa, nas cenas partilhadas com Jeff, chama mais a atenção do espetador. Enquanto Mulvey vê Lisa como uma personagem passiva, Modleski tem em conta o comportamento físico da personagem que já é ele mesmo revelador do seu lado ativo.

De acordo com a tese de Mulvey, o protagonista masculino do cinema clássico é uma personagem ativa, ao controlar a narrativa. Já Modleski vê Jeff como alguém dominado pelo “desamparo, passividade e invalidez” (Modleski 2005, 74). A sua passividade e invalidez evidenciam-se por Jeff estar numa cadeira de rodas, não podendo, ao contrário de Lisa, ir até o apartamento de Thorwald e, deste modo, desvendar com a mesma facilidade o mistério sobre o corpo de Anna Thorwald (não consegue ter um controlo total sobre a ação).

Segundo Modleski, Lisa contribui substancialmente para a resolução do crime, pelo que não se trata verdadeiramente de uma personagem passiva. A protagonista é capaz de perceber que o desaparecimento da senhora Thorwald não se deve ao facto de esta ter ido viajar, como o detetive e amigo de Jeff, Thomas Doyle (Wendell Corey), acreditou. A personagem feminina recusa esta hipótese, visto a mala de Anna Thorwald ainda se encontrar no seu apartamento. A este respeito, Modleski diz que Lisa acredita que ela não foi viajar, porque “tem um conhecimento especial de mulheres que falta aos homens” (Modleski 2005, 77). A autora pretende com isto dizer que apenas uma mulher perceberia que outra mulher não iria viajar sem levar a sua mala. Mais tarde, Lisa descobre o anel de casamento de Anna Thorwald em sua casa, o que reforça o seu ponto de vista. Deste modo, faz sentido dizer que, a partir da suposição de Lisa, passa-se a estar mais perto de desvendar o mistério sobre o paradeiro da senhora Thorwald.

Jeff tem a sua masculinidade abalada ao não conseguir controlar Lisa, mulher dotada de liberdade. Modleski afirma que o protagonista procura ter um olhar controlador sobre a vida dos seus vizinhos e construir uma história coerente sobre o desaparecimento de Anna Thorwald, de forma a vitimizar a mulher e a assegurar o controlo e domínio masculinos. Desta maneira, Jeff tenta reverter a situação no seu apartamento (onde não consegue ter um controlo absoluto sobre a mulher), reforçando a sua masculinidade.

No mesmo sentido da análise de Modleski, é interessante expor aqui a ideia de Wood de que Jeff tenta afirmar a sua “possessão do falo” através do “poder do ‘olhar’”, controlando os vizinhos. Acontece que este poder, traduzido num “telescópio fálico”, acaba apenas por confirmar a “impotência” de Jeff. Esta é evidenciada no momento em que a capacitada Lisa vai, ao invés dele, até ao apartamento de Thorwald (Wood 2009, 226). Diferentemente do protagonista masculino, Lisa, ao observar os vizinhos, mostra que se identifica e cria afeto com eles.

Ao contrário de Mulvey, que mostra como em *Rear Window* a diferença sexual entre Jeff e Lisa está fortemente presente (ela é olhada e ele é o detentor do olhar), Modleski defende que, no filme, existe uma ambiguidade ao nível desta divisão. De acordo com Modleski, Jeff tem o seu lado masculino enfraquecido, ao estar numa cadeira de rodas, sendo que a sua perna partida simboliza isso mesmo (encontra-se num estado de passividade). Pode dizer-se que a sua masculinidade está castrada. Por seu lado, Lisa revela-se, como já se viu, ativa.

Além de considerar que Jeff tem a sua masculinidade afetada, Modleski acredita que o protagonista masculino passa, no decorrer do filme, por um “processo de ‘feminização’” (Modleski 2005, 79). Este processo é iniciado pelo facto de o protagonista masculino chegar a identificar-se com Lisa. A este propósito, Modleski aborda a cena em que Lisa vai até ao apartamento de Thorwald. Ao ver Lisa na “toca do lobo”, o “próprio Jeff - e, por extensão, o espetador masculino - é forçado a identificar-se com a mulher e a tornar-se consciente da *sua* passividade e impotência em relação aos eventos que se desenrolam diante dos seus olhos” (Modleski 2005, 78). Jeff, num papel de passividade, olha para o “ecrã” assim como nós, e, vendo Lisa como a personagem ativa do filme, é levado a identificar-se com ela.

Lisa é apanhada por Thorwald e, no momento em que a polícia chega ao apartamento e está a conversar com o assassino, ela consegue discretamente chamar a atenção de Jeff, apontando com a sua mão para o anel de casamento de Anna Thorwald que está no seu dedo. Lisa pretende mostrar que a senhora Thorwald não foi viajar, visto que o seu anel de casamento, assim como a sua mala, se encontram na respetiva casa. Thorwald apercebe-se que Lisa está a fazer sinal a alguém e olha, pela primeira vez no filme, em direção ao apartamento de Jeff. O assassino acaba por ir até a casa de Jeff e os dois chegam a lutar. Durante o combate, o protagonista masculino cai pela janela, mas consegue salvar-se. Modleski considera que, no momento em que Thorwald vai ter com Jeff, completa-se o seu “processo de ‘feminização’”. Isto porque, assim como Lisa e a senhora Thorwald foram agredidas (e esta última assassinada) pelo vizinho, Jeff sofre danos físicos causados pelo mesmo homem, sendo, tal como elas, “vítima da violência masculina” (Modleski 2005, 79).

No final do filme, esta ambiguidade é, aos olhos de Modleski, acentuada. Na cena final, Jeff, por ter caído da sua janela após a luta com Thorwald, surge, no seu apartamento, com as suas duas pernas partidas. O protagonista assume, portanto, um papel ainda mais passivo que aquele desempenhado ao longo do filme. Tem a sua masculinidade ainda mais abalada. No que toca a Lisa, esta encontra-se estendida junto à janela, vestindo, pela primeira vez no filme, calças e uma camisa. A personagem feminina apresenta-se, portanto, de uma forma bastante masculina, contrastando com as cenas anteriores nas quais aparecia sempre de vestido ou saia (Figura 3). A par disto, Lisa encontra-se a ler um livro de aventuras masculino, *Beyond the High Himalayas*, de William O. Douglas. Pode dizer-se que, tal como Jeff passou por um processo de feminização, também Lisa se foi masculinizando.



Figura 3 - Lisa, vestindo-se de uma forma masculina, difere fortemente das cenas anteriores.

A ensaísta norte-americana diferencia-se ainda de Mulvey, por considerar que Jeff passa a estar “eroticamente atraído” por Lisa, não apenas, como defende a teórica britânica, a partir

do momento em que “ela vai até ao apartamento de Thorwald e torna-se objeto do seu voyeurismo, mas quando ela começa a fornecer argumentos a favor da sua versão dos eventos” (Modleski 2005, 79).

3.1.3. A interpretação de Nicholas Harl

Além da tese de Modleski, outro ensaio que oferece uma leitura de *Rear Window* alternativa à de Mulvey é “The Male Gaze From the *Rear Window*”, de Harl. Neste ensaio, Harl, assim como Modleski, chama a atenção para a passividade de Jeff, no sentido em que este está preso a uma cadeira de rodas. Embora haja referência a este aspeto, a tese principal de Harl consiste em considerar que *Rear Window* funciona simultaneamente como uma exploração e uma crítica ao voyeurismo. Existe uma exploração, porque Jeff espia constantemente os seus vizinhos. Para defender a ideia de que o filme consiste numa crítica ao voyeurismo, Harl debruça-se sobre a personagem Stella (Thelma Ritter), a enfermeira de Jeff. Para o ensaísta, Stella, ainda que espie Thorwald, comportando-se como uma voyeur, funciona como uma crítica ao voyeurismo (Harl 2010, 3). Afinal, Stella reprova Jeff por este andar a espiar os seus vizinhos. A enfermeira diz, no início do filme, que o comportamento voyeurístico de Jeff o pode meter em sarilhos (uma opinião que acaba por se revelar acertada). Além disso, Harl chama igualmente a atenção para o facto de Stella, por oposição a Lisa, dificilmente levar a que o olhar masculino a objetifique. Corroborando a tese de Harl, pode dizer-se que, de facto, Stella não veste vestidos deslumbrantes, além de não procurar seduzir ninguém nem de ser filmada de forma a funcionar como uma imagem erótica. Stella, como Harl considera, é uma mulher que contribui para o desenrolar da ação, ao procurar desvendar o mistério, revelando-se, assim, uma personagem ativa. De facto, a enfermeira chega a desenterrar o canteiro de Thorwald de modo a encontrar alguma parte do corpo da esposa assassinada, ao passo que Jeff permanece na sua cadeira de rodas.

3.1.4. A minha interpretação

Antes de iniciar a minha análise fílmica, considero importante esclarecer os conceitos que emprego de passividade e de atividade. Associo, assim como Freud e Mulvey, de forma convencional, estes dois conceitos às noções de feminilidade e de masculinidade, respetivamente. A masculinidade resulta de um comportamento ativo, controlador. Por sua vez, o termo feminilidade refere-se a uma atitude passiva, de dominação pelo outro. É a sociedade patriarcal que influencia o homem e a mulher a comportarem-se dessa maneira. Como se viu, de Beauvoir considera que a mulher e o homem são moldados pela sociedade patriarcal que impõe a cada um deles determinadas atitudes, influenciando fortemente os seus comportamentos. A mulher aprende, por oposição ao homem, a ser dependente, submissa, controlada (segue o caminho da feminilidade fomentada pela sociedade, comportando-se de forma passiva). Neste sentido, o homem é ativo, dominando a mulher (o homem aprende a seguir a masculinidade). Tal como de Beauvoir, Pierre Bourdieu, sociólogo francês, considera, no seu livro *A Dominação Masculina* (*La Domination Masculine*, no

original), que o mundo patriarcal é responsável por cultivar determinadas características no indivíduo. Por exemplo, na sociedade falocêntrica, a mulher é ensinada a viver a sua sexualidade como uma experiência repleta de afetividade, podendo expressar-se através de afetos e não necessariamente por meio da penetração. Já o homem vê a sexualidade como uma atividade agressiva, física, sendo que a penetração é a palavra de ordem (Bourdieu 2002, s/p).

Para Bourdieu, a família (onde se aprende primeiramente a divisão de trabalhos dirigidos ao homem e à mulher), a Igreja (que divulga a ideia de que a mulher é um ser inferior) e a escola são instituições que têm vindo a transmitir as características e os papéis de género, justificando a dominação masculina. É de referir que, segundo Bourdieu, estas diferenças de género tendem a ser aceites de forma acrítica pelos membros da sociedade (Sampaio 2010, 18).

Uma vez que, na presente dissertação, se faz várias vezes referência aos ensinamentos de Freud, vale dizer que o próprio desenvolveu a sua teoria com base no contexto da cultura patriarcal. Nos seus trabalhos, tal como no livro *O Segundo Sexo*, está presente a ideia de que o homem é o responsável pelas tarefas mais ligadas ao espaço público, sendo que a mulher, relegada ao espaço privado, tem como destino o cuidar dos filhos (Sampaio 2010, 35).

Em síntese, pelo que aqui foi dito, a sociedade patriarcal cultivou a distinção de género, influenciando o comportamento dos indivíduos. Encaro, nas minhas análises, o carácter ativo como masculino e o passivo de feminino. O homem aprende a ser ativo, obedecendo à masculinidade. Já a mulher é ensinada a ser passiva. No entanto, creio que o seu lado ativo (referido por Freud) nunca consegue ser totalmente anulado. Assim, a mulher vive uma constante oscilação entre o lado masculino, que a caracterizava na infância, e o lado feminino, imposto pela sociedade patriarcal.

3.1.4.1. Pontos em comum com Laura Mulvey

Apesar de existirem alguns pontos na tese de Mulvey que vão ao encontro da minha reflexão, há muitos outros com os quais discordo. Nesta minha reflexão, irei começar por dizer aqueles com que me identifico.

Concordo com a teórica britânica essencialmente no que toca ao papel exibicionista e, portanto, passivo, de Lisa. A protagonista feminina, ao mostrar-se glamorosa, ao exhibir-se a Jeff (pedindo-lhe a opinião sobre as suas roupas, o que revela o seu desejo em ser eroticamente atraente aos olhos do namorado) e ao ser apresentada através de certos planos, como os *close-ups*, revela o seu papel de “*para-ser-olhada*”: Lisa apresenta-se como um objeto erótico a ser alvo do *male gaze* (Jeff e o espetador masculino controlam-na visualmente).

Durante grande parte do filme, a personagem feminina mostra-se mais preocupada com assuntos ligados à moda do que com o desaparecimento de Anna Thorwald. Afinal, Lisa passa quase todo o filme com uma indumentária muito sofisticada, referindo-se algumas vezes a ela, o que revela a sua preocupação com a sua aparência. Ao início do filme, Lisa não controla o desenrolar da narrativa (no sentido em que não faz desenvolver a investigação em torno do desaparecimento de Anna Thorwald), o que revela também o seu papel passivo. Na verdade, a personagem interpretada por Grace Kelly, ao originar momentos que evidenciam o seu papel de objeto a ser alvo do *male gaze*, tende a paralisar a ação. Por exemplo, no momento em que a protagonista se exhibe a Jeff com a sua blusa de dormir, a narrativa é paralisada. O universo da investigação sobre Anna Thorwald desaparece e passa a assistir-se a um “espetáculo”, a exibição de Lisa.

Indo ao encontro da tese de Mulvey de que, no cinema clássico, o protagonista masculino é ativo, considero que Jeff possui esta característica ao controlar a narrativa, fazendo-a avançar através da sua investigação, e ao ser o dono do olhar, controlando os vizinhos e Lisa, ao objetificá-la eroticamente através da sua visão. A utilização da câmara subjetiva, que adota desde o início e muitas vezes o seu olhar, reforça, a meu ver, o seu papel ativo. No fim de contas, o olhar controlador de Jeff sobre os vizinhos e Lisa é mais facilmente evidenciado e reforçado junto do espectador através da adoção do seu ponto de vista. Pode dizer-se que Jeff, ao ser ativo, revela-se masculino.

Tal como Mulvey, considero que o espectador masculino se identifica com Jeff. Uma vez que Jeff tem um papel ativo, no sentido de, apesar das suas limitações físicas, dominar a ação, fazendo com que esta se desenrole (através das suas investigações), e deter um olhar controlador sobre os vizinhos e sobre Lisa, o espectador acaba por se identificar com ele. O espectador masculino, ensinado a ser ativo (controlador) identifica-se com aquele que domina a narrativa. Adaptando a tese de Mulvey, pode dizer-se que Jeff, aquele que controla a ação, é visto, pela audiência masculina, como tendo um maior controlo sobre o desenrolar da história do filme do que o espectador tem sobre os eventos na vida real. Deste modo, o protagonista é visto como o mais perfeito ego ideal da audiência masculina, possibilitando nesta a experiência do prazer narcisista. Ao identificar-se com Jeff, o espectador sente que controla a ação, o que lhe gera prazer.

Para além disso, se se alargar a ideia de que o prazer narcisista resulta do facto de o herói controlar os eventos, pode dizer-se que Jeff, ao ser capaz de convencer Lisa de um assassinato e provar a sua existência, reforça a sua imagem como sendo o ego ideal do espectador, suscitando o prazer narcisista na audiência. A utilização da câmara subjetiva, que adota muitas vezes o olhar de Jeff, também contribui, como Mulvey considera, para a identificação (o espectador masculino vê o mesmo que ele, tendo facilmente os mesmos pensamentos e emoções, o que facilita a identificação). Para além disso, uma vez que a câmara subjetiva reforça o controlo de Jeff sobre os vizinhos, o que revela o seu papel ativo,

o espectador mais facilmente se identifica com ele, visto ligar-se à personagem ativa, controladora. Também através da adoção do ponto de vista de Jeff, o espectador sente que controla visualmente os vizinhos e Lisa, como objeto erótico.

Embora Mulvey não se refira ao prazer da escopofilia na sua análise a *Rear Window*, pode dizer-se que este é experienciado pelo espectador masculino. No fim de contas, este tem a possibilidade de dirigir um olhar erótico sobre Lisa e sobre a sensual “Miss Torso”. Estas são alvo do controlo visual do espectador. O prazer da escopofilia revela como *Rear Window* impõe o olhar masculino por parte do espectador, ao explorar estas personagens femininas de forma erótica (no caso de “Miss Torso”, o seu erotismo evidencia-se na pouca roupa que veste e nas suas danças ousadas). Ao contrário das figuras femininas, as personagens masculinas não são exploradas de um modo erótico (não existem momentos em que qualquer homem do filme seja posto no papel de “*para-ser-olhado*”: não se exibem, tentando funcionar como objeto). Deste modo, indo ao encontro da tese de Mulvey, o espectador feminino apenas pode experienciar o prazer da escopofilia se assumir um olhar masculino, vendo a mulher do filme como um objeto erótico.

Tal como Harl, considero que o voyeurismo é um dos assuntos tratados no referido filme, na medida em que Jeff e Lisa passam grande parte do tempo a espiar os seus vizinhos. Viu-se que a ensaísta britânica aborda indiretamente, na sua análise a *Rear Window*, a noção de voyeurismo como forma da mente masculina contrariar a ansiedade de castração (ato de espiar a mulher). A meu ver, este voyeurismo está realmente presente no filme. Como se sabe, Jeff espia as suas vizinhas “Miss Torso” e “Miss Lonelyhearts” (Judith Evelyn), bem como a sua namorada, quando se encontram no apartamento em frente (esta atitude de Jeff revela que Lisa não só significa o desejo masculino como também a própria ideia de castração). Tal como o protagonista, o espectador masculino, ao assistir aos momentos de voyeurismo e assumindo igualmente um olhar voyeurístico, contraria também a tal ansiedade.

Como se sabe, o voyeurismo está associado ao sadismo. Este evidencia-se na medida em que Lisa é submetida à agressão de Thorwald, sendo vista por Jeff como uma “intrusa culpada”. Afinal, Jeff nunca aprovou a ida da sua namorada até à casa do assassino. Neste sentido, e aplicando as ideias de Mulvey, pode dizer-se que o espectador masculino sente prazer em se confrontar com o estado de culpa de Lisa e com a sua submissão à punição. Além da punição, verifica-se também a salvação de Lisa por parte de Jeff, que telefona à polícia para a sua namorada ser resgatada das mãos de Thorwald.

3.1.4.2. Análise alternativa à de Laura Mulvey

Até aqui, mostrei os pontos em que a minha interpretação de *Rear Window* vai ao encontro da de Mulvey. Passarei, agora, a apresentar os pontos em desacordo. Considero que Jeff, embora passe por um período difícil na sua relação amorosa, se interessa plenamente por Lisa, de um ponto de vista erótico, desde o início do filme, objetificando-a.

Esta, apresentando-se glamorosa e sexualizada (o que demonstra que Lisa significa o desejo masculino), expõe-se como um objeto erótico para Jeff e para o espectador masculino, que lhe dirige, ao longo do filme, o seu *male gaze*: basta pensar no vestido que veio de Paris (roupa que Lisa veste no primeiro momento em que aparece) ou na blusa de dormir (em relação às duas peças de roupa, Lisa pede a opinião de Jeff, estando interessada em saber se ela se encontra do seu agrado). Sendo alvo do olhar erótico, Lisa é passiva. Cumpre um papel, como Mulvey considera, associado à feminilidade (aquele que serve para ser olhado). Lisa, nos momentos em que cumpre o seu papel de “*para-ser-olhada*”, congela o fluxo da ação. Embora considere, tal como Mulvey, que Lisa tenha uma presença contemplativa e que o protagonista do filme é aquele que controla a ação, a questão daquela ser uma personagem apenas passiva e de ele ser ativo não se aplica, a meu ver, totalmente ao filme. Como se sabe, Mulvey distingue o papel de ativo e passivo com base na questão de quem é o detentor do olhar e de quem é o controlador da história. No início, Lisa é explorada de forma erotizada. Ao funcionar como um objeto erótico a ser olhado e não contribuindo para a resolução do mistério (não controla o desenrolar da ação), Lisa mostra-se passiva.

Apesar de tudo, Lisa revela-se um pouco ativa, ao ter, inicialmente, um olhar controlador e curioso sobre os vizinhos (embora, como se sabe, este olhar não tenha as referidas características de uma forma tão evidente como no caso de Jeff) e também sobre o seu próprio namorado, que lhe desperta certamente um interesse erótico. A presença da câmara subjetiva, embora pouco utilizada ao início, reforça o seu olhar controlador e consequente papel ativo.

A partir do momento em que Lisa passa a acreditar que Anna Thorwald foi assassinada, revela-se mais ativa. Afinal, como Modleski considera, a protagonista passa a contribuir para a resolução do mistério, mostrando um maior controlo sobre o desenrolar da narrativa. Sem dúvida que as observações e investigações de Lisa revelam-se importantes. Foi a protagonista que percebeu que Anna Thorwald não iria viajar sem a sua mala, além de ser ela quem entra no apartamento de Thorwald, descobrindo o anel. A par disso, Lisa passa a dirigir um olhar mais controlador sobre o apartamento de Thorwald, além de que a câmara passa a adotar mais vezes o seu olhar. É verdade que sempre que a câmara assume o olhar de Lisa, este coincide com o de Jeff. No entanto, este aspeto não invalida o lado ativo da personagem feminina. O modo como Lisa colabora para desvendar o mistério sobrepõe-se à sua apresentação erotizada. Isto porque, à medida que o filme avança, a exploração de Lisa como objeto erótico vai diminuindo, na medida em que os momentos de contemplação vão sendo menores, ao passo que a sua envolvimento na busca da resolução do mistério vai aumentando. Posso afirmar que, além da primeira cena em que Lisa aparece, o único momento em que ela volta a ser explorada de uma forma eroticamente acentuada está patente na cena em que ela se exhibe a Jeff com a sua blusa de dormir.

Ao contrário de Lisa, Jeff tem, desde o início de *Rear Window*, um olhar controlador sobre os vizinhos, sendo Lisa e “Miss Torso” os objetos eróticos que o protagonista domina com a sua visão. Além disso, é Jeff que, desde o começo, controla a ação, fazendo-a avançar, ao investigar o que se passa no apartamento de Thorwald. Embora Jeff se revele, nestes termos, ativo, considero, assim como Modleski e Harl, que o protagonista tem um lado passivo. Se não estivesse preso a uma cadeira de rodas, naturalmente poderia ter um maior domínio sobre o desenrolar da ação. Por exemplo, poderia ir até ao apartamento de Thorwald procurar provas, mas o seu problema físico impede-o. Pelo que foi dito, percebe-se que tanto um membro do casal como o outro apresentam, a meu ver, os dois lados. Jeff revela o seu lado ativo, ao conseguir, apesar das suas limitações, dominar o avançar da ação e ao ter um olhar controlador sobre os vizinhos. Lisa mostra-se um pouco mais passiva no início do filme, por não fazer muito mais do que se expor como um objeto erótico, não controlando o desenrolar da história.

Jeff não quer casar com Lisa, visto ela ter um estilo de vida muitíssimo diferente do dele, além de ser uma mulher independente (ao ter o seu próprio emprego), longe do controlo de Jeff, que gostaria que ela fosse mais submissa (esta questão será posteriormente desenvolvida). O facto de Lisa não acreditar, ao início, que tenha ocorrido um assassinato, afeta também a relação entre os dois. Mulvey considera que apenas a partir do momento em que Jeff vê Lisa do outro lado do pátio é que se interessa, de um ponto de vista erótico, verdadeiramente por ela. Isto é, quando Lisa passa a ser alvo do seu voyeurismo. A meu ver, o interesse erótico de Jeff por Lisa evidencia-se desde o início do filme (Jeff objetifica Lisa quando ela está no seu apartamento). Adotando a ideia de Modleski, considero que Jeff passa a estar mais interessado por Lisa (sem ser apenas sexualmente) a partir do momento em que ela acredita que tenha ocorrido, de facto, um assassinato.

Outro ponto em que a minha interpretação não coincide com a de Mulvey, mas sim com a de Modleski, diz respeito à duplicidade do olhar no filme, que eu revelei já ter concordado anteriormente. Enquanto Mulvey tem em conta apenas o olhar de Jeff, penso que se devem valorizar as várias cenas no filme em que Jeff e Lisa estão a olhar para os vizinhos, sendo que a câmara adota a visão de ambas as personagens. A partir do momento em que Lisa passa a acreditar que tenha havido um assassinato, a câmara passa, de facto, a adotar muitas mais vezes o seu olhar do que antes.

Outra questão com a qual discordo na tese de Mulvey diz respeito à identificação. Afinal, contrariando a teórica britânica, considero que Lisa leva a que o espetador feminino se identifique com ela. Viu-se como Mulvey, em “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, considera que o espetador se identifica com a personagem masculina ativa, ao ter um olhar controlador e ao dominar o desenrolar da ação. Se se aplicar esta ideia à questão de Lisa suscitar um mecanismo de identificação por parte do espetador feminino, posso dizer que, uma vez que a protagonista contribui para a resolução do mistério, controlando o desenrolar

da narrativa, o que revela o seu papel ativo, consegue suscitar a identificação por parte do espectador, permitindo também que este experiencie a escopofilia no seu aspeto narcisista. Afinal, a audiência feminina está a identificar-se com uma imagem ideal de si mesmo, no sentido em que Lisa tem um poder sobre a ação que o espectador feminino sente que não tem na vida real.

O espectador feminino, através da identificação com Lisa, sente que controla igualmente a narrativa, facto que lhe resulta prazeroso (a audiência sente que faz as investigações, participando na história). O que aqui é dito contraria a ideia de Mulvey de que qualquer espectador apenas se identifica com o protagonista masculino, o único capaz de fazer com que a audiência sinta um prazer narcisista. Além disso, o facto de a protagonista feminina deter o olhar, controlando os vizinhos, sendo que, como Modleski chamou a atenção, a câmara adota algumas vezes o seu ponto de vista, permite a mesma identificação (ao adotar o olhar de Lisa, o espectador vê o mesmo que ela, sendo levado a experienciar as mesmas emoções que a personagem). Embora Mulvey apenas se refira à capacidade de controlar os eventos como potenciadora do prazer narcisista no espectador, penso que, se se alargar esta ideia, pode dizer-se que Lisa, ao ser uma mulher independente, com o seu próprio emprego (embora nunca se mostre qual é explicitamente a sua profissão, entende-se que Lisa ocupa um cargo importante na indústria de moda) e causando a impressão de que é bem sucedida a nível profissional, faz com que o espectador feminino a veja como o seu mais perfeito ego ideal, sentindo um prazer narcisista. Várias mulheres veem facilmente Lisa como a sua imagem ideal, uma vez que esta é uma mulher independente, com uma profissão influente e com sucesso, factores que, embora presentes na sociedade, não são fáceis de serem atingidos pela mulher (muito menos nos anos cinquenta, em que o domínio masculino era maior). É de referir que, ao ter o seu próprio emprego (revelador, assim como o facto de ela se poder mover, da sua liberdade e poder), estando integrada no espaço público, Lisa revela igualmente o seu carácter ativo. Mostrando ser ativa, através da sua liberdade e independência, do controlo sobre os vizinhos e do seu contributo para a resolução do mistério, Lisa revela-se masculina.

É certo que Lisa, até passar a acreditar que tenha havido um assassinato, não contribui para a resolução do mistério nem, como eu já referi, a câmara subjetiva adota tantas vezes o seu olhar. Acontece que, antes de Lisa crer que Anna Thorwald tenha sido assassinada, a identificação que ela suscita por parte do espectador feminino é assegurada pelo olhar controlador que ela tem sobre os vizinhos e no modo como ela consegue envolver-se mais profundamente nos problemas destes do que Jeff. Indo ao encontro da ideia de Modleski, Lisa mostra-se mais humana e sensível, ao revelar afeição pelos vizinhos, conquistando a simpatia do espectador feminino, fator importante no processo de identificação (adotando o olhar de Lisa, o espectador pode mais facilmente vivenciar os sentimentos de preocupação e compaixão para com os vizinhos). Por contraste, Jeff assume um olhar um pouco indiferente, o que o

torna uma personagem mais distante do que a captativa Lisa. Já foi aqui referida, a propósito desta ideia, a cena em que o casal de namorados assiste à festa de “Miss Torso”. Neste contexto, pode acrescentar-se a cena em que Lisa e Jeff veem “Miss Lonelyhearts”, uma vizinha solteira e desesperada por arranjar um companheiro, fingir que tem um convidado em sua casa. Jeff, observando “Miss Lonelyhearts”, repara que esta faz um brinde ao seu convidado invisível. Deste modo, o protagonista masculino faz-lhe, de sua casa, o mesmo gesto. A meu ver, esta atitude revela em Jeff alguma falta de sensibilidade e preocupação pela situação da vizinha. Observando a expressão de Lisa, pode dizer-se que esta se mostra, ao contrário dele, mais entristecida e preocupada com a vida que “Miss Lonelyhearts” leva. No momento em que a câmara mostra a expressão facial de Lisa, Jeff é igualmente filmado. Lisa está séria. Jeff, ao contrário, sorri. O seu sorriso é filmado durante apenas um segundo, o que o torna quase impercetível. Para além disso, após sorrir, Jeff começa a conversar de forma descontraída e alegre sobre outro assunto, facto revelador da falta de sensibilidade (Figura 4).



Figura 4 - Jeff olha a sorrir para “Miss Lonelyhearts”, ao passo que Lisa a observa de maneira séria, o que revela tristeza e preocupação.

Outro exemplo reside no momento em que o cão de um casal de vizinhos de Jeff aparece morto no pátio. Embora esta morte aconteça quando Lisa já acredita no assassinato de Anna Thorwald, não deixa de constituir um claro exemplo da revelação da preocupação e empatia que Lisa tem pelos vizinhos. É possível ver, perante o desespero do casal, Lisa mais impressionada e entristecida com o acontecimento do que Jeff.

Até aqui apliquei a noção de que a personagem ativa é aquela que possibilita a identificação. Acontece que, como Mulvey explicou no seu ensaio “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946)”, o espetador feminino, tendo o seu género dividido, pode identificar-se oscilantemente ora com a personagem ativa

do filme (masculina), ora com a passiva (feminina). Viu-se que, no início do filme, Lisa revela-se essencialmente passiva, ao passo que Jeff é ativo. Deste modo, é possível que o espectador feminino ora se identifique com a personagem feminina, cumpridora do seu papel exibicionista, ora com a personagem masculina, que controla a narrativa. Apesar da possibilidade do espectador feminino se identificar, no início do filme, com ambas as personagens, considero que a identificação com Lisa acaba por prevalecer rapidamente, uma vez que ela mostra ter, desde o momento em que aparece, uma identidade sexualmente instável (lado ativo-masculino e lado passivo-feminino), tal como Pearl de *Duel in the Sun* e a própria audiência feminina (além de mostrar afeto pelos vizinhos, o que facilita a identificação). Afinal, viu-se que o espectador feminino é capaz de se rever numa personagem feminina com uma identidade instável ao nível sexual. A protagonista de *Rear Window* é uma mulher ativa, e, portanto, masculina, com o seu emprego e vivendo fora da dependência do homem (já para não falar de que controla visualmente os vizinhos e, assim como Pearl, vive aventuras como invadir uma casa alheia, permitindo o avançar da ação). Como se viu, as funções ligadas à esfera pública estão associadas à masculinidade, mas Lisa consegue assumir estas funções. No entanto, a sua roupa completamente feminina e a sua maquilhagem revelam o seu lado feminino, o seu desejo satisfeito em ser controlada pelo olhar erótico de Jeff (comportamento passivo). Lisa quer ser e é objetificada, apresentando-se como uma imagem de contemplação visual. Como foi dito, a sua identidade instável evidencia-se logo na primeira cena em que aparece, assegurando rapidamente a identificação por parte do espectador feminino. Afinal, a protagonista, mal entra no filme, chama a atenção de Jeff para o seu vestido, revelando também ser uma mulher de negócios, aparentemente bem sucedida e observadora dos vizinhos tal como Jeff. Esta sua identidade manifesta-se ao longo de todo o filme, na medida em que Lisa aparece sempre vestida de forma feminina (sem contar com o plano final), desejando impressionar Jeff, mas continuando a exercer o seu trabalho além de controlar os vizinhos e ajudar na investigação.

Apesar da dupla personalidade, é o lado masculino de Lisa que se evidencia mais fortemente ao longo do filme. Assim como em *Duel in the Sun*, esta sua faceta fálica desagrade ao protagonista masculino. Afinal, Jeff sente-se inferiorizado ao ver Lisa, ao contrário dele, capaz de se poder mover, ir até ao apartamento de Thorwald ou desempenhar a sua atividade profissional (tudo revelador do seu lado masculino). O medo que a independência de Lisa desperta em Jeff leva-me a supor que este deseja passar a sustentá-la na possibilidade de se casar com ela. No entanto, não me parece que o protagonista masculino consiga converter Lisa numa mulher dependente e submissa. Afinal, Lisa, no fim do filme, encontra-se, como Modleski reparou, fortemente masculina (a sua indumentária reflete isso mesmo), o que lhe dá uma certa aura de poder e independência. Ao substituir o seu livro de aventura, *Beyond the High Himalayas*, por uma revista de moda, *Harper's Bazaar*, e ao estar numa situação de independência por contraste a Jeff, que está com as suas duas pernas partidas e preso a uma cadeira de rodas, Lisa parece demonstrar que continuará a ser uma mulher independente e

focada no seu trabalho de moda. O filme termina com esta imagem de Lisa, o que parece, de facto, funcionar como um sinal preditor do futuro da sua vida. Este aspeto pode levar a que o espetador feminino sinta um prazer narcisista, visto a personagem com que se identifica permanecer fiel a si mesma, com o seu poder e os seus interesses mantidos. Assim, entende-se que o desejo de Jeff em impor o seu domínio sobre Lisa, fazendo dela um ser seu dependente, fracassou. Lisa, apesar de punida pela sua masculinidade (na medida em que, ao ter tomado a ousadia de entrar no apartamento de Thorwald, foi agredida por ele), consegue, ao contrário de Pearl, assegurar o seu lado ativo.

É importante descrever, neste ponto da situação, outras razões que levam a que a audiência feminina se identifique com Lisa ao longo do filme. A protagonista garante a identificação do espetador feminino com ela, ao procurar provar que é capaz de singrar numa sociedade patriarcal (certas mulheres, na vida real, procuram fazer o mesmo, sendo a conquista pelo direito ao voto ou a ocupação de cargos políticos exemplos disso). No fim de contas, a protagonista tem a coragem de ir até ao apartamento de Thorwald, desafiando a passividade imposta à mulher pela sociedade patriarcal. Jeff, além de temer pela segurança de Lisa, considera-a, no meu entender, demasiado frágil para ir até a casa do assassino, uma vez que ela é mulher. Esta atitude espelha o seu comportamento machista. Mostrando-se corajosa, Lisa consegue facilmente invadir o apartamento de Thorwald, levando Jeff a reconhecer o facto de que ela, mesmo sendo mulher, é bem capaz de correr riscos, contribuindo para a resolução do mistério. O espetador feminino, que se identifica com Lisa, pode também sentir o prazer narcisista, na medida em que Lisa prova que, mesmo sendo mulher, é capaz de vivenciar situações perigosas e ajudar a desvendar um verdadeiro caso policial associado ao universo masculino.

Considero que a identificação por parte do referido espetador deve-se, ainda, ao facto de Lisa ser ridicularizada por Jeff por se interessar por moda. O facto de Lisa ser escarnecida devido ao seu gosto por moda aponta, como Modleski refere, para o dilema que a mulher na sociedade patriarcal tem de enfrentar: o problema dos homens encararem a moda como um assunto próprio para as mulheres e, no entanto, ridicularizarem-nas por se interessarem por assuntos ligados à roupa (Modleski 2005, 73). A namorada de Jeff é por ele troçada por apreciar a temática da moda, a qual o protagonista masculino despreza, considerando-a uma futilidade. Tal como Lisa, a mulher, inserida no patriarcado, sendo escarnecida por se interessar por moda e vivendo o dilema referido por Modleski, identifica-se com a protagonista. Esta questão da ridicularização torna-se bastante evidente na primeira cena em que Lisa aparece. A protagonista feminina pergunta a Jeff se ele acredita que o modelo do seu vestido irá ser vendido de forma substancial e ele responde que isso “depende do preço”. No decorrer da mesma conversa, Lisa descreve o seu dia-a-dia e diz que esteve num *cocktail* com uma personalidade do *jet set*, Slim Heyward. Jeff, num sentido jocoso, pergunta como é que a referida mulher se encontrava vestida e Lisa responde que esta usava uma “divina”

musselina italiana. Jeff, repete de forma trocista a palavra “italiana”, desvalorizando a descrição da roupa. Viu-se que Mulvey associa o interesse por moda a um comportamento passivo. De facto, penso que a moda é uma questão associada convencionalmente à passividade, no sentido de estar ligada à objetificação e ao exibicionismo. A meu ver, no momento em que Lisa vai até ao apartamento de Thorwald, conseguindo entrar pela janela com um vestido nada prático para o efeito, evidencia o facto de que a moda não impossibilita que uma mulher viva uma aventura ou assuma um comportamento prático e ativo como subir uma escada de incêndio e entrar por uma janela (Figura 5). Lisa prova, portanto, a Jeff que a moda não é obrigatoriamente sinónimo de uma passividade associada convencionalmente à feminilidade. O espetador feminino pode sentir um prazer narcisista pelo facto de ver Lisa capaz de provar que consegue ter um comportamento aventureiro, mesmo interessando-se por moda. Várias mulheres desejariam provar o mesmo na vida real, vendo-a como o seu ego ideal.



Figura 5 - Com um vestido feminino, que aponta para a sua passividade, Lisa assume um comportamento ativo, ao entrar pela janela no apartamento de Thorwald.

Analisada a personagem de Lisa, posso concluir que ela não é exatamente um produto idealizado pelo imaginário masculino, uma vez que não está reduzida ao papel de objeto erótico (pronto a ser olhado) e assume características masculinas. A personagem feminina está, de facto, longe de ser um produto fantasiado pela mentalidade masculina (dependente do homem, feminina e passiva). Lisa revela-se real, ao não ser somente um produto erótico idealizado, ao ter uma identidade sexualmente instável e ao deparar-se com a ânsia masculina em dominar o feminino e com a ridicularização a que está sujeita por se interessar pela moda (depara-se, portanto, com problemas que as mulheres enfrentam na sociedade patriarcal). Não pretendo aqui dizer que a teoria fílmica feminista esteja errada, ao analisar a mulher como um imagem criada pelo imaginário masculino. Apenas revelo que *Rear Window*

não é um filme que sirva de exemplificação para isto, uma vez que Lisa é dominada pela masculinidade e pela feminilidade.

Diferentemente de Mulvey, considero que Jeff sofre um processo de feminização, sendo que este tem influência na identificação, devendo ser, por isso, agora analisado. Jeff, encontrando-se num papel de passividade (ao estar numa cadeira de rodas), sente, ao longo do filme, a sua masculinidade afetada. A meu ver, o facto de o protagonista estar numa cadeira de rodas é já revelador do processo de feminização abordado por Modleski e com o qual eu concordo. Afinal, o protagonista, encontrando-se num estado inválido, passa a ter um papel passivo, que, por sua vez, está associado à feminilidade. Dito isto, percebe-se que Jeff é, ao mesmo tempo, ativo e passivo.

A perda de masculinidade de Jeff, resultante da sua feminização, pode ser interpretada como significando a fragilidade do poder fálico do protagonista, a qual se evidencia ao longo de todo o filme. Foi visto como, segundo Wood, a perda de poder por parte do homem nos mais diversos contextos significa uma castração simbólica. Deste modo, a sua ansiedade de castração, que o acompanha desde a infância, é reativada.

É, então, agora, mostrado como a feminização de Jeff, resultante da sua passividade, e a sua falta de controlo sobre Lisa fragilizam o poder fálico do protagonista, o que significa que ele sofre uma castração simbólica e sente reativada a sua ansiedade de castração.

Antes de mais, o processo de feminização é iniciado pelo facto de Jeff estar numa cadeira de rodas (reveladora da sua passividade), que afeta, sem dúvida, o seu poder fálico. Afinal, ao encontrar-se numa cadeira de rodas, Jeff está impedido de ter um forte controlo sobre a sua vida social e profissional. Jeff não tem uma vida ativa. O protagonista não possui liberdade (de se mover e de poder fazer o que quiser, como ir trabalhar) e independência, características reveladoras de masculinidade, que tinha antes de estar numa cadeira de rodas. Está fechado em casa, limitado à esfera privada, associada ao feminino, e, portanto, fora do espaço público, ligado ao masculino.

Esta posição entristece-o bastante. Prova disso, é a sua conversa ao início do filme com um colega, na qual Jeff mostra a sua vontade e a sua disponibilidade para ir trabalhar, mesmo sem estar recuperado. Há, portanto, perda de poder nos campos social e profissional. Vale referir que o facto de Jeff estar numa cadeira de rodas afeta também a sua vida sexual, sendo que, como o próprio protagonista diz, esta se encontra “muito parada” (campo amoroso e sexual fragilizado). Além de não poder ir trabalhar, Jeff está impedido de resolver o mistério em volta de Anna Thorwald de uma forma absoluta, não podendo entrar, ao contrário de Lisa, em casa do assassino. Vendo Lisa a entrar, Jeff depara-se mais do que nunca com a sua passividade e conseqüente feminização (Lisa contribui, nesse momento, de forma mais concreta para a resolução do mistério do que Jeff, revelando-se mais controladora

do desenrolar dos eventos do que ele). Como Wood reparou, o facto de Lisa, ao invés de Jeff, poder deslocar-se até lá evidencia a fragilidade do poder fálico do protagonista. Embora consiga salvar Lisa, chamando a polícia, Jeff tem de se confrontar com o facto de que não foi ele próprio que foi até ao apartamento de Thorwald buscar a sua namorada, o que lhe evidencia a sua passividade (e feminilidade). Deste modo, o seu poder fálico é abalado. O processo de feminização, iniciado pelo facto de Jeff estar numa cadeira de rodas, é acentuado com a violência que este sofre por parte de Thorwald, que afeta igualmente o seu poder fálico. Afinal, a masculinidade está convencionalmente associada ao papel de agressor, controlador, e não de agredido. Ao ser atacado, Jeff encontra-se num estado de passividade o que acentua a sua feminização. O facto de, como Modleski referiu, o protagonista sofrer a violência de Thorwald, tal como as mulheres Anna e Lisa, leva à sua feminização. Além de tudo isto, Jeff apenas consegue controlar visualmente Lisa, mulher livre e autónoma, não a podendo dominar por completo de forma a torná-la sua propriedade, sua mulher dependente (como se sabe, o controlo é uma característica reveladora da masculinidade). Esta falta de controlo afeta igualmente o poder fálico do protagonista.

Viu-se que Mulvey considera que, a partir de certo momento de um filme, a mulher, ao apaixonar-se pelo herói e ao ficar junto dele, passa a ser propriedade do protagonista. Partindo desta ideia, poder-se-ia pensar que Lisa, sendo, desde o início, namorada de Jeff, fosse sua propriedade. Acontece que, mesmo tendo uma relação amorosa com o protagonista, Lisa nunca se torna parte do seu domínio, visto Jeff não ter controlo sobre ela. Como foi dito, isto fica bem patente na cena final, que deixa claro que ela será sempre uma mulher independente. Mais do que ela, Jeff, no final do filme, é que aparenta tornar-se sua propriedade, ao estar mais passivo do que nunca, com as suas duas pernas quebradas e em contraste com a masculinizada Lisa, que parece que passará a exercer controlo sobre ele. Ficando com as suas duas pernas partidas, o que reforça a sua passividade (na medida em que está menos livre e independente), ocorre a culminação do processo de feminização de Jeff. Segundo Mulvey, o espetador, identificando-se com o protagonista, sente que também possui a figura feminina. A meu ver, isto não acontece, visto que, como acabei de dizer, Lisa revela-se independente (o espetador apenas controla Lisa, tal como Jeff, através do olhar erótico). Sobre este mesmo assunto, Mulvey considera que a personagem feminina, ao ficar sob o poder do protagonista, perde a sua conotação erótica. De facto, Lisa tem uma presença mais erotizada nos momentos em que a sua relação com Jeff não está tão bem resolvida (ao acreditar na ocorrência do assassinato, a relação entre os protagonistas melhora e os momentos de erotização não são tão acentuados). No final do filme, depois de os dois protagonistas parecerem ter um relacionamento mais calmo e profundo, Lisa apresenta-se com roupas masculinas. Neste caso, pode dizer-se que a sua erotização ficou resguardada para Jeff, sendo que, apesar de tudo, ela não se tornou sua propriedade.

O protagonista diz a Stella a certa altura, “Ela [Lisa] é perfeita demais. Ela tem talento a mais. Ela é demasiado bonita e sofisticada. Ela é demais em tudo, menos no que eu quero”. Harl refere que Jeff, ao dizer isto, mostra estar assustado com o poder e a independência de Lisa (Harl 2010, 3). Concordando com esta ideia, considero que Jeff, ao ver em Lisa uma mulher tão segura de si e sem necessitar de um homem para se conseguir sustentar, sente o seu poder fálico afetado. Não nos esqueçamos que, numa sociedade patriarcal, é essencialmente o homem o responsável por sustentar a mulher, devendo esta obedecer-lhe. Se ainda hoje assim é, na década de cinquenta, altura em que o filme foi lançado, os papéis de género tradicionais na sociedade ocidental estavam certamente ainda mais vinculados. Uma vez que teme não a poder controlar, Jeff recusa estabelecer uma relação mais séria com Lisa ou casar com ela.

No que respeita à questão do poder fálico, é interessante reparar no momento em que Jeff tenta ineficazmente tirar a rolha de uma garrafa de vinho. Tem de ser um empregado de restaurante a abrir a garrafa. O pobre Jeff nem tirar uma mera rolha consegue, o que reforça a fragilidade do seu poder fálico. Estando simbolicamente castrado, Jeff sente avivada a sua ansiedade de castração (medo de perder o pénis).

Jeff, tenta recuperar o seu poder fálico ao procurar controlar os vizinhos com o olhar (como Wood refere), tentando provar a ocorrência de um assassinato, onde a mulher foi vítima do domínio masculino (de forma a reverter, como Modleski mencionou, o que se passa no seu apartamento, onde Jeff não consegue ter controlo sobre Lisa). Como se viu, o comportamento controlador está associado à masculinidade. Desta forma, Jeff sente-se menos passivo (logo, menos feminino). Wood chama a atenção para o telescópio utilizado por Jeff, que tem garantidamente uma forma fálica. Deste modo, ao olhar para os apartamentos em frente com o telescópio, Jeff parece tentar assegurar a sua masculinidade sobre os seus vizinhos. É como se Jeff, sentindo uma grande passividade, desejasse provar a ele próprio que é um homem totalmente masculino perante a sociedade, tendo um olhar controlador sobre a vida dos outros. O protagonista também tenta recuperar o poder fálico ao tentar voltar a trabalhar. Este poder é minimamente fortalecido, uma vez que Jeff consegue controlar visualmente os vizinhos, provando que a história do assassinato é verdadeira. Ao recuperar um pouco do seu poder fálico, Jeff atenua a sua ansiedade de castração. Viu-se como Mulvey referiu que o voyeurismo é uma forma da mente masculina contrariar essa ansiedade. Ora, Jeff, ao comportar-se como um voyeur, recupera um pouco do seu poder fálico e contraria a sua ansiedade de castração.

Como Wood afirma, é a ansiedade de castração de Jeff e o seu esforço em reafirmar o seu poder, que se evidenciam ao longo do filme, que convidam o espetador masculino a identificar-se com ele (Wood 2009, 226). Afinal, numa sociedade patriarcal, o homem vive, tal como Jeff, a sua ansiedade de castração e procura assegurar constantemente o seu poder fálico. Vale referir que o prazer narcisista não é potenciado pelo facto de Jeff ter o seu poder

fálico fragilizado. Afinal, o espetador masculino, vendo o sujeito com que se identifica, ter a sua masculinidade fragilizada (sendo passivo e feminino), não o encara, no que toca a esta questão, como o seu ego ideal.

A meu ver, este esforço do protagonista em recuperar o seu poder fálico (aquilo que os homens fazem no patriarcado) compensa o facto de a passividade e o seu processo de feminização, evidenciados ao longo do filme, poderem abalar a identificação sentida pela audiência masculina (Jeff, revelando-se passivo e feminino, pode afetar a identificação na medida em que o homem, na sociedade patriarcal, é ensinado a ser ativo, masculino, sendo que, dessa forma, não se revê no protagonista). O facto de o protagonista ter um controlo sobre a narrativa, que é assegurado apesar das suas limitações, garante também a identificação e o prazer narcisista. Além disso, esta passividade e feminização não são muito intensas até ao momento em que Lisa entra, pela segunda vez, no apartamento de Thorwald. Apenas neste momento é que a identificação e o prazer narcisista ficam abalados. Isto porque, a passividade de Jeff torna-se demasiado evidente, ao revelar, mais do que nunca, a sua impotência: o protagonista sente-se desesperado por não conseguir ir até casa de Thorwald salvar a sua namorada. Além disso, na referida cena, Lisa é mais responsável que Jeff pelo andamento da narrativa, o que também abala a identificação. Este abalo deve-se também, como referi atrás, ao processo de feminização abordado por Modleski: Jeff sofre a ira de Thorwald.

Embora Jeff consiga ter um controlo visual sobre os seus vizinhos e chegue a provar que houve realmente um assassinato, a sua masculinidade, o seu poder fálico, não é totalmente reconquistado. Afinal, Jeff nunca consegue dominar Lisa a não ser através do olhar (ela permanece independente) e torna-se ainda mais passivo no final do filme, com as suas duas pernas partidas (continua a não poder ir trabalhar e com a sua vida sexual estagnada). Sem dúvida que o estado de passividade de Jeff no final do filme afeta a identificação e o prazer narcisista sentido pelo espetador masculino. Porém, uma vez que Jeff controla a ação e os vizinhos, o que faz dele ativo, e uma vez que luta por recuperar o seu poder fálico, o espetador não se deixe de identificar com ele.

O modo como Jeff fala com orgulho do seu trabalho duro e aventureiro de fotógrafo e despreza a moda também garante a identificação desde o início. No fim de contas, esta audiência, crescida no contexto do patriarcado, é incentivada a comportar-se da mesma forma que o protagonista. Tendo um trabalho bastante “masculino”, Jeff permite aqui a experienciação de um prazer narcisista no espetador.

Poder-se-ia pensar que Lisa, ao acabar por, no fim do filme, se revelar mais ativa que Jeff, suscitaria um maior mecanismo de identificação por parte do espetador masculino do que o protagonista. Acontece que Jeff, sofrendo a ansiedade de castração e lutando por recuperar o seu poder fálico, questões que ficam patenteadas ao longo de todo o filme, leva facilmente a

que o espectador se identifique com ele. Além disso, a sua profissão claramente masculina e o seu orgulho em falar dela, asseguram a identificação e o prazer narcisista. Já Lisa, revela certas características que apenas apelam à identificação por parte da mulher (a sua luta por singrar na sociedade patriarcal e procurar provar que a moda não implica a passividade).

Finalmente, ao invés de Mulvey, e concordando com Modleski, considero que existe uma ambiguidade sexual em *Rear Window*, questão que já deixei transparecer na minha reflexão acerca da identificação. Jeff encontra-se num estado de feminização, no sentido de ser passivo (no final do filme essa feminização é ainda mais acentuada), ao passo que Lisa torna-se mais masculina, ao revelar-se mais ativa a partir do momento em que acredita que Anna Thorwald tenha sido assassinada (afinal, ela contribui para a resolução do mistério, chegando a entrar na casa de Thorwald).

No que diz respeito a este assunto, faço referência ao momento em que Lisa, já acreditando na possibilidade de ter ocorrido um assassinato, está em casa de Jeff com uma camisola branca, uma saia comprida verde e o cabelo apanhado. Jeff, ao ver Lisa com um novo penteado, pergunta-lhe “O que fizeste ao cabelo?”. Lisa prepara-se para responder, mas Jeff começa a falar do que Thorwald está a fazer no seu apartamento. Esta pequena pergunta, que passa um pouco despercebida ao espectador, é relevante no sentido em que, a meu ver, indica a ambiguidade sexual vivida por Lisa. Esta, que inicialmente se mostra glamorosa, cumprindo o seu papel de “*para-ser-olhada*”, acaba por se vir a revelar uma mulher ativa (masculina) e, utilizando a linguagem freudiana, o seu lado fálico é evidenciado igualmente pela forma como a personagem se veste e arranja. O seu cabelo apanhado, fazendo com que se pareça curto, mostra que Lisa está a tornar-se mais masculina. A sua roupa, nessa cena, não é tão feminina com os dois vestidos já utilizados anteriormente, na medida em que a saia travada que veste assemelha-se mais ao corte das calças. Depois desta cena, Lisa veste o seu último vestido, um de cor branca com um padrão florido dourado e volta a usar o seu cabelo solto e ondulado. Na minha opinião, o uso de uma indumentária tão feminina no momento em que Lisa vai ao apartamento de Thorwald serve para mostrar com maior força a capacidade da mulher em efetuar atos aventureiros. O seu vestido vai acentuar o contraste entre a sua imagem feminina e a sua atitude masculina. Já no que toca a Jeff, o seu pijama, claramente masculino, não esconde a sua passividade enquanto assiste ao momento em que Lisa entra no apartamento de Thorwald.

No final do filme, a ambiguidade revela-se maior que anteriormente: Jeff encontra-se num estado de maior passividade (mais feminino), com as duas pernas partidas; Lisa, indo até ao apartamento de Thorwald (revelando-se mais ativa que nunca) e mostrando-se, na última cena, independente, de calças e camisa, mostra-se mais masculina.

É importante debruçar-me, agora, sobre a personagem Stella, a enfermeira de Jeff. Para uma análise feminista sobre o referido filme, parece-me crucial analisar esta personagem. Mulvey

e Modleski não a estudam, o que me leva a ver as suas análises críticas como incompletas. Penso que uma análise focada nesta personagem levaria a uma maior complexidade das suas teses, principalmente da de Mulvey, na medida em que a iria contrariar. Afinal, indo ao encontro das ideias de Harl, não considero que Stella, ao contrário de Lisa, tenha uma presença erotizada, além de que é uma personagem ativa. Afinal, a enfermeira contribui fortemente para a resolução do mistério, tendo também um olhar controlador sobre os vizinhos. Tal como Harl, considero, ainda, que a presença de Stella constitui uma crítica ao voyeurismo, na medida em que chama a atenção de Jeff para os problemas que pode arranjar por andar a espiar os seus vizinhos. Ao contribuir para o desenrolar da ação e denunciando o voyeurismo masculino, atrevo-me a considerar que Stella, assim como Lisa, pode levar o espetador feminino a identificar-se com ela. Afinal, através da crítica que Stella faz à atitude voyeurística de Jeff, a audiência feminina pode ver na enfermeira um possível desejo de denúncia face ao olhar erótico masculino dirigido ao corpo da mulher, que é explorada como um objeto. Jeff observa deleitosamente “Miss Torso”, que se encontra a dançar com pouca roupa e, como se viu, a objetificação do corpo da mulher constituiu uma das acusações do movimento feminista da segunda vaga.

Sendo Stella a primeira personagem feminina a surgir em cena, ela pode ser considerada o primeiro ponto de referência para o espetador feminino. No entanto, analisados os fortes argumentos a favor da identificação do espetador feminino com a personagem de Grace Kelly, considero que é Lisa que acaba por levar a audiência feminina a identificar-se com ela mesma, a partir do momento em que aparece.

Como já foi mencionado, no seu capítulo “Pandora's Box: Topographies of Curiosity”, incluído no livro *Fetishism and Curiosity*, Mulvey contrapõe a noção freudiana de fetichismo à noção de curiosidade, baseando-se no Mito de Pandora. Viu-se que, neste seu texto, a ensaísta considera que a personagem feminina pode, por vezes, ser detentora de um olhar investigador sobre um lugar secreto ou proibido. Embora Mulvey não aplique a teoria acerca da caixa de Pandora à sua análise de *Rear Window*, a tese acerca do olhar investigador feminino pode, a meu ver, ser encontrada no referido filme, mais precisamente na cena em que Lisa vai até ao apartamento de Thorwald (momento no qual encontra o anel da mulher assassinada). Mulvey considera que, em certos filmes, a mulher, revelando a sua curiosidade, tende a investigar um lugar proibido ou secreto, o que lhe confere um papel ativo. Ora, a meu ver, Lisa, ao estar no apartamento de Thorwald, está certamente, como Doyle qualifica, a investigar “um mundo secreto e privado” (é como se o apartamento do vizinho fosse a caixa de Pandora). Pode dizer-se que a janela que possibilita o acesso ao apartamento de Thorwald representa o sexo feminino. A curiosa Lisa revela-se ativa, ao investigar esse lugar secreto e proibido, sendo que encontra um objeto misterioso (o anel de casamento de Anna Thorwald).

É certo que Jeff também está interessado em saber o que existe no interior do apartamento de Thorwald e, talvez, só lá não vá porque está limitado a uma cadeira de rodas. Neste caso,

não se verifica a oposição entre fetichismo e curiosidade. Apesar de tudo, a cena em que Lisa investiga a casa de Thorwald não deixa, mesmo assim, de ser um exemplo de um caso em que uma mulher, tal como em *Notorious*, investiga um lugar secreto.

É interessante reparar que Lisa, ao entrar pela janela, sobe uma escadaria de ferro que tem uma forma fálica. O ato de a subir reforça, a meu ver, a ideia de que Lisa está a preparar-se para penetrar uma vagina metafórica. Jeff sente a sua masculinidade fortemente abalada, ao ver Lisa capaz de “penetrar”, ao invés dele, a janela (o órgão sexual feminino).

No que respeita ao mito de Pandora, a análise baseada nesta história pode ser levada mais longe, ao interpretar-se Thorwald como o mal libertado e o anel da sua esposa como a esperança. Depois de a polícia chegar ao apartamento de Thorwald e levar Lisa para a esquadra, o assassino vai até ao apartamento de Jeff e agride-o. Quer isto dizer que, metaforicamente, Thorwald foi o mal que se libertou da caixa (o seu apartamento), indo em direção a casa de Jeff para o atacar. Já o anel, que é levado no dedo de Lisa, na altura em que esta vai para a esquadra, pode ser interpretado como a esperança na medida em que consiste numa prova, para a polícia, de que Anna Thorwald foi assassinada.

3.1.4.3. Conclusão

Feita a minha análise de *Rear Window*, percebe-se que eu estou mais de acordo com as ideias de Modleski e de Harl do que com as de Mulvey. Reforcei a ideia de ambiguidade sexual presente em *Rear Window*, considerando que Jeff e Lisa são ambos ativos e passivos. Tal como Modleski, encarei a possibilidade de Lisa fazer com que o espetador feminino se identifique com ela, sentindo um prazer narcisista.

Viu-se que Mulvey considera que o prazer narcisista só é experienciado através da identificação com o protagonista masculino. Como tive oportunidade de mostrar, o espetador feminino não tem de se identificar com Jeff para sentir esse prazer. A sua identificação com Lisa possibilita um prazer narcisista. A audiência pode experienciar a sensação de liberdade e o controlo sobre a ação que caracterizam Lisa, não tendo de as sentir apenas a partir da identificação com Jeff. Além disso, como Mulvey considera, a identificação da audiência feminina com um protagonista masculino revela-se também desconfortável. Com Lisa, isto já não acontece.

O que aqui afirmo não significa que eu não esteja de acordo com alguns aspetos defendidos na tese de Mulvey. Sem dúvida que a protagonista cumpre o seu papel exibicionista e, obviamente, que o espetador adota mais vezes o olhar de Jeff, uma vez que a câmara subjetiva apodera-se maioritariamente daquilo que ele está a ver. Todavia não vejo Lisa como uma personagem apenas passiva nem considero que o protagonista masculino apenas passe a estar verdadeiramente interessado pela personagem encarnada por Grace Kelly a partir do momento em que a vê através do seu telescópio.

Em suma, *Rear Window* é um filme repleto de uma ambiguidade muito grande em termos de diferenciação sexual. Jeff é um homem e Lisa é uma mulher. No entanto, à medida que a narrativa avança, Jeff acaba por se tornar mais feminino e Lisa mais masculina. Lisa é uma mulher que funciona como objeto erótico, mas, apesar disso, ela dá um contributo enorme para a resolução do mistério. Em *Rear Window* subsiste a ambivalência abordada por Modleski sobre a feminilidade. O filme não é totalmente misógino nem favorável em relação ao papel da mulher, se não que apresenta os dois lados. Ao ser realizado dentro da cultura patriarcal, obviamente que apresenta Lisa de um modo erotizado e sofredora da violência masculina. Todavia, Lisa permanece fiel à sua identidade independente até ao final do filme, não cedendo ao desejo misógino de Jeff em fazê-la tornar-se dependente dele. Hitchcock não se revela, portanto, apenas defensor da ordem patriarcal, mostrando-se também simpatizante em relação à mulher. Além disso, o poder fálico abalado de Jeff e as características de Lisa como mulher ativa revelam o filme dotado de uma natureza não completamente patriarcal. Para além deste aspeto de temática complexa, junta-se a questão de *Rear Window* ser um filme que, à primeira vista, explora o voyeurismo como uma atividade restrita ao olhar masculino, mas que, paralelamente, constitui uma crítica a este olhar.

3.2. Análise a *Vertigo* (1958)

3.2.1. A interpretação de Laura Mulvey

Mulvey considera que, em *Vertigo*, o espetador vê o mesmo que John Ferguson (James Stewart), mais conhecido por Scottie, devido à utilização da câmara subjetiva, que adota o olhar do protagonista masculino. Desta forma, o espetador, que acompanha de perto a obsessão de Scottie face a “Madeleine Elster” (Kim Novak), identifica-se com o protagonista. Mulvey considera que, em *Vertigo*, está presente a divisão entre o ativo, Scottie, aquele que olha (no sentido de perseguir, espiar, controlar visualmente uma mulher), e passivo, “Madeleine”, aquele que é olhado (Mulvey 2005, 67). “Madeleine”, a protagonista feminina, é, portanto, o objeto erótico controlado pelo olhar de Scottie (deste modo, a personagem feminina não leva a que o espetador se identifique com ela).

Mulvey não afirma que a figura de Kim Novak seja explorada como um objeto erótico para o espetador, considerando-a, no entanto, como um objeto de perdição para Scottie. Estando a audiência a acompanhar a obsessão do protagonista, considero que, para Mulvey, a atriz funciona como uma imagem suscitadora de um prazer erótico por parte da audiência.

Segundo Mulvey, o voyeurismo, como modo da mente masculina contrariar a ansiedade de castração, está presente em *Vertigo*. O voyeurismo em Scottie evidencia-se na medida em que ele segue, espia e investiga uma mulher, a qual funciona como um objeto erótico para o seu olhar. O seu lado sádico está igualmente presente, verificando-se, em primeiro lugar, por ele ter escolhido a profissão de polícia, o que lhe possibilita atividades como investigar e perseguir. Como Mulvey explica, Scottie não necessitava de optar por esta profissão, uma vez

que era um advogado bem-sucedido, sendo que esta sua mudança profissional revela a sua tendência voyeurística e sádica. A primeira vez em que Scottie fala com “Madeleine”, depois da falsa tentativa de suicídio por parte desta na baía de São Francisco, fazendo-lhe um detalhado interrogatório sobre a sua vida e sobre o que ela fazia junto à baía, ilustra igualmente, para Mulvey, o seu lado sádico.

Quando decide fazer com que Judy Barton (Kim Novak), a protagonista feminina, se pareça com “Madeleine”, o sadismo de Scottie é claramente notório, na medida em que ele a força a parecer-se, “em todos os detalhes com a aparência física atual do seu fetiche”. Neste sentido, verifica-se o papel exibicionista e masoquista de Judy, na medida em que esta se deixa dominar passivamente pelo protagonista masculino, o qual é sádico ao longo de todo o filme. O seu masoquismo torna-a, portanto, “um contraponto passivo ideal” para o sadismo de Scottie (Mulvey 2005, 67). Partindo desta citação, entende-se que, por um lado, Mulvey associa o masoquismo a um comportamento passivo e, por outro, o sadismo, a um comportamento ativo. Para Mulvey, o sentimento sádico assume, em *Vertigo*, a forma de punição, na medida em que Scottie força Judy a subir a torre. Pelo exposto, pode dizer-se que Scottie é uma personagem poderosa ao ser detentora do olhar e ao controlar sadicamente Judy.

Considero que Mulvey, ao referir-se a “Madeleine” como um fetiche, está a referir-se à escopofilia fetichista como modo da mente masculina contrariar a ansiedade de castração. Judy, ao aparentar-se a “Madeleine”, está, de facto, a ser transformada num fetiche.

Para Mulvey, em filmes de Hitchcock, o homem encontra-se do lado correto da lei, estando a mulher, pelo contrário, na face errada. Acontece que os impulsos eróticos do homem despertados pela mulher levam-no a situações complicadas. Esta divisão encontra-se em *Vertigo*, na medida em que Scottie é um polícia que, ao ficar fascinado por uma mulher, entra num estado de obsessão. Segundo a ensaísta, o poder sádico que o homem tem em submeter a mulher às suas vontades ou ao seu olhar voyeurística é sustentado, em parte, pela sua ligação ao lado correto da lei (Mulvey 2005, 66).

3.2.2. A interpretação de Tania Modleski

Ao contrário de Mulvey, que considera que, em *Vertigo*, o espetador é levado a identificar-se com Scottie, Modleski, no seu capítulo “Femininity by Design”, presente no livro *The Women Who Knew too Much: Hitchcock and Feminist Theory*, conclui que a mulher, mais concretamente Carlotta Valdez (a dama presente no quadro que supostamente está a possuir “Madeleine”), é o ponto final de identificação por parte do espetador masculino e feminino. Para explicar a sua tese, Modleski considera que Scottie se identifica com “Madeleine”, na medida em que está atraído por ela. A audiência, ao ligar-se desde o início do filme ao polícia, graças à utilização da câmara subjetiva, acaba, então, por se identificar também com “Madeleine”. Esta, por sua vez, identifica-se com Carlotta.

Por se identificar com “Madeleine”, Scottie procura desesperadamente convencê-la da sua sanidade mental (ao tentar racionalizar os sonhos perturbadores daquela), provando, assim, a dele próprio. É preciso retirar “Madeleine” da loucura e do sobrenatural, tornando-a um reflexo de si próprio e dos seus desejos.

No entanto, “Madeleine” morre antes de Scottie conseguir curá-la. Desta forma, a identidade masculina do protagonista é abalada, ideia que é confirmada pelo pesadelo surrealista de Scottie, onde o protagonista se revela mergulhado no mundo “feminino” da loucura e da morte (Modleski 2005, 97).

Para a teórica norte-americana, o sonho do protagonista masculino evidencia a sua identificação com “Madeleine”, sendo que ele mergulha na mesma onda de loucura na qual temia que a jovem estivesse submersa. Dito isto, percebe-se que Modleski, diferentemente de Mulvey, vê Scottie como um sujeito que sofre uma feminização. De forma a justificar este processo de identificação, Modleski vai recorrer à definição de melancolia de Freud. Segundo o psicanalista, a melancolia é um estado que se caracteriza pela identificação do sujeito com o objeto perdido, resultando num grande empobrecimento do seu próprio ego. Pode dizer-se que é isso que, de facto, ocorre com Scottie. Modleski vai ainda mais longe, afirmando que o protagonista masculino passa a assemelhar-se à “louca Carlotta”. Após o seu sonho, observamos Scottie vagueando pela cidade, ansiando encontrar “Madeleine”, tal como Carlotta procurava nas ruas pela sua criança desaparecida.

Em relação a esta questão, Modleski analisa os momentos em que Scottie, após a morte de “Madeleine”, pensa vê-la em alguns locais de São Francisco, acabando por se aperceber de que se trata de outras mulheres. Em dois destes momentos, a câmara subjetiva, adotando a visão de Scottie, filma Kim Novak. De seguida é filmado o protagonista masculino e, por fim, é mostrada uma mulher loira que ele julgava ser “Madeleine” ao vê-la ao longe. De acordo com Modleski, embora o espetador se continue a identificar com Scottie, o facto de a sua visão falhar faz com que a audiência se torne mais crítica face ao protagonista (Modleski 2005, 97-98).

A cena em que o espetador assiste à analepse de Judy e passa a saber toda a verdade revela-se importante na medida em que faz com que aquele se torne mais “simpático para com a mulher, que se encontra continuamente negada e manipulada pelos homens” (Modleski 2005, 98). Modleski chama a atenção para como este momento permite que o espetador tenha acesso aos pensamentos e emoções de Judy. A audiência não só descobre que aquela é “Madeleine”, mas também como ela está arrependida de ter enganado Scottie, querendo ficar com ele. A par disso, o espetador passa a ver Scottie como um paranóico ao forçar Judy a aparentar-se com “Madeleine”. Por esta razão, Modleski, assim como Mulvey, considera que o sadismo está presente em *Vertigo*. É por Scottie se aperceber que nunca possuiu, de facto, a verdadeira Madeleine e por dar conta que Judy foi modificada por outro homem, Gavin

Elster (Tom Elmore), antes de ele tentar fazer o mesmo, que o seu lado sádico desperta energicamente. Afinal, este força Judy a subir a torre onde o assassinato da verdadeira Madeleine ocorreu.

Sobre a feminização de Scottie, Modleski compara este com Jeff de *Rear Window*. Tal como Jeff está preso a uma cadeira de rodas, também Scottie, devido a um acidente de trabalho, veste uma cinta, símbolo da sua passividade que, por sua vez, está associada à feminilidade e à falta de liberdade (Modleski 2005, 92). Wood, no seu ensaio “Male Desire, Male Anxiety: The Essential Hitchcock”, chama igualmente a atenção para o facto, de, no filme, a palavra “liberdade” estar associada à palavra “poder” e à “prerrogativa masculina, a liberdade e o poder de dominação” (Wood 2009, 229). Reforçando esta ideia, Wood refere o momento em que Elster fala com saudades do “poder” e da “liberdade” dos velhos tempos de São Francisco. O ensaísta afirma que esta liberdade significa a possibilidade de dominar as mulheres, incluindo o próprio assassinato.

Scottie, que sentia a sua masculinidade abalada, ao estar preso a uma cinta e por ter entrado no mundo da loucura associado à feminilidade, viu no seu controlo sobre Judy uma forma de alcançar a “liberdade” e o “poder” que o filme associa à masculinidade. No entanto, este cai no mundo da repetição (na medida em que Judy, antes de ser modificada por ele, já havia sido moldada por Gavin) que Freud associou “à falta de liberdade, ao masoquismo e à morte” (Modleski 2005, 99). E, como Modleski repara, neste filme, a mulher está relacionada com a morte.

Scottie tem de reconhecer que foi usado por Gavin, tornando-se uma vítima assim como foram Judy, Carlotta e a verdadeira Madeleine (assassinada pelo seu marido).

Diferentemente de Mulvey, que considera Scottie uma personagem ativa, Modleski encara o protagonista masculino como sendo simultaneamente passivo e ativo, uma vez que revela uma “fascinação masoquista” face à mulher e uma “tentativa sádica” de a controlar (Modleski 2005, 100). Segundo a teórica norte-americana, *Vertigo* permite uma identificação bissexual masculina uma vez que Scottie, a personagem que primeiramente desperta identificação, possui os dois lados. Pelo exposto, entende-se que Modleski, assim como Mulvey, associa o masoquismo a um comportamento passivo e o sadismo a um comportamento ativo.

Modleski argumenta que, embora o homem procure uma fronteira entre homem e mulher, *Vertigo* é um filme que mostra como a barreira entre os dois pode ser precária (Modleski 2005, 101). Segundo a referida ensaísta, para um sentido assegurado de si próprio, o homem necessita da morte da mulher. E, de facto, Judy morre, caindo da torre, podendo dizer-se, então, que esse acontecimento garante a masculinidade de Scottie.

3.2.3. A interpretação de Marian E. Keane

No seu ensaio “A Closer Look at Scopophilia: Mulvey, Hitchcock, and *Vertigo*”, Keane, diferentemente da ensaísta britânica, mostra como Scottie não é alguém somente ativo. Keane classifica a personagem de passiva, uma vez que ela foi manipulada por Elster e “Madeleine” (Keane 2009, 239). Além disso, Scottie revela a sua passividade ao sofrer ao longo do filme: Scottie aflige-se com a sua acrofobia, na sua relação com “Madeleine”, com o seu pesadelo após a morte desta e ao tentar tornar Judy igual à loira por quem se apaixonou (Keane 2009, 238).

Assim como Modleski, Keane chama a atenção para a cena da analepse, acusando Mulvey de desvalorizar este momento. Pouco antes do início desta sequência, Judy olha diretamente para a câmara (Figura 6). Isto significa que Judy tem consciência da presença da câmara, de Hitchcock e dos espetadores. O seu olhar revela-a possuidora de um conhecimento secreto que é de seguida partilhado connosco através do *flashback*. É a partir deste olhar que se cria uma ligação entre Judy e a câmara, onde a última se apodera da história da primeira. Esta ligação da personagem feminina com a câmara, e por conseguinte com os espetadores, mantém-se durante todo o restante filme, levando o espetador a assistir à película, tendo em mente a situação de Judy e não de Scottie, ao contrário do que é afirmado por Mulvey. Ao contrário de Judy, Scottie nunca reconhece a existência da câmara, de Hitchcock ou dos espetadores (Keane 2009, 237).



Figura 6 - Judy olha para a câmara pronta a revelar toda a verdade.

Além do momento da analepse, Keane, de modo a analisar a forma como as personagens olham para a câmara, faz ainda referência à cena em que o protagonista masculino tem o seu pesadelo. Apesar de Scottie, ao acordar, olhar aterrorizado para a câmara, não reconhece a

sua existência. Afinal, o polícia transmite um olhar de pânico, o que significa que está imerso no seu mundo interior, sem se aperceber da presença de Hitchcock.

Foi visto como Mulvey encara Judy como sendo passiva e masoquista, ao ceder à vontade de Scottie. Pelo contrário, pode dizer-se que Keane vê Judy como não tendo completamente aquelas características, ao ter-se em conta a interpretação que a ensaísta faz da cena em que a protagonista feminina cai da torre, no final do filme. Nesse momento, Judy, após beijar Scottie, assusta-se com o vulto de uma freira que aparece na torre e cai. O espetador não a consegue ver cair, ouvindo apenas o seu grito. Keane afirma que a protagonista feminina salta propositalmente. Pode dizer-se que o facto de a freira dizer, após a queda, “Que Nosso Senhor tenha piedade” reforça a ideia de que Judy se atirou. Ver-se-á posteriormente que considero, tal como Keane, que Judy se atira da torre.

Segundo a ensaísta, a figura sombria da freira funciona como uma projeção de Judy, na medida em que a jovem, ao ser transformada de modo a aparentar-se com o espectro de “Madeleine”, se sente um fantasma. Scottie deseja apenas a sua visão romântica de “Madeleine”, negando a existência da verdadeira Judy. Desta forma, Judy sente que o seu verdadeiro eu existe apenas como um fantasma na vida de Scottie. Segundo a autora, Judy tem duas possibilidades: ou cede aos caprichos de Scottie e vive para sempre como um espectro ao seu lado, ou salta da torre, provando não ser um fantasma, mas sim um ser vivo. Ela opta por saltar. Perante esta interpretação, pode dizer-se que Judy não se revelou completamente masoquista, ao recusar-se a viver de acordo com a vontade de Scottie (Keane 2009, 246).

3.2.4. A interpretação de Karen Hollinger

No capítulo “What is Feminist Film Theory?” do seu livro *Feminist Film Studies*, Hollinger dedica um espaço à análise do filme *Vertigo*, “Films in Focus: *Vertigo*”. Esta análise constitui uma atualização do conteúdo do seu ensaio “‘The Look,’ Narrativity, and the Female Spectator in *Vertigo*”, publicado originalmente na revista académica *Journal of Film and Video*, em 1987. A tese defendida é a mesma e o texto é muito semelhante, tendo, no entanto, algumas ideias novas. Por isso, e sendo a versão mais recente da sua tese, abordo aqui o seu trabalho de 2012.

A ensaísta analisa como em *Vertigo* é representada a tentativa de resolução do drama edípico masculino e feminino, na medida em que, no filme, está patente a reencenação deste mesmo drama. Este consiste no sentimento de unidade sentido pela criança de ambos os sexos em relação à sua mãe. Hollinger explica como, de acordo com a teoria psicanalítica lacaniana, a resolução do drama edípico para o rapaz exige a passagem do sentimento de unidade com a mãe, no reino do imaginário, para a identificação com o pai, no reino do simbólico, e para a procura de uma relação amorosa heterossexual madura com uma mulher que não seja a figura materna (Hollinger 2012, 21). Segundo a autora, a cena em que Scottie está com Midge Wood

(Barbara Bel Geddes) mostra como o protagonista masculino não tem o seu drama edípico resolvido. Hollinger chama a atenção para a descontração de Scottie, como se este estivesse em sua casa. Este está no reino do Imaginário em perfeita união com a sua figura materna, representada aqui por Midge. A autora considera Midge como sendo uma personagem maternal para Scottie, ao mostrar preocupação por ele, questionando-o acerca do seu futuro e acariciando-o quando ele cai das escadas. A este propósito, Scottie, a certa altura, avisa Midge para que ela não seja tão maternal. Apesar de todo o conforto em que Scottie se encontra, o acidente que sofreu no início do filme mostrou-lhe a falta de algo. Desta forma, Scottie decide separar-se da figura materna que Midge representa, deixar o confortável reino do imaginário, e procurar uma mulher feminina com quem possa começar uma relação amorosa heterossexual. Scottie encontra a resolução do seu drama edípico através de Elster, que o introduz no patriarcado, apresentando-lhe o ideal da imagem feminina para a sociedade, “a bela e misteriosa Madeleine” (Hollinger 2012, 24).

Acontece que “Madeleine” não existe no mundo real, sendo apenas fruto do desejo edípiano de Scottie e da imaginação de Elster. De facto, a história de “Madeleine” é a versão feminina do drama de Scottie (Hollinger 2012, 25). Assim como ele, a mulher loira está presa no reino do imaginário, em unidade com a sua mãe, encarnada por Carlotta. De forma a satisfazer na totalidade o desejo de Scottie, “Madeleine” deve ceder ao seu domínio e quebrar a sua ligação com a mãe. Carlotta (com toda a sua história) representa aqui a opressão do patriarcado sobre a mulher, e “Madeleine”, a imagem feminina perfeita criada pelo homem, encontra-se assombrada por ela. Apercebemo-nos, assim, que, de forma a satisfazer o ideal feminino concebido pelo homem, a mulher deve consentir com a sua feminilização, procurando alcançar a imagem perfeita, representada por “Madeleine”. E para isso, ela terá que aceitar a autoridade masculina e romper a sua conexão com todas as experiências de opressão patriarcal vivenciadas pela mãe.

Scottie tenta fazer com que “Madeleine” se separe da figura de Carlotta. Contudo, ela recusa-se a fazê-lo, decisão que é simbolizada pelo seu suicídio. O seu fracasso em tornar real a mulher perfeita leva Scottie a um esgotamento.

Na segunda parte do filme, Scottie procura mais uma vez resolver o seu drama edípiano, desta vez, transformando Judy em “Madeleine”, seduzindo-a a obedecer ao ideal masculino de feminilidade.

Apesar de todo o sofrimento que este processo causa a Judy, cede ao domínio de Scottie e consente na sua transformação. Quer isto dizer que a resolução dos dramas edípicos envolve a submissão da mulher à imagem perfeita de feminilidade idealizada pelo homem, negando a sua verdadeira identidade. Quando, finalmente, os dois conseguem estabelecer, por um curto intervalo de tempo, uma relação amorosa heterossexual satisfatória, Scottie descobre que Judy era “Madeleine” ao ver que esta tem o colar que pertencera a Carlotta. O facto de Judy

colocar ao seu pescoço o referido colar revela que ela continua ligada à figura materna. Scottie percebe que a protagonista feminina ainda não resolveu o seu drama edípico, e o facto de ele se relacionar com ela coloca-o igualmente no reino do imaginário (Hollinger 2012, 28).

Adotando os termos de Mulvey, Hollinger considera que Scottie recorre ao voyeurismo sádico ao investigar a culpa de Judy, levando-a até ao cimo da torre, e ao puni-la. A raiva de Scottie supera a sua acrofobia, significando a resolução do seu drama edípico. Judy, cumprindo um papel masquista, ao ser alvo da raiva do protagonista masculino, diz que o ama e os dois beijam-se. Aparentemente, neste momento, os dramas edípicos de cada um deles parecem concluir-se com sucesso (Hollinger 2012, 28). Acontece que Judy não pode escapar do facto de ser culpada pela morte da verdadeira Madeleine, uma figura materna. A sua libertação do sentimento de culpa não é garantida por meio da sua relação heterossexual com Scottie, mas através da sua própria morte (Hollinger 2012, 29).

De acordo com Hollinger, o espetador masculino identifica-se com Scottie, sendo que a utilização da câmara subjetiva, ao adotar o olhar do referido protagonista, contribui para esta mesma identificação. Embora neste aspeto, a tese da ensaísta esteja de acordo com a de Mulvey, Hollinger considera que Scottie não está sempre apoiado pela lei, ao ser julgado por uma autoridade legal, após a morte de “Madeleine”.

Ao contrário de Mulvey, Hollinger, embora considere que o espetador feminino se identifica com Scottie, na medida em que adota o seu olhar, vê em Midge, “Madeleine” e, finalmente, em Judy, importantes alvos de identificação. Antes de mais, a audiência feminina identifica-se com Midge. Esta é, ao mesmo tempo, uma personagem maternal, ao preocupar-se com Scottie, e uma personagem masculinizada, ao vestir-se de forma pouco feminina (os seus casacos têm um corte masculino) e ao ser uma mulher financeiramente independente e dedicada ao mundo do trabalho. O lado maternal de Midge coloca-a numa posição feminina, no entanto, as suas qualidades masculinas “sugerem uma afiliação masculina” (Hollinger 2012, 23).

Este distúrbio sexual é semelhante à do espetador feminino que, dessa forma, de acordo com Mulvey, se identifica, ora com o sujeito ativo masculino, ora com a imagem passiva feminina. Segundo Hollinger, esta semelhança existente entre Midge e a audiência feminina poderia reforçar a identificação do espetador face à personagem. No entanto, a identificação é fragilizada, uma vez que o espetador feminino deseja afastar-se de Midge, pelo facto de esta não obedecer ao conceito de feminilidade que o filme dá a entender como correto.

Já “Madeleine”, ao ser apresentada como a imagem ideal de feminilidade, é uma perfeita alternativa a Midge (Hollinger 2012, 25). A aceitação de “Madeleine” como ideal de feminilidade, tanto pelo espetador masculino como pelo feminino, é conseguida graças ao uso

da câmara subjetiva e à própria narrativa do filme. Assim, à medida que a obsessão de Scottie por “Madeleine” se desenvolve, a audiência feminina vai progressivamente desejando fundir-se com a imagem de “Madeleine”, uma imagem distante e inacessível. Perfilhando a ideia de de Lauretis, o espetador feminino vai sendo seduzida para a feminilidade (Hollinger 2012, 26).

Midge, após a sua visita a Scottie na clínica psiquiátrica, percebe finalmente que nunca conseguirá uma relação amorosa com ele e decide afastar-se, não voltando a aparecer no filme. Desta forma, Hollinger diz que o filme sugere a ideia de que, para que uma mulher consiga estabelecer uma relação amorosa de sucesso com um homem no contexto de uma sociedade patriarcal, não deve assumir as características de poder e independência de Midge.

O desaparecimento de Midge e a morte de “Madeleine” fazem com que o espetador feminino deixe de ter uma personagem feminina com a qual se possa identificar (Hollinger 2012, 26). Para além disso, a câmara subjetiva deixa de adotar o olhar de Scottie e a identificação do espetador masculino e feminino face ao seu olhar é enfraquecida.

Quando Judy aparece, o espetador feminino encontra uma nova personagem com a qual se pode identificar. Acontece que, assim como com Midge, esta identificação não é fácil, na medida em que Judy não é charmosa. Apesar de tudo, Judy é uma mulher que “realmente existe” e não uma imagem como “Madeleine” (Hollinger 2012, 27). Hollinger, diferentemente de Mulvey, considera que Judy, embora acabe por ceder a Scottie, não é exibicionista e masoquista de um modo absoluto, uma vez que, inicialmente, tenta manter a sua personalidade.

Tal como Modleski e Keane, Hollinger valoriza a cena da analepse (aquela em que Judy revela à audiência que se fez passar pela verdadeira Madeleine), ao considerar que esta permite que o espetador tenha acesso aos pensamentos de Judy. Para a ensaísta, o fim da partilha do olhar de Scottie torna-se aqui completo, uma vez que o *flashback* dá a conhecer à audiência a verdade que o protagonista masculino desconhece.

Por tudo o que aqui foi descrito, é possível dizer que Hollinger, explorando o filme mais a fundo que Mulvey, consegue estabelecer uma tese sobre o mecanismo de identificação que as personagens femininas despertam no espetador feminino, ainda que tal seja um reconhecimento difícil.

Em suma, a autora, diferentemente de Mulvey, conclui que *Vertigo* não apela a um olhar masculino do espetador, ao identificar-se este apenas com Scottie. Segundo Hollinger, o espetador de ambos os sexos encontra-se numa posição de submissão relativamente às fantasias de Scottie e às transformações edipianas de Judy (Hollinger 2012, 30). O filme leva o espetador feminino a ocupar múltiplas posições, o que é evidenciado no facto de a

audiência feminina se poder identificar com Midge, que tem um forte lado masculino, com “Madeleine”, a imagem feminina perfeita e inacessível e, finalmente, com Judy, mulher submetida à opressão patriarcal.

3.2.5. A minha interpretação

3.2.5.1. Pontos em comum com Laura Mulvey

Na mesma perspetiva que Mulvey, considero que Scottie é ativo, ao ser, tal como Jeff, o detentor do olhar, controlando “Madeleine” (sobretudo através da sua atitude voyeurística), o seu objeto erótico. Aliás, o seu controlo não é apenas visual, na medida em que Scottie pressiona “Madeleine” para lhe dizer, através de um interrogatório sádico, quem ela é e o que se passa na sua mente, além de tentar racionalizar os seus sonhos, sem ela querer que se fale nisso (há, portanto, um controlo sádico). Scottie deseja curá-la, porque, se assim conseguir, sente que a controla de forma absoluta, livrando-a de vez do domínio de Carlotta. Desta forma, “Madeleine” torna-se sua propriedade. A utilização da câmara subjetiva, que adota frequentemente e, desde o início, o ponto de vista de Scottie, reforça o seu papel ativo (afinal, o olhar controlador sobre a mulher loira é mais fácil e fortemente evidenciado no espetador por meio da adoção do ponto de vista do protagonista). Além disso, o polícia, tal como o protagonista de *Rear Window*, mostra também ser ativo, ao dominar o desenrolar da ação através das suas investigações sobre a mulher loira e no seu esforço em modificar Judy. Ao ser ativo, Scottie revela a sua masculinidade. Nesta perspetiva, “Madeleine” é passiva, ao ser alvo do olhar controlador de Scottie e do espetador, sendo o seu objeto erótico (cumprindo um papel associado à feminilidade). A par disso, a mulher loira não controla ninguém com o olhar nem os eventos, na medida em que é Scottie que, com as suas investigações, faz avançar a história.

Concordando com Mulvey, considero que o espetador masculino se identifica com Scottie. A câmara subjetiva, que adota frequentemente o ponto de vista de Scottie, leva, como a teórica britânica refere, a que a audiência masculina se identifique com o protagonista (aquele vê o mesmo que este, experienciando mais facilmente as emoções do protagonista, nomeadamente a sua obsessão por “Madeleine” e o seu desespero em modificar a aparência de Judy). Além disso, uma vez que a câmara subjetiva evidencia fortemente o controlo de Scottie sobre “Madeleine”, revelando o seu papel ativo, o espetador identifica-se mais facilmente com ele.

A par disso, sendo o protagonista o controlador dos eventos, fazendo com que a ação se desenrole, o espetador masculino identifica-se facilmente com ele, desfrutando de um prazer narcisista. Afinal, Scottie é visto pelo espetador como tendo um maior domínio sobre a história do filme do que ele sobre os acontecimentos na vida real. Assim, a audiência masculina encara Scottie como o seu mais perfeito ego ideal, experienciando um prazer narcisista. É de referir que, o espetador, identificando-se com Scottie, sente também prazer

ao sentir que controla a narrativa (é como se fosse ele próprio a fazer as investigações e a alterar a aparência de Judy). A par disso, Scottie é o detentor do olhar, controlando “Madeleine”, o que leva também a que a audiência masculina se ligue ao protagonista.

Como reparou Modleski, o filme associa o poder, bem como a liberdade, à masculinidade. A par desta interpretação, sabe-se também que o filme foi realizado, como considera Mulvey, no contexto de uma sociedade patriarcal, onde a característica de controlo é representativa da masculinidade. Assim sendo, Scottie, ao ser um homem que controla e procura salvar e proteger “Madeleine”, além de dominar Judy, forçando-a a alterar a sua aparência, leva a que o espetador masculino, ensinado a ser encarado como dominador e poderoso, se identifique com ele de um modo narcisista.

Vertigo consiste num filme onde o voyeurismo e, por extensão, o sadismo masculinos estão presentes. Obviamente que Scottie assume um comportamento voyeur, ao espiar e investigar uma mulher, procurando desmistificar o seu mistério (na medida em que tenta encontrar lógica na situação fantasmagórica que envolve “Madeleine”). Tal como em *Rear Window*, considero que Scottie sofre a ansiedade de castração, tentando contrariá-la através do voyeurismo (como se sabe, a castração é simbolizada pela presença da mulher: “Madeleine” e Judy). Tal como ele, o espetador masculino, que assiste a cenas de voyeurismo, além de participar nelas através da câmara subjetiva, contraria a mesma ansiedade. Como já foi dito, o voyeurismo está associado ao sadismo. No meu entender, o sadismo de Scottie (comportamento ativo) é, a par das outras razões apresentadas por Mulvey, sobretudo evidenciado na medida em que o polícia força Judy a modificar a sua aparência. Tal como “Madeleine”, Judy é alvo do controlo visual de Scottie, que olha para ela, e da sua dominação sádica, na medida em que é forçada a ser transformada na adorada loira do protagonista. Judy é, portanto, passiva. A mulher morena revela, de facto, um comportamento masoquista ao ceder à pressão de Scottie, deixando-se modificar por ele. Além disso, Judy não domina, por oposição ao protagonista, o desenrolar da ação nem exerce um olhar controlador sobre ninguém, sendo que também o seu olhar raramente é adotado pela câmara, o que revela o seu papel passivo.

O sadismo, no final do filme, evidencia-se no facto de Judy ficar submetida à punição de Scottie, que a força a subir a torre da Missão. O plano em que se mostra Judy a ser puxada pelo protagonista masculino, filmando-se as suas pernas a serem levadas ao longo dos degraus, revela claramente o estado enraivecido de Scottie sobre a mulher vitimizada. Por tudo o que aqui foi dito, pode ver-se o protagonista como um sujeito poderoso. Aplicando a teoria de Mulvey, pode dizer-se que Scottie e o espetador masculino sentem prazer em se deparar com o estado de culpa de Judy (esta é culpada por ter enganado o protagonista) e com a sua submissão à punição.

Considero, tal como Mulvey, que a escopofilia fetichista está presente em *Vertigo*. Scottie, ao levar Judy a transformar-se em “Madeleine”, parece estar a querer contrariar a sua ansiedade de castração. “Madeleine” é transformada num fetiche de modo a que Scottie compense a falta de pénis que existe nela. O espetador masculino, assistindo a esta transformação, consegue atenuar igualmente a mesma ansiedade. A objetificação a que Judy está sujeita por Scottie vai ao encontro das denúncias da segunda vaga, que se mostraram contra a opressão da mulher e a exploração do seu corpo por parte do homem. Compreende-se, então, que Mulvey, tendo escrito “Visual Pleasure and Narrative Cinema” no contexto da segunda vaga, se tenha centrado em *Vertigo*.

Mulvey não aborda o prazer da escopofilia na sua análise a *Vertigo*. Apesar de tudo, a escopofilia no espetador masculino é satisfeita pelo referido filme, na medida em que “Madeleine” é explorada como um objeto erótico. Embora pouco ousada, a mulher loira é sofisticada (a sua indumentária reflete isto mesmo) e misteriosa. Estas suas características facilitam a sua objetificação erótica perante o olhar de Scottie e do espetador masculino (evidenciam o seu papel passivo de “*para-ser-olhada*”). A par disso, os grandes planos do seu rosto, acompanhados de música romântica, revelam igualmente o seu papel exibicionista, mostrando-a como um objeto erótico a ser alvo do olhar da audiência masculina. Basta pensar na cena em que “Madeleine” aparece pela primeira vez no filme. Através do olhar de Scottie, o espetador vê, em grande plano, o perfil do rosto de uma mulher deslumbrante). Apresentando-se como um objeto erótico, o que quer dizer que significa o desejo masculino, “Madeleine” despoleta o *male gaze* de Scottie e do espetador masculino, que a controlam visualmente (estando a identificar-se com o protagonista e a adotar o seu olhar, o espetador vê mais facilmente “Madeleine” como objeto erótico). O facto de “Madeleine” ser vista por Scottie como objeto erótico através da sua perseguição voyeurística reforça o seu papel de “*para-ser-olhada*”. Poder-se-ia pensar que os momentos de contemplação erótica de “Madeleine” congelariam a ação como os de Lisa em *Rear Window*. No entanto, a meu ver, isto, na maior parte das vezes, não acontece, visto estes momentos fazerem parte da investigação de Scottie, que é aquilo que permite a ação avançar. Assim como *Rear Window* apresentou Lisa e “Miss Torso”, *Vertigo*, ao mostrar “Madeleine” de um modo erótico, pode consistir num exemplo de produto cultural revelador da objetificação do corpo da mulher que a segunda vaga visa denunciar.

Judy, contrariamente a “Madeleine”, não é explorada eroticamente de um modo tão acentuado. O seu papel passivo de “*para-ser-olhada*” não é tão evidente. A mulher morena não é filmada como “Madeleine” (existem menos *close-ups* ao seu rosto) e a música não a torna tão contemplativa quanto a mulher loira. Sobre a exploração erótica de Judy, vale mencionar o seu olhar provocante e o seu vestido agarrado ao corpo, revelador da sua voluptuosidade. Ao contrário do que acontece com “Madeleine”, considero que Judy funciona apenas como um objeto erótico para o espetador masculino. Afinal, Scottie contempla apenas

“Madeleine”. Enquanto Judy não fica igual à mulher loira, o protagonista nem sequer a quer tocar. Apesar de poder ver Judy de um modo erótico, o espetador, assim como Scottie, vê “Madeleine” como o seu objeto de eleição. Isto porque, ao identificar-se com Scottie, acaba por preferir a mulher loira assim como ele. O modo como “Madeleine” é apresentada contribuiu também para que a audiência masculina a prefira em relação a Judy. A par disso, vale referir o facto de “Madeleine” corresponder à imagem perfeita de mulher idealizada pela mente masculina (sofisticada e recatada). Em suma, como Wood refere, “Madeleine” apresenta-se como uma “obra-de-arte”, o que não acontece com Judy (Wood 2009, 230). Esta não é filmada de um modo encantatório nem misterioso, ou seja, de uma maneira sedutora.

Tal como em *Rear Window*, as personagens masculinas em *Vertigo* não são apresentadas de um modo erótico. Afinal, estas não se exibem nem são alvo de uma perseguição voyeurística. Embora os momentos em que Scottie aparece com “Madeleine” sejam acompanhados de música romântica, o que poderia dar a entender que o protagonista fosse objetificado, aquele que funciona como imagem a ser contemplada é a mulher. Afinal a música revela o estado emocional do protagonista face a ela. A música demonstra a paixão, o erotismo e a perdição que “Madeleine” desperta em Scottie. Pelo que foi dito, e aplicando as ideias de Mulvey, entende-se que o espetador feminino apenas sente o prazer da escopofilia se incorporar um olhar masculino.

3.2.5.2. Análise alternativa à de Laura Mulvey

A minha primeira discordância em relação à tese da teórica britânica deve-se ao facto de eu não ver a personagem Judy como simplesmente passiva e Scottie como só ativo. Verifica-se, então, aqui um paralelismo com a análise que fiz a *Rear Window*, na medida em que Lisa também não era só passiva e Jeff ativo.

Mulvey encara Scottie como sendo a personagem ativa, ao ser o detentor do olhar. Pelo contrário, a passividade de Judy evidencia-se no facto de ela ser, enquanto “Madeleine”, o alvo do olhar do protagonista masculino. Apesar de, nestes termos, a mulher ser passiva, Judy, como ela própria, revela ter um certo papel ativo. É verdade que a câmara adota muito mais vezes o ponto de vista de Scottie do que o de Judy, facto que reforça o seu papel ativo. No entanto, a meu ver, se se tiver em conta a cena da analepse (que é desvalorizada por Mulvey), pode dizer-se que Judy não é uma personagem totalmente passiva. É certo que o *flashback* não é um exemplo de utilização de câmara subjetiva. Acontece que tanto a referida câmara como a analepse adotam a perspetiva de uma personagem. Afinal, a cena do *flashback* faz com que o espetador adote o “olhar” da protagonista sobre as imagens que povoam o seu pensamento. Ela partilha com o espetador os seus pensamentos, revelando-se possuidora de uma informação que o protagonista não tem. No decorrer da analepse, a personagem feminina passa a ter um papel ativo, na medida em que demonstra ser a única detentora de toda a verdade, conseguindo, por isso, um maior controlo sobre a situação.

No livro francês *D'entre les morts* (Pierre Boileau e Thomas Narcejac, 1954), no qual *Vertigo* se baseia, a cena do *flashback* não existe, sendo que o leitor apenas descobre que Judy e “Madeleine” são a mesma mulher no momento em que o detective passa a saber desta mesma verdade. Na sua entrevista com François Truffaut, cineasta francês (ocorrida no ano de 1962), Hitchcock revelou que a cena do *flashback* foi ideia sua, na medida em que, se esta não existisse, ter-se-ia no filme uma simples situação de surpresa (o espectador descobriria no final que Judy era “Madeleine”). Segundo o mestre do suspense, neste caso, o espectador veria apenas uma mulher parecida com “Madeleine” a tentar resistir aos esforços de Scottie que procura alterar a sua aparência. Através do *flashback*, cria-se uma situação de suspense típica de Hitchcock, em que o espectador sabe mais do que a personagem. A audiência fica a saber da verdade antes de Scottie, sendo que o seu suspense se traduz na seguinte pergunta: “Como reagirá James Stewart quando descobrir que ela lhe mentiu e que é efetivamente Madeleine?” (Truffaut 1974, 210). A decisão de Hitchcock permitiu que Judy fosse dotada de um importante papel ativo.

Se Judy não é totalmente passiva, Scottie também não é absolutamente ativo, uma vez que teria um maior controlo sobre o desenrolar da ação se não sofresse da sua acrofobia. No fim de contas, o medo das alturas impediu-o de salvar “Madeleine” da queda da torre. Nestes termos, pode comparar-se Scottie a Jeff, pois este não detinha também um controlo absoluto sobre a ação devido à sua dependência da cadeira de rodas. Além disso, após a cena do *flashback*, o ponto de vista do protagonista passa a ser menos vezes adotado pela câmara, o que fragiliza o seu papel ativo.

A minha visão também difere da de Mulvey, por eu não considerar Scottie um sujeito apenas sádico e, por conseguinte, ativo, nem Judy uma mulher somente masoquista e passiva. Tal como Modleski, considero que Scottie apresenta os dois lados. O protagonista masculino decide, por vontade própria, envolver-se numa situação masoquista ao tentar desesperadamente curar “Madeleine” da sua situação misteriosa. Neste aspeto, estou, portanto, a aplicar a tese de Modleski de que Scottie se revela masoquista devido ao seu deslumbramento por “Madeleine”. Esta mesma faceta está patente, como refere Keane, no facto de Scottie tentar converter desesperadamente Judy em “Madeleine”. Afinal, o polícia decide apostar neste penoso processo de transformação que o leva a sofrer. Isto porque se mostra algumas vezes insatisfeito com os resultados, como, por exemplo, quando exige que Judy, estando já muito semelhante a “Madeleine”, ate o seu cabelo da mesma forma que fazia a sofisticada loira.

Na cena final, embora Scottie esteja a ter um comportamento sádico sobre Judy, não deixa de ser simultaneamente masoquista, uma vez que decide, por vontade própria, encarar a dura realidade e ir até à torre, sofrendo com a desmascaração de Judy (percebendo que a mulher loira nunca existiu). Viu-se anteriormente que Scottie se revela sádico ao longo de todo o filme. Pelo que aqui foi dito, percebe-se que Scottie também é masoquista no decorrer

de toda a história. Mulvey associa o sadismo à atividade e o masoquismo à passividade. Partindo desta ideia, pode dizer-se que Scottie é simultaneamente ativo, enquanto sádico, e passivo, ao ser masoquista.

É interessante analisar, a respeito do masoquismo do protagonista masculino, duas placas de sinalização que surgem no filme em momentos diferentes. Na cena em que Scottie está no seu carro em frente ao apartamento de “Madeleine”, é possível ver-se uma placa de rua onde está escrito “One Way” (“Sentido Único”). Esta placa aponta para uma rua à esquerda do espetador, sendo que o automóvel de “Madeleine” corta à direita. Scottie segue-a. A placa pode funcionar como uma brincadeira do próprio Hitchcock, ao significar que se o protagonista masculino não seguisse o carro de “Madeleine”, cortando para a esquerda, poderia escapar ao masoquismo que a sua relação com “Madeleine” viria a originar. A via para a qual a placa aponta seria o único “caminho” para que Scottie se prevenisse da sua relação doente com “Madeleine”, cuja tentativa falhada em curá-la, bem como a sua morte, causaram, como se sabe, um grande sofrimento no protagonista. Existe outra placa no filme com um significado semelhante. Na cena em que Scottie atravessa o corredor até chegar ao quarto de Judy no Hotel, surge, ao fundo, uma placa a dizer “Fire Escape”, apontando provavelmente para uma escada de incêndio. A placa indica uma direção diferente do lugar onde se encontra a porta do quarto da mulher morena. Scottie, antes de ir até ao quarto de Judy, olha em direção ao corredor que a placa indica. Ao encontrar-se já perto do quarto da mulher morena, o polícia vira a cabeça em direção ao corredor para o qual a placa indica. Todavia, continua a caminhar em direção à desejada porta. Hesita por um breve momento, mas decide bater. Scottie parece reticente em ir ao encontro de Judy. Talvez a placa o tenha feito temer em ir até ao quarto. Esta placa pode ser interpretada como um sinal de que se Scottie a seguisse, em vez de bater à porta do quarto de Judy, escaparia da sua situação masoquista. Como se sabe, ele revela estar a sofrer ao forçar Judy a transformar-se em “Madeleine”, mostrando-se várias vezes insatisfeito com ela.

Em suma, se Scottie se revela ativo ao controlar “Madeleine” com o olhar e ao permitir o desenrolar da ação, ele mostra-se também passivo ao ser masoquista.

No que respeita a Judy enquanto “Madeleine”, considero que esta seja caracterizada pelo sadismo. Tal está patente no modo como a mulher loira sabe que Scottie está desesperado por tentar ajudá-la a livrar-se da possessão de Carlotta e, apesar de tudo, finge convincentemente que a história fantasmagórica é verdadeira. O desespero que “Madeleine” causa em Scottie não a levam a desistir da sua encenação. Pelo contrário, acredito que ela se tenha revelado satisfeita, uma vez que, ao enganar o polícia, conseguiu cumprir o seu plano, podendo receber dinheiro por isso. Em suma, a sua sedução e a sua faceta misteriosa falsa revelam-se sádicas, ao tornar Scottie um homem perdido e obcecado. Apesar da faceta sádica de “Madeleine”, o espetador apenas se apercebe desta sua vertente depois de saber que Judy fora a mulher loira.

Concordando com Hollinger, considero que Judy, enquanto ela mesma, ao tentar manter inicialmente a sua aparência, revela não ser completamente caracterizada pelo masoquismo.

Viu-se que Judy, na sua faceta “Madeleine”, é passiva, ao ser alvo do olhar de Scottie e ativa, ao ser sádica para com ele (embora o polícia e a audiência não saibam). Já enquanto Judy, a protagonista do filme, revela-se essencialmente passiva e masoquista, ao acabar por se deixar sofrer nas mãos do protagonista. Em relação a Scottie, este é sádico e masoquista ao longo de todo o filme. Por tudo isto, pode concluir-se que Scottie e Judy têm os dois instintos (masoquismo e sadismo) em si mesmos, sendo tanto ativos como passivos.

A identificação é outra questão em que discordo da análise de Mulvey. Esta considera que o espectador, feminino e masculino, se identifica com Scottie. A meu ver, tal como em *Rear Window* o espectador feminino se identifica com Lisa, em *Vertigo*, são Midge e Judy quem desencadeiam um mecanismo de identificação por parte da audiência feminina.

Midge é a primeira personagem feminina que surge no filme. Se se tiver em conta a ideia de Mulvey, presente em “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, de que o espectador é levado a identificar-se com aquele que é ativo, pode dizer-se que Midge não suscita um mecanismo de identificação. Afinal, a personagem interpretada por Barbara Bel Geddes não tem um olhar controlador sobre ninguém nem domina o desenrolar da narrativa. No entanto, viu-se que Mulvey, no seu ensaio “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946)”, considera que o espectador feminino se pode identificar com uma personagem feminina com uma identidade sexualmente instável, uma vez que o próprio espectador também a possui. Midge, assim como Lisa, revela ter esta identidade. O seu lado feminino está patenteado na sua faceta maternal em relação a Scottie, revelando preocupação com a sua fobia, o que faz com que ele lhe diga para não ser tão maternal. A amiga do protagonista esforça-se por ajudar na cura da sua acrofobia, sendo que, na cena em que ela aparece pela primeira vez, tenta fazer com que o homem suba uma espécie de escadote de modo a combater o seu medo das alturas. A independência financeira de Midge e a sua indumentária pouco feminina, que ficam logo patentes na cena de introdução da personagem, são traços da sua masculinidade. É interessante analisar em concreto o modo como Midge se encontra vestida ao longo de todo o filme: os seus casacos de corte masculino apontam para a sua faceta fálica. Já as suas saias remetem para o seu lado feminino (Figura 7).



Figura 7 - Midge, com o seu casaco de corte masculino e a sua saia, demonstra a sua identidade sexualmente instável.

Hollinger, que, do mesmo modo, considera que o espetador feminino se identifica com Midge, não deixa de considerar esta identificação desconfortável. Isto acontece porque Midge diverge grandemente do ideal de feminilidade apresentado pelo filme na personagem de “Madeleine”. Apesar de concordar com todo este desconforto, Midge não deixa de ser, no meu entender, um espelho para o espetador feminino, o que assegura a identificação.

Pelo que foi dito sobre Midge, entende-se que esta não é, tal como Lisa, um produto idealizado pelo imaginário masculino, ao mostrar-se masculina e ao ter uma identidade sexualmente instável. É, portanto, uma mulher real.

No que respeita à identificação, pode considerar-se, assim como Modleski o fez, a simpatia que uma personagem desperta no espetador. Desta forma, Midge, ao estar secretamente apaixonada por Scottie, cria no espetador feminino um certo afeto por ela, o que facilita a identificação.

Partindo da tese de Mulvey, considero que o protagonista masculino desperta também algum mecanismo de identificação por parte da audiência feminina. A mulher, tendo o seu género dividido, pode identificar-se com Scottie, personagem ativa, ao ser detentor do olhar e ao controlar a narrativa. No entanto, creio que o espetador feminino se identifica mais fortemente com Midge do que com Scottie. Esta surge logo na segunda cena do filme e, nesse momento, a audiência ainda não teve tempo suficiente para se identificar profundamente com o protagonista. Como na segunda cena do filme, a ligação com Scottie é, ainda, muito ligeira, Midge consegue conquistar facilmente a identificação da audiência feminina ao ser uma mulher com uma identidade sexualmente instável. Com tal semelhança, o espetador feminino não ignora mais a presença de Midge.

Considero que a escopofilia no seu aspeto narcisista não é estimulada no que respeita à identificação com Midge. Isto porque a personagem não controla o desenrolar da ação nem obedece à feminilidade que o filme defende. É uma mulher instável ao nível da sua identidade sexual, longe da perfeição de “Madeleine”. Assim, perante a sedução para a personagem “Madeleine”, o espetador feminino sente-se frustrado ao identificar-se com uma personagem feminina que apresenta traços masculinos demasiado evidentes.

Se se aplicar a ideia de que a personagem do filme que permite a identificação é aquela que é ativa, pode dizer-se que “Madeleine” não possibilita a identificação. Afinal, a protagonista não domina a narrativa: é Scottie que, com a sua investigação, controla os eventos, sendo que o espetador sabe tanto quanto ele, e ambos olham para “Madeleine” como um mistério. A par disso, “Madeleine” não tem um olhar controlador sobre ninguém, além de que a sua visão é raramente adotada pela câmara. Acontece que, como se viu, Mulvey considera que o espetador feminino tem a capacidade de se identificar oscilantemente com a personagem ativa e a personagem passiva. Deste modo, existe a possibilidade de a audiência feminina poder identificar-se ora com Scottie, o sujeito ativo, que controla “Madeleine” e faz avançar a ação, ora com a mulher loira, imagem passiva, ao ser alvo do olhar de Scottie. A identificação com Scottie, apesar de desconfortável (uma vez em que a mulher está a assumir uma identificação transexual), pode permitir ao espetador feminino reviver o seu lado fálico reprimido, sentindo controlo sobre a ação e sobre “Madeleine” (a audiência sente que domina “Madeleine” e os eventos tal como Scottie).

Um obstáculo à identificação com “Madeleine” é o facto de a enigmática loira não ser tanto a representação de uma mulher real, mas mais, como diz Hollinger, uma imagem idealizada pelo patriarcado: ela parece um ser divinizado de perfeição visual e é extremamente recatada e elegante (é certo que as características de “Madeleine” se encontram na sociedade, no sentido em que a mulher aprende a ser como ela; acontece que “Madeleine” é um extremo de feminilidade, o que a torna pouco real), (Figura 8). O seu modo recatado e passivo evidencia-se tanto na forma como se veste como na sua inibição na rua, ao não falar com ninguém. A meu ver, o filme procura mostrar um modelo de mulher para o espetador feminino seguir (“Madeleine” é o exemplo de feminilidade ideal aos olhos do patriarcado): discreta, elegante e dependente financeiramente de um homem (embora nunca se diga que “Madeleine” seja dependente, ela revela não ter um emprego, passando os seus dias a vaguear). Acredito que estas características estejam patentes na sociedade patriarcal, principalmente nos anos cinquenta, quando *Vertigo* foi lançado, época na qual a mulher era menos emancipada e independente. O espetador feminino, integrado na sociedade patriarcal, e, por conseguinte, ensinado a ser discreto, pudico e dependente do homem, pode identificar-se facilmente com “Madeleine” por achar a personagem semelhante a si ou porque, não detendo na totalidade aquelas características (ou de uma forma tão acentuada), vê em “Madeleine” as qualidades ideais a que ele aspira. No entanto, no meu entender, as características de “Madeleine” estão demasiado extremadas, o que torna pouco provável a identificação. Pelo contrário, Midge e Judy são, como diz Hollinger, mulheres mais realistas.



Figura 8 - A recatada e elegante “Madeleine” é uma imagem idealizada pelo patriarcado.

Em suma, concluo que “Madeleine” (assim como Scottie) tanto pode suscitar como não um mecanismo de identificação. Existem ambas as possibilidades, o que revela a complexidade que prevalece em torno desta personagem. Apesar desta possível identificação, considero que o que acontece mais seguramente é que a audiência feminina se identifique com Midge. Mesmo que o espectador feminino se identifique com “Madeleine” e Scottie, a identificação com Midge não deixa de existir.

É certo que, apesar de “Madeleine” apresentar um estado de passividade e, portanto, feminino, ela é, na verdade, sádica, ao enganar e fazer sofrer Scottie. Revela, então, um lado ativo e, portanto, masculino. Acontece que, como já foi referido, esta sua faceta só é revelada após o momento da analepse. Quer isto dizer que, antes desta cena, ou seja, enquanto o espectador não sabe que “Madeleine” é uma fraude, a audiência não a vê como sádica, manipuladora, mas sim como uma mulher passiva.

Pelo que aqui foi dito, pode concluir-se que “Madeleine” é um produto idealizado pelo imaginário masculino, ao ser totalmente passiva, feminina e ao estar basicamente reduzida ao papel de objeto erótico. Nestes termos, a mulher loira não tem relação com a realidade.

É relevante, neste contexto, estudar a imagem de Carlotta. Pode dizer-se que, tal como “Madeleine” é, para o espectador, a imagem perfeita de feminilidade, Carlotta é essa mesma imagem para a misteriosa loira. Ela foi uma mulher educada numa missão religiosa, casando-se com um homem poderoso de São Francisco nos tempos em que, como afirma Wood, o poder e a liberdade permitiam aos homens fazer o que quisessem com as mulheres. No entanto, Carlotta revela igualmente ter uma história marcada, aos olhos da sociedade patriarcal, pela imoralidade e loucura: trabalhou num *cabaret* antes de se casar e, no final

dos seus dias, vagueava como uma louca, procurando o seu filho desaparecido. Carlotta acabou por suicidar-se e talvez estivesse a tentar recuperar a sua feminilidade no corpo de “Madeleine”. Esta busca pode constituir uma crítica do próprio Hitchcock, que considera que a sociedade patriarcal sempre procurou submeter fortemente a mulher à sua vontade, pressionando-a, para que se comporte do modo que os homens exigem.

Vertigo, no meu entender, ao adotar o olhar de Scottie, está a tentar transmitir ao espetador feminino que a mulher filmada deve ser o seu reflexo. Aplicando a ideia de de Lauretis, “Madeleine” tenta seduzir, portanto, o espetador feminino a seguir a feminilidade defendida pela sociedade patriarcal. O espetador feminino deve vê-la como exemplo de feminilidade a ser seguida (como ideal a aspirar), identificando-se, dessa forma, com ela. Como a câmara subjetiva adota o olhar de Scottie, “Madeleine” é mais filmada que ele nos momentos de voyeurismo. Em suma, o filme tenta funcionar como um espelho para o espetador feminino. O que afirmo pode ser lido à luz do plano em que é filmado um espelho com o reflexo de “Madeleine” na loja de flores. Esta cena revela claramente que a audiência feminina deve ter “Madeleine” como o seu espelho (Figura 9). O olhar controlador de Scottie é também o olhar do espetador masculino que olham para o reflexo da sua mulher ideal.



Figura 9 - O plano em que “Madeleine” aparece refletida no espelho revela que, em *Vertigo*, a mulher loira é encarada como devendo ser o espelho, o modelo, para o espetador feminino.

Vertigo tenta levar a mulher a seguir a feminilidade de uma forma bastante sedutora. Além da cena do espelho na loja de flores, a apresentação visual encantatória de “Madeleine” (ao ter um vestido deslumbrante no *Ernie’s*; ao ser considerada, no filme, uma mulher bonita; ao caminhar como se desfilasse), acompanhada pela música misteriosa e romântica, revela a tentativa que o filme faz em seduzir o espetador feminino. Indo ao encontro da tese de Hollinger, considero que esta sedução se patenteia também no modo como o filme revela as

relações entre Scottie e Midge e entre ele e “Madeleine”. A independência e o lado pouco feminino de Midge não lhe permitem ter uma relação amorosa de sucesso com Scottie (assim como aconteceu em *Duel in the Sun*, filme que condena a masculinidade de Pearl). Já “Madeleine”, respeitando a feminilidade, consegue a atenção do protagonista. A meu ver, *Vertigo* está a querer dizer que apenas uma mulher como “Madeleine” consegue seduzir um homem. Apesar da tentativa de sedução, sendo que a mulher reconhece que “Madeleine” deve ser o seu modelo a seguir, o espectador feminino dificilmente se deixa seduzir e identificar-se com a mulher loira, uma vez que esta tem uma personalidade extremada (a audiência feminina não quer ser algo exagerado, irreal, completamente passivo e recatado como “Madeleine”). Além disso, a partir do momento em que descobre que “Madeleine” é uma farsa, o espectador tem ainda menos vontade em ser como a mulher loira.

Após a morte de “Madeleine”, Midge para de aparecer no filme. Tal como Hollinger notou, a audiência feminina deixa, então, de ter alguém com quem se possa identificar. Judy vem “resolver” esta situação, tornando-se o alvo de identificação por parte do espectador feminino. Se se tiver em conta a ideia presente em “Visual Pleasure and Narrative Cinema” de que o herói desperta um mecanismo de identificação por ser aquele que é ativo, pode dizer-se que Judy leva a audiência feminina a identificar-se com ela. Judy, ao contrário de Scottie, não tem literalmente um olhar controlador sobre ninguém. Além disso, o seu ponto de vista raramente é adotado pela câmara. No entanto, considero, assim como Modleski, Keane e Hollinger, a cena do *flashback* crucial no que respeita à relação entre o espectador e Judy, uma vez que, na minha opinião, esta facilita a identificação, ao mostrá-la ativa.

Considero, assim como Modleski, que Judy, após o *flashback*, desperta empatia e apreço por parte do espectador feminino, ao contrário de “Madeleine” que é demasiado fechada, o que contribui para a identificação. A audiência, embora passe a saber que Judy participou num crime, sente pena e algum afeto por ela uma vez que a mulher morena está a sofrer por amor e encontra-se arrependida, além de ter de passar por um processo de transformação por parte de dois homens. O facto de, através do *flashback*, o espectador feminino passar a saber de toda a verdade, assim como Judy, reforça a sua ligação com a personagem.

No que respeita à identificação como potenciadora de um prazer narcisista por parte do espectador feminino, faz sentido referir o facto de Judy ser uma mulher financeiramente independente, ao ter o seu próprio emprego. Várias mulheres, não detentoras da independência e liberdade de Judy, podem vê-la facilmente como o seu ego ideal, sentindo, através da identificação com a mulher morena, um prazer narcisista.

A minha análise sobre a identificação com Judy não estaria completa se eu não tivesse em conta a ideia da identidade sexualmente instável. Assim sendo, apesar do *flashback* poder, sob a perspetiva de “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, permitir a identificação com Judy, é a sua identidade sexualmente instável que possibilita, de facto, que o espectador

feminino se reveja nela (assim como aconteceu com Midge). É importante, a este respeito, examinar o contraste existente entre “Madeleine” e Judy e o modo como as duas personagens em conjunto podem suscitar um mecanismo de identificação por parte da audiência feminina.

A mulher morena tem o seu próprio trabalho numa empresa (papel no espaço público) e vive sozinha num quarto de hotel em São Francisco. Veio da cidade de Salina, em Kansas, onde vivia com a sua mãe, para a Califórnia, uma vez que não se dava bem com o seu padrasto. Todas estas características reveladoras de mulher independente e ativa evidenciam a sua masculinidade, se se aplicar aqui este termo de um modo convencional. Como se sabe, a independência, o ter emprego, o espírito aventureiro e a liberdade de Judy estão culturalmente associados ao universo masculino (*Vertigo* associa precisamente a liberdade à masculinidade). Judy é dotada também de uma forte liberdade sexual, o que pode apontar também para a sua masculinidade. Como ela própria diz a Scottie, já “tive encontros com desconhecidos”, além de que “até já fui engatada”. Ela é uma mulher que convive com vários homens, envolvendo-se provavelmente com eles a nível sexual. É, no mínimo, uma jovem de aventuras, desprendida.

Ao contrário de Judy, “Madeleine” é caracterizada pela feminilidade (passividade). É recatada, sofisticada, casada e dependente financeiramente do seu marido, sendo que esta última faceta aponta para o seu papel de controlada. A mulher aprende, na sociedade patriarcal, a ser deste modo, se bem que a personalidade de “Madeleine” esteja demasiado extremada. A sua roupa feminina e o seu objetivo cumprido em captar a atenção de Scottie, funcionando como um objeto erótico (atitude passiva), revelam também a sua feminilidade. Comparando Judy a “Madeleine”, o espetador feminino pode rever-se na junção de ambas as personagens, uma vez que tem uma identidade sexualmente instável (Judy representa o seu lado masculino e “Madeleine” representa o seu lado feminino).

Até aqui contrapus Judy à sua personagem “Madeleine”. Agora passarei a analisar somente a personagem Judy. A jovem morena, tal como Pearl, é uma mulher que apresenta uma instabilidade ao nível da sua identidade sexual, sendo este um dos motivos que leva o espetador feminino a identificar-se com ela.

O lado masculino de Judy já foi anteriormente apresentado. Quanto ao seu lado feminino, vale referir que este se evidencia facilmente no facto de Judy usar muita maquilhagem e envergar vestidos e saias. No entanto, é o seu desejo em ficar junto de Scottie, como sendo o seu protetor, que revela a sua tendência passiva e que torna mais patente a sua feminilidade (a mulher aprende a ser dominada pelo homem, obedecendo à feminilidade imposta pelo patriarcado). Basta pensar na cena em que os dois protagonistas passeiam no *Portals of the Past*, momento no qual a câmara adota o olhar de Judy que fixa desanimadamente um casal de namorados a beijarem-se na relva (o jovem tem o seu braço sobre o tronco da namorada, encontrando-se no papel de protetor). A meu ver, a mulher morena deseja ser igualmente

protegida por Scottie que parece não querer tocá-la até ela ficar igual a “Madeleine”. O seu desejo de ser protegida e de ficar sob o poder de Scottie evidencia-se ainda mais no final do filme, quando Judy diz “... vais proteger-me”. O seu masoquismo, ao ser um comportamento passivo, aponta igualmente para a sua feminilidade. No entanto, Judy é financeiramente independente, e, tal como Pearl, aprecia a aventura: fugiu de casa e tem encontros com homens desconhecidos. As suas camisas são semelhantes aos casacos de Midge, tendo também um corte um pouco masculino. Este seu lado masculino contrasta, portanto, com a sua faceta feminina.

Ao contrário do que aconteceu com Midge, não considero que a identificação com Judy seja desconfortável porque, pouco depois da mulher morena entrar no filme, a audiência fica a saber que a “Madeleine” que havia visto, o modelo de mulher perfeita, nunca existiu realmente. Percebe-se, então, a importância da cena do *flashback* no modo como o espectador feminino se identifica com Judy, ao permitir que esta identificação não cause desconforto. O filme revela que a feminilidade ideal aos olhos do homem é uma mera ilusão, mostrando que não vale a pena as mulheres tentarem ser como “Madeleine”. A partir da entrada de Judy em *Vertigo*, o filme deixa, portanto, de tentar seduzir o espectador feminino a seguir o “caminho correto” (feminilidade), ao mostrar o sofrimento da submissão da mulher morena à transformação de Scottie. Esta transformação é dolorosa e inútil. O filme também mostra aos homens que não devem procurar por este ideal. Afinal, o que existe são mulheres como Judy. Scottie e o espectador masculino vão aprender isso da pior maneira. Com a morte de Judy, *Vertigo* transmite a mensagem de que um homem se deve apaixonar e construir uma vida com uma mulher tal como ela é e não tentar procurar encontrar uma “Madeleine”, pois essa mulher existe apenas na sua mente fantasiosa.

Afirmo anteriormente que o filme tenta apresentar “Madeleine” como um espelho para o espectador feminino. Acontece que Judy, no momento do *flashback*, ao olhar em direção ao espectador, pode ser vista como sendo o reflexo da audiência feminina que, ao ver a protagonista, está a olhar para si mesma. Este ato de olhar ao espelho pode ser revelador de que o espectador feminino se irá identificar, ao longo do filme, com Judy. Na cena em que “Madeleine” é refletida no espelho da loja de flores, o seu rosto não olha, ao contrário do que acontece com Judy, em direção à câmara. Hitchcock, ao estabelecer o contraste entre os olhares de “Madeleine” e de Judy, que, diferentemente daquela, reconhece a câmara, pode querer mostrar que, enquanto a mulher loira é o modelo que a mulher deve seguir, Judy é aquilo que o espectador feminino realmente é (uma mulher com uma identidade sexualmente instável, sendo, por isso, mais real). O mesmo contraste pode também transmitir a ideia de que não vale de nada seduzir as mulheres a serem como “Madeleine”, uma vez que esta é uma ilusão, algo inatingível.

Assim como o espectador feminino, a audiência masculina também olha para a jovem ao mesmo tempo que recebe o seu olhar em troca. O olhar atormentado de Judy pode ser

também significativo, na medida em que esta se encontra assustada ao confrontar o olhar libidinoso do espectador masculino que é incapaz de aceitá-la como mulher ideal. Hitchcock pode querer mostrar que o olhar de Judy representa, portanto, o desejo feminino de convencer o homem de que a mulher, ao contrário de “Madeleine”, a qual nunca olha para ele, é um ser real e que deve ser aceite como é. O homem deve perceber que se deve interessar por uma mulher como Judy e não como “Madeleine”, uma idealização. A mulher morena teme que o seu desejo não seja aceite pelo espectador masculino.

A questão do espelho e do reflexo têm, no meu entender, uma importância tão acentuada no filme, que convém aqui fazer referência ao momento em que Judy chega ao seu quarto já quase igual a “Madeleine”. Scottie diz-lhe que ela deveria ter atado o cabelo como fazia a sua desejada imagem, mas Judy, olhando para o seu reflexo no espelho, diz-lhe que esse penteado não a favorece. Hitchcock parece querer colocar a protagonista no papel do espectador feminino. Judy, olhando para a “tela” (o espelho retangular) e pronunciando estas palavras, revela que a mulher que assiste ao filme pode não se sentir bem em parecer-se com “Madeleine”, por mais que *Vertigo* a seduza a fazê-lo. Esta é uma imagem, um ser humano com o qual o espectador feminino pode não se querer assemelhar, uma vez que é irreal.

Assim como a protagonista de *Duel in the Sun* procurou mostrar que sabia desempenhar funções associadas ao género masculino, tentando assegurar o seu lado fálico, Judy, inicialmente, tenta resistir à pressão de Scottie em transformá-la em “Madeleine”, querendo permanecer com o seu lado masculino. Judy está, portanto, a tentar escapar à perda da sua identidade. Tal como Pearl opta por Lewt em vez de Jesse, sendo que a união a este significaria a perda do seu lado masculino, Judy não quer ceder à vontade de Scottie (estabelecer uma relação amorosa com ele enquanto “Madeleine”), pois isso é um constrangimento à sua natureza masculina.

Em *Duel in the Sun*, o lado fálico de Pearl é condenado, pois Lewt não aceita a sua masculinidade. A resistência da jovem é vencida com o resultado da sua morte. Neste contexto, *Vertigo* espelha o mesmo percurso que *Duel in the Sun*. Scottie não aceita Judy enquanto Judy, isto é, enquanto mulher financeiramente independente. Como ele diz a certa altura no filme, a propósito de Judy ter um emprego: “Deixe-me cuidar de si, Judy”. Face a esta proposta, Judy responde: “Obrigada, mas não, obrigada”, o que revela o seu lado ativo (masculino). O detective apenas quer ficar com a protagonista feminina se ela obedecer a todos os requisitos que a feminilidade defendida pela sociedade patriarcal deve ter: recatada, casada e, como é de esperar, dependente.

Apesar dos paralelismos entre *Duel in the Sun* e *Vertigo*, existe uma importante diferença entre os dois filmes. É certo que tanto Pearl como Judy morrem. Acontece que os motivos que levam à morte das duas jovens são diferentes. Pearl falece por ter tentado assegurar até ao fim o seu lado masculino, o qual é condenado pelo filme. No que respeita a Judy, esta

abdica da sua faceta fállica para ser aceite por Scottie. Na altura em que morre na torre, ela está muito mais feminina que masculina, tendo acabado por ceder à vontade do polícia. Por isso mesmo, Scottie, ao contrário de Lewt, não a assassina. O protagonista masculino acaba por dar-lhe um beijo e não um tiro.

Ao subir até à torre, Judy encontra-se muitíssimo assustada, pois está a ser desmascarada. Para além disso, submeter-se à fantasia de Scottie significa prescindir totalmente da sua identidade e do seu estilo de vida independente, ou seja, do seu lado masculino. Apesar de Judy estar submetida à feminilidade, a protagonista, tendo uma forte identidade fállica, não aguenta mais esta situação de masoquismo e de passividade. Não pretendendo viver como uma imagem que a mente masculina idealizou, ou como Keane reparou, como um fantasma, ignorando o seu lado masculino, Judy salta, assim, da torre. Judy, embora submetida ao poder de Scottie, não tendo, no fim de contas, resistido à violência patriarcal, acabou por livrar-se desta, mas nas piores circunstâncias.

Esta interpretação pode ser enriquecida com o papel da freira que aparece na torre. A freira pode representar o lado masculino de Judy que Scottie tentou reprimir. Assim, a freira alerta, ao assustar Judy, para aquilo que ela na verdade é, e a protagonista, desesperada por estar a perder a sua identidade masculina, cai da torre.

Além da identidade sexualmente instável de Judy levar a que a audiência feminina se identifique com ela, existe uma importante semelhança entre espetador e personagem que contribui para a identificação. Tal como Judy é forçada por Scottie para que se torne “Madeleine”, acredito que a mulher seja pressionada pelo homem na sociedade para que siga o padrão correto de feminilidade. *Vertigo* denuncia, aliás, essa mesma pressão, pois numa primeira parte do filme, o espetador feminino é seduzido a comportar-se como “Madeleine” para que na segunda metade (após a morte da mulher loira) seja desmascarada a abominação da fantasia de Scottie (e da sociedade patriarcal). À medida que Scottie transforma Judy na mulher ideal, assiste-se ao sofrimento da mulher morena com a perda da sua identidade. Deste modo, o espetador feminino pode rever-se na mulher morena, constatando que o filme, ao revelar Scottie como um “maníaco” (Truffaut 1974, 211), faz uma crítica à pressão a que a mulher está sujeita no patriarcado.

Judy mostra-se com desafios e dilemas que toda a mulher enfrenta, facto que leva também a que o espetador feminino se identifique com ela: em vez de temer estar a ser possuída por um fantasma, Judy preocupa-se com o dinheiro e com o amor que tem por Scottie. É, portanto, uma mulher com uma vida mais normal e mais verosímil. Concluo, então, que, mesmo que “Madeleine” suscite um mecanismo de identificação, Judy é aquela que, em qualquer altura desde que o filme estreou, leva a maioria da audiência feminina a identificar-se com ela.

Feita a análise sobre a identificação com Judy, pode concluir-se que esta não é, tal como Lisa e Midge, um produto idealizado pelo homem, na medida em que não se reduz a um objeto erótico e tem um lado masculino e uma identidade sexualmente instável. Judy é, portanto, um mulher real, deparando-se com problemas que são comuns às outras mulheres.

Ao contrário de Mulvey, considero que Scottie, embora mostrando-se ativo, através das suas investigações e do seu olhar controlador, passa, assim como Jeff, por um processo de feminização ao longo do filme, resultante do seu estado de passividade. Uma vez que este processo tem influência na questão da identificação, deve ser, agora, abordado. Antes de mais, o processo de feminização de Scottie evidencia-se, como Modleski reparou, logo no início do filme com o seu uso da cinta e as suas vertigens, que colocam o protagonista num papel passivo. No fim de contas, a cinta e a acrofobia significam, tal como a cadeira de rodas em *Rear Window*, a impossibilidade de Scottie poder ter uma vida mais ativa (logo, mais masculina), conseguindo viver com maior independência, liberdade e poder (não podendo subir a lugares altos, Scottie sente estas características enfraquecidas). O protagonista não tem controlo sobre a sua vida em geral.

A meu ver, a cena passada no escritório de Elster, quando este e o protagonista conversam, também é reveladora do processo de feminização do polícia. Como Wood assinala, Elster é filmado em plano contra-picado, o que lhe confere um poder de dominação sobre Scottie (Wood 2009, 230). Este olha sentado para o divinizado homem. Elster é ativo ao manipular o protagonista masculino, aquele que, como Keane reparou, sendo controlado, é passivo (feminino). O cruel homem sabe que Scottie é o instrumento perfeito uma vez que, tendo vertigens, nunca subirá até ao cimo da torre da Missão. Scottie, ao ser, assim como as mulheres Judy e a verdadeira Madeleine, alvo da maldade de Elster, revela a sua feminização. Verifica-se, aqui, mais uma vez, um paralelismo de análise com *Rear Window*. Afinal, tal como Jeff reconhece a sua passividade e impotência, sendo vítima da violência física de Thorwald, Scottie apercebe-se, no final do filme, que foi um boneco nas mãos de Elster. É certo que, como Keane, reparou, “Madeleine”, ao seduzir Scottie, está também a manipulá-lo. Verifica-se, então uma dupla situação de controlo: o protagonista controla “Madeleine” com o olhar e ao fazer-lhe, nomeadamente, um interrogatório sádico, e a mulher loira faz de Scottie um boneco tal como Elster. Uma vez que, só após a analepse, é que o espetador se apercebe da manipulação por parte de Elster e “Madeleine”, a audiência vê, até ao momento da revelação, Scottie como o único sujeito controlador.

Uma vez que o masoquismo consiste num comportamento passivo, pode dizer-se que Scottie, evidenciando-se masoquista ao longo do filme, revela também a sua feminização. O seu processo de feminização é evidenciado até ao fim, na medida em que o protagonista é sempre masoquista.

Indo ao encontro da ideia de Modleski, considero que esta feminização se evidencia também no pesadelo que Scottie tem, o qual mostra que o protagonista, assim como “Madeleine”, está realmente preso no mundo feminino da loucura e da morte. Com a perda da sua amada loira, Scottie passa a viver um estado de melancolia, passividade e desamparo, ao deambular pelas ruas de São Francisco.

A feminização de Scottie, que se evidencia ao longo do filme, abala o seu poder fálico, tal como aconteceu com Jeff. Afinal, viu-se como a sua acrofobia, que o coloca numa situação passiva (feminina), o impede de ter uma maior liberdade na sua vida. A par desta razão, Scottie tem de se deparar com a inexistência de uma relação amorosa heterossexual, não podendo exercer, deste modo, um controlo sobre uma mulher, tornando-a, assim, sua propriedade (poder no campo amoroso fragilizado). O protagonista parece realmente interessado em encontrar alguém do sexo feminino, ao falar sobre relações amorosas com Midge. Scottie tenta recuperar o seu poder fálico, ao procurar uma relação amorosa com “Madeleine” e Judy e um controlo sobre ambas (procurando “curar” e salvar a mulher loira e obrigando Judy a alterar a sua aparência) e ao combater a sua acrofobia.

O protagonista consegue fortalecer um pouco este seu poder. Afinal, é capaz de estabelecer uma relação amorosa com as duas mulheres, de as controlar (com o seu olhar e sadismo), e, no fim do filme, superar o seu medo de alturas. A ansiedade de castração é contrariada através da recuperação do poder fálico. Scottie, ao controlar “Madeleine”, através do voyeurismo, e Judy, por meio da sua transformação num fetiche, fortalece um pouco o seu poder fálico e atenua a sua ansiedade de castração. Tal como aconteceu em *Rear Window*, é esta ansiedade de castração e esforço de Scottie em recuperar o seu poder fálico que levam a que o espetador masculino se identifique com ele.

O poder fálico abalado de Scottie verifica-se desde o início do filme: é logo na primeira cena que o espetador se depara com as suas vertigens, o uso da cinta e a falta de uma relação amorosa, através da qual possa dominar a mulher. A meu ver a passividade e a feminização de Scottie não abalam a identificação, uma vez que o protagonista luta por reafirmar o seu poder fálico. De facto, o seu controlo essencialmente voyeurístico sobre “Madeleine”, a ilusão criada no espetador de que o protagonista irá ter o poder suficiente para curar e salvá-la (dado a sua promessa de a sarar e as vezes em que racionaliza os seus sonhos), a relação amorosa estabelecida com ela e a sua coragem em superar a acrofobia sobrepõem-se aos seus “pontos fracos”, permitindo a identificação. Além disso, o protagonista tem um controlo sobre a ação, o que assegura também a identificação e o prazer narcisista. A par disso, a passividade e feminização de Scottie só se evidenciam mais fortemente após a morte de “Madeleine”. Afinal, assiste-se ao seu pesadelo, à deambulação por São Francisco, à continuação do medo das alturas, além de que Scottie continua a comportar-se como um masoquista. A par disso, é a partir do *flashback*, que o espetador se apercebe que Scottie não

foi o único controlador na sua relação com “Madeleine”, tendo sido manipulado por ela (e por Elster).

É, portanto, apenas após a morte de “Madeleine”, que a identificação e o prazer narcisista da audiência masculina são enfraquecidos. Pode também dizer-se que, devido à cena do *flashback*, o facto de o espetador masculino passar a saber mais do que Scottie pode fazer com que aquele se distancie um pouco do protagonista, abalando a identificação. Apesar de tudo, Scottie, ao tentar recuperar o seu poder fálico, conseguindo nomeadamente dominar Judy e castigá-a por enganá-lo, além de controlar a ação, faz com que o espetador masculino se identifique sempre com ele. Embora o controlo de Scottie assuma características negativas de loucura, o que poderia afetar a identificação, o seu domínio sobre uma mulher revela-se mais importante nesta mesma questão, uma vez que o espetador masculino, através do protagonista, anseia desesperadamente poder dominar o seu sexo oposto, após ter ficado frustrado com a perda de “Madeleine”.

Apesar de Scottie procurar recuperar a sua masculinidade, esta nunca chega, tal como aconteceu com Jeff, a ser reconquistada totalmente, pois, como havia referido Modleski, “Madeleine” morre antes de Scottie curá-la (o que significa que não a conseguiu controlar de um modo absoluto, fazendo dela sua propriedade; “Madeleine” continuou a ser posse de “Carlotta”) e Judy já havia sido modificada por Elster. Scottie, embora consiga ter um domínio absoluto sobre a mulher morena, a partir do momento em que ela fica igual a “Madeleine”, sendo que esta se torna, assim, sua propriedade, sente que Judy não é a sua possessão original (tal como Modleski chamou a atenção), visto ela ter já sido alterada por Elster (é de referir que a audiência masculina, ao identificar-se com Scottie, pode sentir Judy como sendo sua propriedade, ainda que por pouco tempo, uma vez que ela morre).

Tal como acontece com Jeff, a profissão de polícia de Scottie permite o prazer narcisista por parte do espetador. Afinal, o protagonista tem um emprego associado à lei e masculinidade, na medida em que está ligado ao controlo e à investigação.

Refletida a questão da identificação, entende-se que, assim como em *Rear Window*, o espetador masculino identifica-se com o protagonista e o feminino com a personagem feminina. Outra conclusão que vale a pena reter por tudo o que foi dito é a de que *Vertigo*, assim como *Rear Window*, apresenta, ao invés do que Mulvey considera, uma ambiguidade sexual em torno das personagens. Scottie encontra-se num estado de feminização, ao revelar-se passivo. Já Judy, sendo uma mulher independente e dotada de liberdade, mostra-se ativa, masculina.

Poder-se-ia pensar que Elster, exercendo poder sobre as mulheres e sobre Scottie, seria capaz de levar o espetador masculino a identificar-se consigo. No entanto, a meu ver, esta personagem não tem como conseguir isso. Afinal, Elster surge poucas vezes no filme. Apesar

da cena em que Elster manipula Scottie revelar o seu poder fálico, não é suficiente para seduzir o espectador uma vez que este já está bastante dentro da posição do protagonista masculino.

Cabe-me refletir, aqui, ainda que muito brevemente, acerca da ideia de Mulvey de que Scottie se encontra, ao contrário da protagonista feminina, do lado correto da lei. Sem dúvida que isto é verdade, pois Scottie é um polícia e foi advogado. As suas profissões estão fortemente ligadas ao mundo da lei. No entanto, tal como Hollinger chama a atenção, o facto de Scottie não salvar “Madeleine” da sua queda da torre gera problemas entre o protagonista e a lei (Hollinger 2012, 29). Além disso, não vejo a personagem feminina como aquela que está do lado errado. Quem na verdade está deste lado é Elster, um homem, sendo Judy e Scottie apenas dois sujeitos usados pelo antagonista do filme. Como Judy escreve na sua carta a Scottie, na qual revela todo o plano de Elster: “Eu fui o instrumento, e tu a vítima”.

Neste ponto, é interessante desenvolver um pouco a falta de poder fálico de Scottie. A fragilidade deste poder do protagonista masculino, levou-me a refletir *Vertigo* à luz da teoria psicanalítica que Bruno Bettelheim, psicólogo norte-americano, faz sobre o conto *A Bela Adormecida* no seu livro *The Meaning and Importance of Fairy Tales* (2010). *A Bela Adormecida* e *Vertigo* não têm, aparentemente, nada a ver um com o outro. No entanto, existe um elemento comum e que constitui o sustentáculo para a criação de uma relação íntima entre os dois: a existência da torre. Se no conto surge uma escadaria circular que a princesa sobe (o que pressupõe que esteja a subir uma torre), em *Vertigo* há a importante torre da missão. Revendo a história muito brevemente, a bela adormecida é uma princesa que, ao nascer, sofre uma maldição profetizada por uma bruxa: ao cumprir 15 anos, a princesa pica o dedo no fuso de uma roca e morre. Uma fada boa consegue transformar a maldição, dizendo que a princesa não morrerá mas adormecerá durante 100 anos. Chegado o aniversário dos seus 15 anos, a jovem sobe umas escadas circulares até chegar a um quarto, onde pica o seu dedo no fuso e adormece durante o tempo destinado. No período em que a princesa dorme, o castelo fica repleto de espinhos e os vários príncipes que tentam chegar até junto da princesa não conseguem. Ao fim dos 100 anos, o muro de espinhos transforma-se numa cerca de flores facilitando a aproximação de um príncipe junto da princesa. Segundo Bettelheim, a maldição significa a menstruação. Como afirma o mesmo autor, as escadas circulares são símbolos, nos sonhos, de experiências sexuais e as divisões fechadas significam o órgão sexual feminino (Bettelheim 2010, 232-233). A princesa entra no quarto ao cimo da torre e, ao picar o dedo, sangra (tem a sua primeira menstruação). Como a princesa teve o seu primeiro sangramento sem estar preparada emocionalmente para uma relação sexual com outra pessoa, adormece. O muro de espinhos impede que os pretendentes se envolvam sexualmente com a princesa, revelando que esta ainda não tem a mente preparada para o sexo.

A história da bela adormecida ensina, então, às crianças a não tentarem envolver-se sexualmente enquanto não obtiverem maturidade mental e física para tal. Deve esperar-se o tempo necessário para que se esteja preparado para o amor e o casamento (Bettelheim 2010, 233). Quando a princesa está realmente preparada para ter uma vida sexual madura e, por conseguinte, para o casamento, o muro de espinhos transforma-se numa cerca de flores. Desta forma, o príncipe pode entrar no castelo e ir ter com ela. Visto o conto da bela adormecida ter evoluído no contexto patriarcal, pode supor-se que a princesa se tornou finalmente propriedade do príncipe. A mudança dos espinhos para as flores mostra a espontaneidade com que os problemas se resolvem: tudo é uma questão de tempo para que se atinja a maturidade sexual. As características da bela adormecida apontam, segundo Bettelheim, para a personalidade das adolescentes nos meses antes da primeira menstruação e no período imediatamente posterior a esta: passividade, sonolência e introspeção. Estas características evidenciam-se claramente em “Madeleine”, sendo que esta está, ao subir a torre, a um passo de se tornar símbolo da feminilidade ideal no que respeita às características associadas ao género feminino pela sociedade patriarcal.

Samantha Gobioff (professora na Cornell University), no seu artigo “Hitchcock Plays God” (2014), vê as vertigens de Scottie, assim como a torre da missão de San Juan Bautista (um objeto fálico), representativas da impotência simbólica do protagonista, na medida em que este não é um sujeito poderoso como Elster. Diferentemente de Gobioff, o ensaísta James F. Maxfield, no seu livro *The Fatal Woman: Sources of Male Anxiety in American Film Noir* (1996), refere-se às vertigens de Scottie como um símbolo da sua literal impotência sexual (obviamente que este possível problema afeta também o poder fálico do protagonista). Neste contexto, Scottie, ao contrário do príncipe, não tem capacidade para dominar “Madeleine” completa e eternamente, tornando-a sua propriedade garantida, nem para se envolver sexualmente com ela, por mais que ele queira. A impotência em subir ao topo da torre simboliza isso mesmo. Scottie tem, portanto, o seu poder fálico abalado. O protagonista esforça-se por subir, revelando o seu desejo em envolver-se sexualmente com “Madeleine” e reafirmar o seu poder fálico sobre a mulher loira, mas em vão. Enquanto os espinhos no conto de *A Bela Adormecida* simbolizam a falta de maturidade da princesa, em *Vertigo* a acrofobia representa a impotência de Scottie, a qual reforça a sua passividade.

O controlo que Scottie exerce sobre Judy constitui uma forma dele tentar recuperar o seu poder fálico (que não aconteceu por não controlar absolutamente “Madeleine”) e, por conseguinte, escapar à sua ansiedade de castração. A sua transformação em “Madeleine”, objeto fetiche, permite também o contrariar dessa ansiedade. Na segunda ida à torre (no clímax do filme, em que o Scottie força Judy a ir ao local do crime), o protagonista masculino é capaz de subir até ao topo, penetrando a porta que dá acesso à divisão de onde a verdadeira Madeleine foi atirada. Scottie já não sofre de acrofobia. O polícia sente-se, portanto, mais poderoso, conseguindo ter um maior controlo na sua vida, além de que pode

já não ser sexualmente impotente. A par disso, o polícia assegurou um pouco do seu poder fálico (a sua masculinidade) ao obrigar Judy a subir a torre, dominando-a de forma sádica. Acontece que Judy não é a submissa “Madeleine”. Judy, por mais feminina que nesse momento esteja, é uma jovem dotada de um carácter imensamente masculino. Ela decidiu ceder às vontades de Scottie e transformar-se em “Madeleine”. No entanto, a mulher morena não suporta mais esta submissão. Tendo um forte lado masculino, Judy tenta resistir a subir até ao topo da torre, lugar da feminilidade correta. A mulher morena acaba por se conseguir salvar ao saltar da torre.

Embora Scottie chegue até à sala do sino, evidenciando o seu poder fálico controlador sobre a mulher, o seu masoquismo que o caracterizou até ao momento em que descobriu que Judy era “Madeleine”, ainda está presente. Afinal, o protagonista masculino sofre ao forçar Judy a subir a torre e a revelar toda a verdade. Deste modo, a sua masculinidade não está completamente recuperada. A queda de Judy é certamente um final dramático, no entanto, pode ver-se na sua morte um sinal da sua libertação face ao domínio de Scottie. O que foi dito nesta secção revela o complexo que é o final de *Vertigo*: Judy, mulher de natureza fálica, está submetida ao sadismo de Scottie, homem que sofreu um processo de “feminização”.

Existem, no filme, vários pormenores que evidenciam a masculinidade abalada de Scottie, ou seja, a fragilidade do seu poder fálico. A sua bengala é disso exemplo. Vlad Dima, no seu ensaio “A Fantasy of One's Own: Rooms in Hitchcock's *Vertigo* and Baudelaire's Prose Texts” (2012), chama a atenção para o modo como o protagonista masculino brinca com este objeto fálico, o qual se chega a assemelhar a uma ereção. De facto, a certa altura da sua conversa com Midge, Scottie afirma que é um homem “bastante independente”, apontando com a bengala para cima. Como se sabe, o sentimento de independência assemelha-se ao de liberdade e poder que, em *Vertigo*, estão associados à masculinidade. O protagonista, sentindo-se feminizado, por usar uma cinta, deseja reativar o seu poder fálico. Ao referir-se à sua vontade em superar a sua acrofobia, Scottie diz que tem de se “habituar às alturas, a pouco e pouco”. À medida que profere esta afirmação, o polícia levanta gradualmente a bengala. O seu medo de alturas, que é um abalo ao seu poder fálico e que pode representar literalmente a sua impotência, tem de ser ultrapassado, para que possa assegurar a sua masculinidade.

Na cena do escritório de Elster, enquanto este e o protagonista conversam, é possível ver guias pela janela, que são, como Nicholas Haeffner, professor na London Metropolitan University, refere no seu livro *On Directors: Alfred Hitchcock*, objetos fálicos que contrastam com a impotência de Scottie, na medida em que revelam que Elster tem o poder e a liberdade que o protagonista não possui. Estas guias pertencem à empresa de construção de Elster. Ao contrário da bengala, uma guia é um equipamento grande e robusto. Esta sua aparência revela que, ao contrário de Scottie, a “potência masculina” de Elster é imensa

(Haeffner 2005, 79). Este seu poder evidencia-se no controlo absoluto que Elster, por oposição ao protagonista masculino, tem sobre “Madeleine”.

Além da torre, da bengala e das gruas, outros elementos devem ser aqui tidos em conta. A torre Coit que se vê da janela da sala de Scottie é, como Haeffner chama a atenção, mais um exemplo de objeto fálico, que contrasta com a impotência do protagonista. Na cena em que Scottie está com “Madeleine” em sua casa, após esta ter “caído” para a baía, o polícia, olhando para a enigmática loira, é filmado, estando de costas para a sua janela. No meu entender, a torre simboliza o seu desejo em superar a sua impotência sexual e em controlar “Madeleine” de um modo absoluto, fazendo dela sua propriedade. A referida cena transmite um forte desejo sexual e a ânsia masculina em dominar o feminino. O robe vermelho de Scottie que “Madeleine” tem vestido e o fogo da lareira representam o desejo ardente do protagonista masculino face a ela. A sua esperança em ficar curado e em possuí-la evidencia-se na cor verde da sua camisola. Como se sabe, na cultura ocidental, o verde está convencionalmente associado à esperança. O próprio carro verde de “Madeleine” que Scottie segue pode também significar a ânsia que o polícia tem em controlar “Madeleine”, fazendo dela sua propriedade, e em superar a sua impotência. É importante fazer aqui uma breve análise à cor verde, uma vez que esta parece ter um significado profundo em alguns filmes de Hitchcock. Recordemos Grace Kelly e “Tippi” Hedren vestidas de verde em *Rear Window* e *The Birds* respetivamente. A própria Judy, no momento em que Scottie a segue até ao hotel e conversa pela primeira vez com ela, encontra-se com um vestido verde. Além dele, a protagonista feminina veste, ao longo do filme, mais uma saia da mesma cor. O verde das roupas de Judy pode, em *Vertigo*, ter dois significados possíveis: a esperança que Scottie tem em ficar curado e em possuir uma mulher (não conseguiu controlar de um modo absoluto nem eterno “Madeleine”, fazendo dela sua propriedade, daí ver Judy como uma alternativa), e a expectativa desta em ser aceite pelo polícia enquanto ela própria e não enquanto “Madeleine”.

Também em relação à cor verde, vale aqui referir o momento em que Scottie espera por Judy no seu quarto. Antes da protagonista feminina chegar já basicamente igual a “Madeleine”, Scottie olha, sem manifestar vertigens, pela janela para baixo. Este seu ato pode significar que Scottie já se encontra próximo da cura e a um passo de a controlar de um modo absoluto, fazendo com que Judy lhe pertença de uma forma garantida (afinal, Judy, ao ficar cada vez mais semelhante a “Madeleine”, revela que está cada vez mais controlada por Scottie e se está a tornar propriedade do protagonista). Uma vez dentro do quarto, Judy é pressionada e convencida pelo polícia para que apanhe o cabelo como fazia “Madeleine”. Cedendo, os dois beijam-se acompanhados de uma música romântica não diegética. A dominação absoluta de Scottie sobre Judy evidencia-se na culminação do ato sexual que se avizinha. Sobre esta cena, Hitchcock afirma que o facto de Judy não se ter penteado como “Madeleine” significa que ela se recusa a despir e a entregar-se a Scottie. Judy teme a dependência que a sua relação com

o protagonista faz adivinhar. Finalmente, o polícia convence Judy e esta aparece “nua” e disposta a fazer amor com ele (Truffaut 1974, 211). Nesta cena, o quarto está inundado de uma luz verde proveniente do sinal de néon do hotel que fica no seu exterior. Mais uma vez, esta cor intensa revela a grande esperança que Scottie tem em possuir Judy.

No que respeita à impotência de Scottie, vou ainda mais longe. Na cena em que ambas as personagens se deslocam de automóvel pela primeira vez até à missão, a câmara adota o olhar de “Madeleine”. Primeiramente, esta olha para as altas e fáticas árvores. Depois, em direção à borda da estrada e, finalmente, para Scottie. “Madeleine”, ao olhar para as árvores, revela saber o forte desejo que Scottie tem em dominá-la de forma absoluta, fazendo dela sua propriedade. No entanto, a mulher loira não deixa de associar a estrada, que, por ser plana, é símbolo de impotência e falta de poder, ao protagonista. No filme, as linhas verticais e horizontais detêm, sem dúvida, um papel revelador do estado de Scottie. Desde a estrada e das árvores, passando pelo contraste entre os portais da ponte Golden Gate e o seu comprimento horizontal até à oposição entre a torre vista da janela de Scottie e os estores que se sobrepõem a ela revelam a fragilidade do poder fálico de Scottie, a sua impotência sexual, bem como o conflito entre a sua falta de controlo absoluto sobre “Madeleine” e o seu desejo em ultrapassá-la.

3.2.5.3. Conclusão

Uma vez feita a minha análise a *Vertigo*, posso concluir que a minha interpretação encontra mais pontos em comum com as teses de Modleski, Keane e Hollinger do que com a de Mulvey. Tal como estas ensaístas, valorizei a cena do *flashback*, momento que tem influência no que respeita à questão de Judy ser uma personagem ativa. Diferentemente de Mulvey que vê Scottie como sendo a personagem ativa e Judy a passiva, eu concluí que os dois apresentam ambos os lados. A par disso, expliquei, por oposição a Mulvey, que, enquanto o espetador masculino se identifica com Scottie, a audiência feminina tem primeiramente como ponto de identificação Midge e, por fim, a mulher morena. Dito isto, percebem-se os muitos pontos em comum entre *Vertigo* e *Rear Window* que já foram referidos ao longo do texto: Scottie e Jeff são ativos por terem um olhar controlador e dominarem a ação e, por isso, fazem com que o espetador masculino se identifique com eles; revelam também uma passividade por estarem impedidos de a controlarem completamente; ambos sofrem um processo de feminização, bem como a ansiedade de castração e têm o poder fálico fragilizado. Judy e Lisa levam facilmente o espetador feminino a identificar-se com elas, ao terem ambas uma identidade sexualmente instável. Apesar destas interpretações distintas da de Mulvey, a minha tese não deixa de ter pontos em comum com os da teórica britânica: *Vertigo* é um filme que explora o voyeurismo, sendo Scottie um sujeito ativo, ao controlar “Madeleine”.

Tal como no que respeita a *Rear Window*, o espetador feminino, ao identificar-se com Judy, é capaz de sentir um prazer narcisista. Este prazer não é, portanto, apenas sentido através da identificação com o protagonista masculino.

A conclusão mais complexa que vale aqui referir diz respeito à tentativa de sedução que o filme provoca no espectador feminino, tentando levá-lo a seguir a feminilidade através da apresentação de “Madeleine”. Viu-se como *Vertigo*, explorando a mulher loira de uma forma encantatória, procura seduzir o espectador a seguir o “caminho correto” (a feminilidade). No entanto, o mesmo filme faz com que a audiência feminina se identifique com Judy, mulher de forte faceta masculina. A sua identidade sexualmente instável é um aspeto que liga intensamente o espectador feminino à personagem. Concluo, então, que Hitchcock, embora, inicialmente, tente levar a audiência feminina a identificar-se com “Madeleine”, no sentido de a ver como modelo a seguir, procura, em última instância, fazer com que Judy seja o seu ponto de identificação. Ao conhecer Judy, o espectador feminino vê que não vale a pena procurar ser como a mulher loira, pois esta é uma imagem idealizada na mente masculina que nunca existirá. A morte da própria Judy é prova disso. Mesmo após a sua transformação em “Madeleine”, Judy não ganhou os maneirismos nem a aura de mistério da enigmática loira.

O que aqui é dito aponta para a complexa natureza de *Vertigo*: a tentativa de seduzir o espectador a identificar-se com “Madeleine” é reveladora de que este filme foi realizado no contexto patriarcal, refletindo a mente patriarcal de Hitchcock. Já a identificação suscitada por Judy, assim como o poder fálico abalado de Scottie, revelam o caráter não totalmente misógino, como Mulvey parece acreditar, que existe em Hitchcock.

Feita esta análise, é possível verificar a ambivalência que existe nos filmes de Hitchcock em relação à feminilidade abordada por Modleski. Por um lado, há uma exploração erótica de “Madeleine” e a violência sádica masculina sobre Judy. Por outro lado, há a resistência inicial de Judy em não obedecer a Scottie e a sua “salvação” face à violência daquele, ao saltar da torre, e a representação do protagonista como um “maníaco” para com ela. Hitchcock não se mostra, portanto, assim como em relação a *Rear Window*, totalmente misógino nem apenas “simpático” para com a figura feminina.

Ao revelar-se esta análise tão complexa, sobretudo no que respeita à identificação feminina, *Vertigo* mostra toda a sua riqueza e assegura o seu título de obra-prima.

Conclusão

No decorrer desta dissertação, procurou-se fazer uma análise de *Rear Window* e de *Vertigo* alternativa à de Mulvey presente no seu ensaio “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. Tanto no que respeita a *Rear Window* como a *Vertigo*, mostrei como as protagonistas femininas têm também um papel ativo, ao contrário do que Mulvey considera. Além disso, revelei também que tanto Lisa, como Midge, “Madeleine” e Judy são mulheres que podem suscitar um mecanismo de identificação por parte da audiência feminina, a par de que algumas delas asseguram um prazer narcisista por parte do espectador. O protagonista masculino, embora capaz de levar o espectador do mesmo sexo a identificar-se com ele e a experienciar a escopofilia no seu aspeto narcisista, não é um sujeito apenas ativo como Mulvey considera.

Em suma, é reduzido considerar que o cinema clássico de Hollywood impõe apenas um olhar masculino por parte da audiência. Afinal, o espectador feminino pode identificar-se com a mulher do filme, sentindo um prazer narcisista. O deleite da escopofilia no seu aspeto narcisista pode ser satisfeito sem ser através da identificação com o protagonista masculino.

Apesar da minha análise de cariz pessoal ter permitido chegar a estas conclusões, os trabalhos posteriores aos de Mulvey que aqui analisei foram uma ajuda importante para o meu estudo. Sem eles, não teria nenhum suporte contrário à tese da ensaísta britânica para me poder basear. Autoras como Modleski e Hollinger garantiram força e rigor para eu poder sustentar as minhas ideias.

É interessante reparar como o ensaio “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946)” e o texto “Pandora’s Box: Topographies of Curiosity”, ambos de Mulvey, serviram de base para eu poder apresentar uma leitura de *Rear Window* e *Vertigo* alternativa à análise feita em “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. Em relação ao primeiro ensaio, mostrei que o espectador feminino, tendo o seu género dividido, pode identificar-se oscilantemente com a personagem ativa e passiva. Além disso, ao rever a sua identidade instável nas protagonistas, a audiência feminina pode identificar-se com elas. Em relação ao segundo, mostrei como a própria protagonista de *Rear Window* pode ser dotada de um papel ativo, investigando um lugar secreto como se da caixa de Pandora se tratasse.

Apesar de mostrar uma análise alternativa à de Mulvey sobre os dois filmes mencionados de Hitchcock, não deixei de concordar, em alguns aspetos, com as suas ideias como, por exemplo, de que Lisa é cumpridora do seu papel de “*para ser olhada*” ou a apresentação de Judy como uma mulher masoquista.

Espero que, com as minhas análises, esteja a contribuir para o enriquecimento da teoria fílmica feminista, mostrando como um filme pode originar novas e variadas interpretações. Afinal, apresentei algumas novidades no que respeita ao meu estudo feminista: a possibilidade de Stella suscitar um mecanismo de identificação por parte da audiência feminina; a capacidade da identificação com Lisa e Judy suscitar um prazer narcisista no espetador feminino; a análise de Lisa e de Judy como sendo sexualmente instáveis; e a tentativa de *Vertigo* em seduzir o espetador feminino a identificar-se com “Madeleine” para, depois, o levar a identificar-se com Judy.

Não poderia dar por terminado este trabalho, sem colocar algumas questões que, embora não tenham sido aqui exploradas de um modo aprofundado (pois não consistiam em objectivos da minha dissertação), podem constituir importantes temáticas para investigações futuras. Seria interessante analisar a possibilidade dos heróis do cinema clássico (incluindo os dos filmes *Rear Window* e *Vertigo*) serem explorados de um modo erótico. Será que essa exploração acontece? Como referi, a meu ver, nem Jeff nem Scottie são eroticamente apresentados. No entanto, gostaria de vir a deparar-me com alguma tese que contrariasse esta questão. Penso que a teoria fílmica feminista deveria passar a ter em maior atenção a objetificação do homem no cinema clássico que, embora parecendo rara a uma primeira vista, pode revelar-se não ser assim tão pobre e destituída de sentido.

Outra questão residiria no estudo do espetador de *Rear Window* e *Vertigo* com base na etnia, na classe social e na orientação sexual. Por exemplo, será que uma mulher de alta classe social se identifica mais com “Madeleine” do que uma mulher de classe inferior? Será que uma mulher negra tem maior dificuldade em identificar-se com as protagonistas que uma mulher branca? Sem dúvida que, valorizando estes aspetos, as conclusões sobre a identificação seriam bastantes interessantes, ainda que exigissem uma análise bastante complexa.

A presente dissertação permitiu uma compreensão generalizada, mas completa, da evolução da teoria fílmica feminista, principalmente no que respeita a dois filmes que assumem com toda a justiça a designação de clássicos do cinema. Terminando, resta-me dizer que espero que esta dissertação tenha o seu contributo para o enriquecimento da teoria fílmica feminista, permitindo originar novas perspetivas de análise.

Bibliografia

- Bettelheim, Bruno. 2010. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. United States: Vintage Books Edition.
- Bourdieu, Pierre. 2002. *A Dominação Masculina*. Traduzido por Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. Acedido a 12 de junho de 2014 em http://www.sertao.ufg.br/up/16/o/BOURDIEU__Pierre._A_dominação_masculina.pdf?1332946646.
- British Film Institute. 2014. "Riddles of the Sphinx." Acedido a 16 de setembro de 2014 em <http://bfi.movies.com/reviews/3568-riddles-of-the-sphinx>.
- Chaudhuri, Shohini. 2006. *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kapja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. London: Routledge.
- Daniel, Fátima. 2012. "Representacion de la mujer en el cine comercial del siglo XXI: Análisis de los años 2007–2012." MA diss., Universidad Complutense de Madrid. Acedido a 8 de novembro de 2013 em [http://eprints.ucm.es/16758/1/TFM_cristina_corregido_\(1\).pdf](http://eprints.ucm.es/16758/1/TFM_cristina_corregido_(1).pdf).
- de Backere, Annabel. 2013. "The Male Gaze Investigation of the Male Gaze in *Mad Men*." MA diss., University of Leuven. Acedido a 14 de janeiro de 2014 em http://www.scripriebank.be/sites/default/files/webform/scriptie/masterpaper_0.pdf.
- de Beauvoir, Simone. 1967. *O Segundo Sexo: A Experiência Vivida*. Traduzido por Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do livro.
- de Beauvoir, Simone. 1970. *O Segundo Sexo: Fatos e Mitos*. Traduzido por Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do livro.
- de Lauretis, Teresa. 1984. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- de Oliveira, A. 1969. "FEMINISMO." Em *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura 8.º*, editado por Arnaldo de Miranda e Barbosa et al., 531-534. Lisboa: Editorial Verbo.
- Díaz, Irene. 2005. "Freud: la sexualidad femenina y la feminidad (1931-1932)." *NODVS: L'Aperiòdic Virtual de la Secció Clínica de Barcelona* 13: 1-4.
- Dima, Vlad. 2012. "A Fantasy of One's Own: Rooms in Hitchcock's *Vertigo* and Baudelaire's Prose Texts." *Mosaic: a journal for the interdisciplinary study of literature* 45: 69-84.

- do Couto, Célia Pinto, e Maria Rosas. 2007. *O Tempo da História: 1.ª Parte*. Porto: Porto Editora.
- Freedman, Estelle. 2004. *Feminism and the Future of Woman*. Stanford University: Recorded Books.
- Freedman, Jane. 2001. *Feminism (Concepts in the Social Sciences)*. Buckingham: Open University Press.
- Freud, Sigmund. 1925. *Instincts and Their Vicissitudes*. Translated by C. M. Baines. Acedido a 13 de setembro de 2014 em <http://pt.scribd.com/doc/47896554/Instincts-and-Their-Vicissitudes>.
- Freud, Sigmund. 2010. *O Futuro de uma Ilusão, O mal estar na civilização e outros trabalhos (1927 - 1931)*. Traduzido por José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago. Acedido a 3 de novembro de 2013 em <http://pt.scribd.com/doc/52199934/3/FETICHISMO-1927>.
- Friedan, Betty. 1971. *Mística Feminina*. Traduzido por Áurea B. Weissenberg. Rio de Janeiro: Editora Vozes.
- Furtado, Teresa. 2009. "Personae 'masculinas' na videoarte de mulheres." *ex aequo - Revista da Associação Portuguesa de Estudos sobre as Mulheres* 20: 65-79.
- Gobioff, Samantha. 2014. "Hitchcock Plays God." *Discoveries* 12: 81-91.
- Haefner, Nicholas. 2005. *On Directors: Alfred Hitchcock*. Edinburgh: Pearson Longman.
- Hanisch, Carol. 2006. "The Personal Is Political." Carol Hanisch Writings. Acedido a 12 de maio de 2014 em <http://carolhanisch.org/CHwritings/PersonalisPol.pdf>.
- Harl, Nicholas. 2010. "The Male Gaze From the *Rear Window*." Paper presented at the second annual Gender Matters Conference, Los Angeles, California, may 1-5. Acedido a 10 de junho de 2014 em https://www.academia.edu/4821713/Rear_Window_and_the_Male_Gaze.
- Hollinger, Karen. 2012. *Feminist Film Studies*. New York: Routledge.
- hooks, bell. 1984. *Feminist Theory: From Margin to Center*. Boston: South End Press.
- lop, Elizandra. 2009. "Condição da mulher como propriedade em sociedades patriarcais." *Visão Global* 2: 231-250.

- Johnston, Claire. 2005. "Women's Cinema as a Counter Cinema." In *Feminist Film Theory: A Reader*, edited by Sue Thornham, 31-40. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Kaplan, E. Ann. 1995. *A Mulher e o Cinema: Os dois lados da câmera*. Traduzido por Helena Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco.
- Keane, Marian E. 2009. "A Closer Look at Scopophilia: Mulvey, Hitchcock, and Vertigo." In *A Hitchcock Reader*, edited by Marshall Deutelbaum, and Leland Poague, 234-249. United States: Wiley-Blackwell.
- Krolokke, Charlotte, and Anne Sorensen. 2006. *Gender Communication Theories and Analyses: From Silence to Performance*. United Kingdom: Sage Publications, Inc.
- Kuhn, Annette. 1994. *Women's Pictures: Feminism and Cinema*. London: Verso.
- Lurie, Susan. 1981. "The Construction of the 'Castrated Woman' in Psychoanalysis and Cinema." *Discourse* 4: 52-74.
- Maluf, Sônia, Cecília Mello, e Vanessa Pedro. 2005. "Entrevista com Laura Mulvey." *Revista Estudos Feministas* 2: 351-362.
- Maxfield, James F. 1996. *The Fatal Woman: Sources of Male Anxiety in American Film Noir*. London: Fairleigh Dickinson University Press.
- McMahon, John. 2012. "'Freud you're hysterical!' Connecting the female and the mother into psychoanalysis." *Socheolas: Limerick Student Journal of Sociology* 4: 37-51.
- Mendéz, Natalia. 2008. "Com a palavra, o Segundo sexo: percursos do pensamento intelectual feminista no Brasil dos anos 1960." Diss. de Doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Acedido a 16 de outubro de 2013 em <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/16887/000706917.pdf?sequence=1>.
- Modleski, Tania. 2005. *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*. New York: Routledge.
- Mulvey, Laura. 1989. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press.
- Mulvey, Laura. 1996. *Fetichism and Curiosity*. Bloomington: Indiana University Press.
- Mulvey, Laura. 2005. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." In *Feminist Film Theory: A Reader*, edited by Sue Thornham, 58-69. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Mulvey, Laura. 2005. "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)." In *Feminist Film Theory: A Reader*, edited by Sue Thornham, 122-130. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Mulvey, Laura. 2006. *Death 24 X A Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books.
- National Organization for Women Fundation. 2014. "About the NOW Foundation." Acedido a 13 de setembro de 2014 em <http://now.org/now-foundation/about-now-foundation/>.
- Nogueira, Conceição. 2001. "Feminismo e Discurso do Género na psicologia Social." *Psicologia & Sociedade: revista da Associação Brasileira de Psicologia Social* 13: 1-28. Acedido a 15 de outubro de 2013 em <http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/4117/1/feminismo%20e%20discurso%20do%20género%20na%20psicologia%20social.pdf>.
- Nogueira, Conceição, e Sofia Silva. 2003. Introdução para *Um olhar sobre os feminismos: aprofundar a democracia no mundo da vida*, por C. Marques et al., 9-18. Porto: Edições Umar.
- Offen, Karen. 1988. "Defining Feminism: A Comparative Historical Approach." *Signs* 1: 119-157.
- Pozo, Diana. 2014. "History of Feminist Film Theory." In *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*, edited by Edward Branigan, and Warren Buckland, 192-200. New York: Routledge.
- Ricalde, Maricruz. 2002. "Feminismo y teoría cinematográfica." *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* 25: 23-48.
- Sampaio, Ronaldo Sousa. 2010. "Do universal ao particular: uma discussão sobre o masculino na psicanálise." Diss. de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Acedido a 12 de junho de 2014 em http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0610596_10_cap_02.pdf.
- Smelik, Anneke. 1999. "Feminist Film Theory." In *The Cinema Book*, edited by Pam Cook, and Mieke Bernink, 353-362. London: British Film Institute Publishing.
- Thornham, Sue. 2005. *Feminist Film Theory: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Truffaut, François. 1974. *El Cine según Hitchcock*. Translated by Ramón G. Redondo. Madrid: Alianza Editorial.

Wood, Robin. 2009. "Male Desire, Male Anxiety: The Essential Hitchcock." In *A Hitchcock Reader*, edited by Marshall Deutelbaum, and Leland Poague, 223-233. United States: Wiley-Blackwell.

Zeisler, Andi. 2008. *Feminism and Pop Culture: Seal Studies*. Berkeley: Seal Press.

Filmografia

Hitchcock, Alfred, *Rebecca*, EUA, Selznick International Pictures, 1940.

Hitchcock, Alfred, *Notorious*, EUA, Radio Pictures, 1946.

Hitchcock, Alfred, *Rear Window*, EUA, Paramount Pictures, 1954.

Hitchcock, Alfred, *Vertigo*, EUA, Paramount Pictures, 1958.

Hitchcock, Alfred, *The Birds*, EUA, Universal Pictures, 1963.

Mulvey, Laura, and Peter Wollen, *Riddles of the Sphinx*, United Kingdom, British Film Institute, 1977.

Vidor, King, *Duel in the Sun*, EUA, Selznick International Pictures, 1946.