

DUAS MULHERES SOB O OLHAR DE HITCHCOCK: OS FILMES NOTORIOUS (1946) E MARNIE (1964) E AS MULHERES PERIGOSAS DE UMA ÉPOCA

TWO WOMEN UNDER THE EYES OF HITCHCOCK THE MOVIES NOTORIOUS (1946) AND MARNIE (1964) AND THE DANGEROUS WOMEN OF A TIME

Adriana Falqueto Lemos (PG - UFES)

RESUMO: Traçando uma leitura embasada em correntes teóricas que justificam o olhar analítico sobre o filme, dado que este é uma mídia que articula linguagem, sons e imagens sendo, portanto, passível de ampliação dos sentidos, pode ser feita uma leitura tanto numa perspectiva metodológica quanto interpretativa. Intenta-se, neste estudo, ler duas mulheres sob a ótica do diretor Alfred Hitchcock em dois longas-metragens: *Notorious* (1946) e *Marnie* (1964), objetivando a tessitura de questionamentos sobre os modos como os homens e as mulheres se relacionavam e os comportamentos femininos visados pela sociedade. Encerra-se aqui a noção de que os padrões comportamentais femininos, assim como os masculinos, são construções sócio-históricas e que estes são modelados, desde a infância, pelas instituições sociais; assim como a noção do diretor enquanto autor inscrito numa sociedade, que faz parte e que cria dentro de um sistema de representações e práticas vigentes.

Palavras-chave: Hitchcock, Marnie, Notorious, Feminino.

ABSTRACT: By tracing a reading based upon theoretical currents that justify an analytical thinking on movies, since they these media articulate language, sounds and images, and therefore, by watching it one can amplify his or her senses; movies can be read in a methodological perspective that can be interpretative. The intention of this study is to read two women by the spectacles of the director Alfred Hitchcock in two of his movies: *Notorious* (1946) e *Marnie* (1964); the objective is to question about the way men and women relate to each other and how women behavior was seen by society. The text presented here works with the notions that the feminine behavioral pattern, as well the masculine, are socio-historical constructs and that, because of that, are modeled since childhood by social institutions; as well as the notion of the director as the author that is subject of a society, so, being part and creating inside of a system of representations and practices.

Keywords: Hitchcock, Marnie, Notorious, Feminine.

1. O diretor e o filme

Quando se trata de conhecer um diretor, e de analisar um ponto de vista em sua obra, é importante que se assista sua filmografia por inteiro. Melhor, se possível, que se assista desde as primeiras produções até as últimas, nessa ordem, e existe uma razão para tal.

A função de um diretor ao dirigir um filme, segundo as pesquisas de André Reis Martins e Osório Lucio Schaeffer, é a de coordenar todos os profissionais que atuam nos diversos setores abrangidos pela obra cinematográfica (por exemplo, na direção de iluminação e fotografia) a fim

de obter, como resultado, o que se deseja imprimir ao expectador (MARTINS, 2004, p. 56; SCHAEFFER, 2009, p. 67). O diretor de cinema é o profissional que recebe o roteiro, ou que até mesmo o escreve e, a partir de sua leitura, conduz uma contação de história para o expectador do filme. Todos os profissionais do filme atuam de acordo com a batuta do diretor, e ele vai coordenando seu corpo de profissionais de modo que o resultado lhe seja satisfatório. O filme é contado numa estrutura narrativa e obedece às intenções do diretor (SCHAEFFER, 2009, p. 67). Os filmes produzidos por um diretor vão, ao longo do tempo, ganhando contornos estilísticos que podem ser percebidos pelo expectador. Hitchcock tem uma filmografia extensa: são 67 títulos ao todo e a maioria deles contém elementos de suspense. Esse estilo do diretor, porém, foi se consolidando ao longo dos anos, fato que pode ser percebido pelo seu interesse recorrente pelas histórias de suspense a partir da década de 1920, com filmes como *Blackmail* (1929). Essa escolha estilística pode ser apontada também pelo uso do diretor dos mesmos atores (como por exemplo, Tippi Hedren em *The Birds* (1963) e *Marnie* (1964); Grace Kelly em *Rear Window* (1954), *Dial M for Murder* (1954) e *To Catch a Thief* (1955); Cary Grant em *North by Northwest* (1959), *Notorious* (1946) e *Suspicion* (1941); Ingrid Bergman em *Spellbound* (1945), *Notorious* (1946) e *Under Capricorn* (1949); James Stewart em *Vertigo* (1958), *The Man Who Knew Too Much* (1956), *Rear Window* (1954) e *Rope* (1948); e Gregory Peck em *The Paradine Case* (1947) e *Spellbound* (1945)), por suas aparições *cameo*, sempre esperadas pelo público, e pelo interesse pela tensão. Por isso, quando se assiste a uma filmografia, compreende-se um estilo de dirigir, um estilo de conduzir uma narrativa, um estilo estético de luzes, de cores e de escolha do material humano que dará vida aos personagens.

Segundo Regina Lucia Gomes Souza e Silva (2005), a relação retórica que se estabelece na ordem da comunicação entre o produtor de um diálogo e seu receptor, pode ser uma das maneiras com as quais analisamos os filmes, dado que o diretor utiliza o filme para se comunicar com o expectador (GOMES, 2005, p. 317). Se visto por essa ótica, um diretor se comunica com seu expectador através de um longa-metragem e, nesse sentido, ele pode ser comparado a outros criadores discursivos, como os autores de obras literárias. Por analogia e, comparando esse processo criativo com o processo pelo qual um escritor tece uma narrativa, poder-se-ia elencar alguns pontos em comum. Em contra partida, o processo de leitura de um livro se distancia do processo o qual o expectador passa ao assistir a um filme. Depois da leitura de Roger Chartier (1999, 2002), compreendemos que o significado do texto é produto não somente através da interação leitor x texto, mas da interação texto x suporte. Sendo assim, a materialidade produzirá leituras que serão apropriadas de maneira diferente, por novas comunidades e, por isso, produzirão outros significados. Se pensarmos que o texto do filme está numa materialidade diferente do texto do livro, então o suporte é a chave

da diferença entre a leitura do livro e a leitura do filme. Mais do que a recepção, a diferenciação e a aproximação da leitura do livro e da leitura do filme se dá na apropriação dessa materialidade.

O processo de criação de uma narrativa é permeado por uma confluência de pensamentos e desejos que se explicitam nas ideias imprimidas no papel e essas impressões projetadas pelo escritor são oriundas de sua vivência, de sua própria história e de sua vida cultural e social. Essa imagem é explicitada por, por exemplo, Antônio Candido em *Literatura e Sociedade* (2006). Nessa medida, a produção da arte, em geral, tem em sua matéria a vida que lhe é contemporânea e, é por meio da arte, que o homem encontra um meio de expressar essa subjetividade, vivenciando as sensações e as angústias que fazem parte do seu tempo e de sua sociedade.

A obra literária carrega em seu cerne, dentre outros sentidos, o senso da subjetividade do autor e o modo como ele se relaciona com seu tempo. A literatura dá voz a um ser social e, segundo Antonio Candido,

Toda obra é pessoal, única e insubstituível, na medida em que brota de uma confiança, um esforço de pensamento, um assomo de intuição, tornando-se uma “expressão”. A literatura, porém, é coletiva no momento em que requer uma certa comunhão de meios expressivos (a palavra, a imagem), e mobiliza afinidades profundas que congregam os homens de um lugar e de um momento, para chegar a uma “comunicação” (CANDIDO, 2006, p. 147).

A obra, diante deste ponto de vista, configura-se como criação tanto individual como comunitária, na medida em que dialoga com a vida social, política e histórica na qual o autor se insere. Percebemos o papel do autor atrelado à sua vida social e é a partir desse diálogo – entre autor e mundo – que começamos a traçar os parâmetros para a nossa análise. Através de sua expressão, o autor reorganiza seu mundo e suas concepções:

A literatura é essencialmente uma reorganização do mundo em termos de arte; a tarefa do escritor de ficção é construir um sistema arbitrário de objetos, atos, ocorrências, sentimentos, representados ficcionalmente conforme um princípio de organização adequado à situação literária dada, que mantém a estrutura da obra (CANDIDO, 2006, p. 187).

Em relação a esta perspectiva, Wanderlan da Silva Alves trata, em seu artigo “Limites e intersecções do estético com o político no filme *Janela indiscreta*, de Alfred Hitchcock, e no conto ‘Sessão das quatro’, de Roberto Drummond”, da linguagem cinematográfica, explicando que essa,

[...] por sua condição híbrida, haja vista que se constitui por meio de imagens, de sons articulados, de ruídos e de sons puros e, enfim, do próprio movimento dinâmico que os põe em relação no processo de significação que a legitima como sendo uma linguagem, se justifica como possibilidade de ampliação da percepção humana (ALVES, 2012, p. 151).

Para o pesquisador, enquanto assiste a um filme, o expectador vive um processo de li-

bertação das próprias convenções, porque lê outras combinações, em planos espaciais e cores diferentes. O processo também, segundo Alves, pode ser o inverso: o cinema se esforça na busca de uma verossimilhança em relação ao plano real, uma representação de mundo. Essa representação, ao passo que mimética, refere-se, porém, a uma visão de mundo própria do universo do cinema (ALVES, 2012, p. 151). Alves, busca no escritor e cineasta Alain Robbe-Grillet e sua obra *Por um novo romance* (1963), aprofundamento para este tratamento da mídia fílmica. Para Robbe-Grillet, “o aspecto um pouco fora do habitual deste mundo reproduzido revela-nos, ao mesmo tempo, o caráter *inabitual* do mundo que nos rodeia: ainda inabitual na medida em que recusa rejeitar-se aos nossos hábitos de percepção e à nossa ordem” (ROBBE-GRILLET, 1963, p. 23 Apud ALVES, 2012, p. 151, grifos do autor). Segundo Alves, este choque entre o que seja o mundo pouco habitual transmitido por um filme e o mundo do expectador pode fazer com que haja comparações entre os engendramentos sociais de sua realidade sócio-histórica e aquela inviabilizada pelo filme. Diante dessa perspectiva, enxerga-se o diretor como fio condutor de uma realidade que, paradoxalmente, faz parte tanto da vida social, histórica e política que lhe é concernente, quanto de uma realidade própria do filme, do universo do cinema e, portanto, fictícia.

Mesmo que tomemos como contraponto o fato de que a produção de um objeto cultural como o filme se faz por meio da participação de diversos sujeitos, como no caso de vários diretores em funções variadas que tal processo, por ser vinculado a múltiplos autores, estaria desprovido de uma unidade que pudesse configurar sua autoria e estabelecê-la por trás da narrativa, relembra-nos da leitura de Roger Chartier como historiador cultural da leitura e do livro. É possível que um autor não detenha para si o completo domínio autoral sobre uma obra, visto que ela é concebida através de um processo:

Os livros, manuscritos ou impressos, são sempre resultado de múltiplas operações que pressupõem decisões, técnicas e competências bem diversas. (...) O que está em jogo aqui não é somente a produção do livro, mas a do próprio texto, em suas formas materiais e gráficas. (CHARTIER, 2012, p. 8).

É complexo compreender o livro como uma obra artística fruto de um pensamento único, que foi escrita por apenas um autor num momento de inspiração, sem qualquer intervenção que possa fazer com que seu mais refinado senso de unidade seja desmantelado. O livro não é um manuscrito amarrado pela caligrafia do autor; a materialidade do livro é composta por seu suporte, seu texto, suas ideias, e elas não são fruto único do trabalho do escritor. Esse produto cultural sofre influência no momento em que é escrito, porque o autor faz parte da sociedade e recebe influência da mesma; além do que é modificado no momento da edição, quando os profissionais gráficos corri-

gem, alteram, escolhem o material de impressão e tamanho de letra.

Ao passo que um livro não é uma ideia acabada e que se encerra nos significados que lhe foram imputados apenas e unicamente pelo próprio autor, compreendemos que – de acordo com os conceitos de Roger Chartier em, por exemplo, *A História Cultural entre práticas e representações*, enquanto historiador cultural sobre os modos e representações de uma cultura – através de um sistema de identidades, de rejeição e aceitação de certas práticas, que as representações surgem e se estabilizam (2002, p. 34). “É neste sentido que as representações do mundo social *produzem* a realidade deste mundo.”.

Para o autor, em *A aventura do livro: do leitor ao navegador*,

As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projecto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. (CHARTIER, 1999, p. 17)

Roger Chartier nos explica a força das representações, pelas quais a sociedade se hierarquiza e se organiza, porque,

(...) em primeiro lugar, as operações de classificação e designação, mediante as quais um poder, um grupo ou um indivíduo percebe, se representa e representa o mundo social; em continuação, as práticas e os signos que levam a reconhecer uma identidade social, a exibir uma maneira própria de ser no mundo, a significar simbolicamente um status, uma categoria, uma condição; e, por último, as formas institucionalizadas pelas quais alguns “representantes” (indivíduos singulares ou instâncias coletivas) encarnam, de maneira visível e durável – “presentificam” – a coerência de uma comunidade. (CHARTIER, 2002, p. 33-34).

Isto posto, recapitula-se o que se tem dito até aqui sobre o autor de um objeto cultural com o filme ou uma obra literária. Ele consegue transmitir seus valores sócio, histórico e políticos e sua leitura de mundo através de sua subjetividade, na medida em que tais informações fazem parte de um conjunto de representações hierarquicamente organizadas pela sociedade e que, em contrapartida, organizam-na. As representações e práticas sociais que compreendem a vida são inscritas em indivíduos e coletivamente, são parte da história da vida social – como elas se apresentam e corroboram, de maneira coerente, com o signo de práticas, modos e representações sob o qual as pessoas enxergam e produzem o mundo e a cultura. Portanto, é importante que se assista aos filmes de um diretor de maneira progressiva e como um todo, a fim de que seja possível formular uma ideia da sua maneira de enxergar o mundo e de transmiti-lo. Ao mesmo tempo, compreendemos que essa visão de mundo é legítima porque carrega em seu cerne um conjunto de representações sociais, históricas e políticas, parte de uma época e inseridas em um regime de coerência – e, às vezes, de verossimilhança. É importante assistir à filmografia de diretores como Alfred Hitchcock, pois é esse

conjunto de informações que possibilitará o traçar de um panorama estilístico, imagético e narrativo, tributado a ele e lido pelo expectador. Escolhemos, portanto, uma perspectiva interpretativa que, segundo Carsten Strathausen (2009), foge do que ele diz ser a visão limitada da crítica ao cinema, quando ela tange suas especificidades enquanto tecnologia midiática.

Neste estudo específico, é importante conhecer sua filmografia para traçar parâmetros a respeito da figura feminina, especificamente em dois filmes: *Notorious* (1946) e *Marnie* (1964). Podemos afirmar que, em todas as produções – desde *The Pleasure Garden* (1925) até *Family Plot* (1976) – Hitchcock retrata mulheres vivendo as mais diversas situações, sendo, na maioria delas, protagonistas. Em *Family Plot* (1976), a atrapalhada vidente Blanche Tyler tenta e consegue encontrar um herdeiro perdido de uma família rica, ao mesmo tempo em que conduz seu relacionamento com George Lumley com muita propriedade, reivindicando tempo, atenção e comprometimento para si. Em *Torn Curtain* (1966), Sarah Sherman começa o filme como a noiva deixada pra trás quando o Professor Michael Armstrong vai para a Alemanha em uma missão espia em nome do governo americano. Sarah insiste em ficar com seu noivo e se torna imprescindível para o sucesso dele. Em *The Man Who Knew Too Much* (1956), Josephine Conway McKenna – ou simplesmente Jô – acompanha o marido Dr. Benjamin McKenna numa viagem ao Marrocos. Quando o filho deles é sequestrado e o casal é envolvido numa intriga espia, a ex-cantora consegue, com sua habilidade e inteligência, ser o pivô na dissolução de vários momentos de tensão nos quais o casal poderia ser assassinado ou perder o filho pra sempre. Em *Rear Window* (1954), Lisa Carol Fremont auxilia o namorado L.B. 'Jeff' Jefferies, quando ele desconfia que o vizinho, morador do prédio em frente ao seu, assassinou a própria esposa. Como Jeff está preso a uma cadeira de rodas graças a uma perna engessada, é Lisa quem protagoniza a maioria das cenas de ação e quem toma decisões ousadas (como quando ela vai até a casa do suspeito para espionar suas coisas). *Stage Fright* (1950) tem uma protagonista apaixonada, a jovem Eve Gill, que empreende uma corrida contra o tempo, no intuito de provar que o homem pelo qual está apaixonada não é um assassino. Também em nome do amor, a jovem médica Dra. Constance Petersen se aventura para provar que seu namorado, John Ballantyne, não cometeu um assassinato, em *Spellbound* (1945). Em *Lifeboat* (1944), é a repórter Constance 'Connie' Porter quem conduz a maioria das decisões dos nove sobreviventes que esperam por socorro num barco salva-vidas. Em *Shadow of a Doubt* (1943), uma moça chamada Charlie descobre que seu tio recém-chegado para visitar a família é na verdade um assassino procurado. É ela quem consegue ameaçá-lo e fazer com que vá embora da cidade. Existem ainda outros exemplos da participação feminina de maneira efetiva nas narrativas dos filmes de Alfred Hitchcock e isso pode representar que o diretor tem uma percepção da mulher bem à frente do seu tempo, como

Constance 'Connie' Porter, uma personagem que protagoniza sua história e luta pelos seus ideais, como Lisa Carol Fremont, que defende o homem que ama, em detrimento dos seus valores ou do seu país, como Sarah Sherman. Essas mulheres, protagonistas decisivas e modelos de virtude, porém, não vivem de maneira unânime nas obras do diretor; podemos perceber isso com mais intensidade em dois filmes, dos quais falaremos a seguir, *Notorious* (1946) e *Marnie* (1964).

2. Alicia e Marnie, as mulheres perigosas

Notorious (1946) e *Marnie* (1964) são dois dos filmes nos quais a figura feminina surge de maneira dúbia diante do espectador, trazidas à tona graças ao olhar de Hitchcock. Antes de falar de Alicia e Marnie, falaremos de outras obras nas quais as mulheres não são figuras heroicas. Em *Topaz* (1969), duas mulheres têm destaque na trama de espionagem. Nicole Devereaux é a esposa do agente secreto Andre Devereaux, protagonista do filme. A princípio, a esposa tenta a todo custo evitar que o marido troque o tempo com a família pelo trabalho. O casal tem uma crise quando Andre vai (em missão) para Cuba e encontra com Juanita de Cordoba, uma agente local com quem tem um relacionamento há muitos anos e essa relação é tanto amorosa quanto profissional, já que ela usa sua influência para auxiliá-lo a conseguir informações secretas. Juanita consegue ajudar Andre a sair do país, mas acaba sendo morta antes de contar-lhe um segredo importante. Posteriormente, Andre descobre que sua esposa Nicole tem um amante, um dos homens que trabalham com ele. Em *The Birds* (1963), a *socialite* Melanie Daniels tem um interesse amoroso pelo advogado Mitch Brenner e viaja até uma cidade chamada Bodega Bay para passar o fim de semana com ele e sua família – a mãe Lydia e a irmã mais nova, Cathy. Com a sua chegada, pássaros selvagens começam a atacar a população. Em *Psycho* (1960), a jovem Lila Crane espera se casar com seu namorado Sam Loomis. Pobres, eles não têm dinheiro para se casar, mas, um dia, confiam-lhe uma quantia de \$40,000 e ela foge com esse dinheiro, esperando encontrar Sam. No caminho, porém, Lila decide dormir no The Bates Motel, onde um assassino psicopata a mata. Em *Vertigo* (1958), o policial aposentado John 'Scottie' Ferguson é convidado por um amigo, Gavin Elster, que não via há muito tempo, para vigiar sua esposa, Madeleine Elster. Depois de se apaixonar por ela e vê-la se jogar de uma torre, Scottie entra em depressão. Ao sair da clínica, Scottie conhece Judy Barton, extremamente parecida com a falecida. Scottie e Judy começam a namorar e o conflito surge quando ele vê um colar que era de Madeleine no pescoço da namorada. A verdade vem à tona: tudo não passava de um embuste para que a verdadeira esposa de Gavin Elster fosse morta e jogada da catedral, como se tivesse se suicidado. O filme termina com Judy morta depois de, sem querer, tropeçar e cair da mesma torre onde havia fingido se suicidar anteriormente. Em *Dial M for Murder* (1954), Tony

Wendice é casado com Margot Mary Wendice, mas tudo o que deseja é sua herança. Margot tem um romance com Mark Halliday, um escritor, entretanto, evita se encontrar com ele porque acha que o marido merece sua fidelidade. Margot quase é assassinada por um homem enviado por Tony, mas consegue se desvencilhar. No fim do filme, ela é quase executada legalmente, sob a acusação de ter assassinado o homem que entrou em sua casa. O marido mesmo simulou essa possibilidade, usando uma carta dela ao amante como prova de que ela, pela chantagem, decidiu matar o homem. Existem ainda os casos dos filmes *I Confess* (1953) e *The Paradine Case* (1957), envolvendo um julgamento que revela o passado de mulheres infiéis aos seus maridos.

Percebemos, nos filmes citados acima, que a mulher não é uma heroína e nem pode mudar o próprio destino caso sua moral seja posta em questão. Essa mulher, com uma moral incomum, pode ser morta (como Juanita, Judy, Lila e Mrs. Paradine de *The Paradine Case*), ou correr risco de vida (como Margot e Melanie).

3. Alicia

Em *Notorious* (1946), logo após a condenação do pai alemão por traição ao governo dos Estados Unidos, Alicia Huberman bebe com amigos. Ela é abordada pelo agente T.R. Devlin, o qual deseja que ela espione um grupo de amigos nazistas do pai, no Rio de Janeiro. Alicia e Devlin começam um romance, mas, ao mesmo tempo, o trabalho que ela deve desempenhar consiste em seduzir um dos nazistas para obter informações dele. O problema de Alicia na narrativa não é seu trabalho como espiã, mas o fato de ela ter que seduzir um homem pra cumprir seu papel. Percebe-se no filme, porém, que Alicia é mal vista pelos homens: a segunda cena do filme, na qual ela é retratada bebendo e flertando com homens em uma festa dentro de casa, conduz a maneira com a qual os personagens masculinos do filme a enxergam e se relacionam com ela até os últimos minutos. O agente Devlin não consegue resistir ao charme da moça, contudo, também não consegue confiar nela, pelo fato de ela já ter conquistado muitos homens e beber abusivamente. Logo que chega ao Rio, Alicia para de beber e tenta conquistá-lo: “Porque você não acredita em mim, Dev? Só um pouco.” (NOTORIOUS, 1946, tradução nossa¹). Alicia passa o filme como alvo de críticas por ter se relacionado sexualmente com homens sem ter sido casada com eles. Os chefes de Devlin dizem que ela não deve ter nenhum problema em aceitar uma missão:

- O que foi, Devlin? Qual o problema?

- Eu não sei se ela vai fazer isso.

¹ Todas as traduções são de nossa autoria salvo explicitação.

- O que você quer dizer, você não acha que ela... Você não falou sobre isso com ela, falou?
- Eu não sabia qual era o trabalho.
- Bem, o que você quer dizer, ela não faria?
- Bem, eu não sei se ela é o tipo de mulher. Ela me parece...
- Eu não entendo sua atitude. Por que você acha que ela não faria?
- Bem, ela nunca teve essa experiência.
- Oh, francamente. Que experiência falta a ela, você acha? (NOTORIOUS, 1946)

Ou mesmo quando Alicia vai visitá-los sem avisar, para informar novas descobertas sobre sua missão. O chefe de Devlin discute o caráter de Alicia com ele:

- Eu não gosto disso. Eu não gosto que ela venha aqui. Ela está me deixando preocupado já tem algum tempo. Uma mulher desse tipo.
- E que tipo é esse, Sr. Beardsley?
- Oh, eu não acho que nenhum de nós tenha ilusões sobre o caráter dela, temos, Devlin?
- Nenhuma, nem a mínima ilusão.
- A Srta. Huberman não é de forma alguma uma dama. (NOTORIOUS, 1946)

Alicia está a serviço de homens que não lhe respeitam e tampouco a consideram digna de ser uma dama. Ao mesmo tempo, não devemos esquecer a forma como ela foi abordada, no começo da história, para realizar a missão: ao saber que Devlin era um policial, Alicia ficou histérica e começou a agredi-lo; a fim de contê-la, Devlin lhe nocauteou com um soco e Alicia acordou na cama, abalada, enquanto ele a observava. Inscreve-se aqui uma situação na qual a mulher não consegue se desvencilhar: mesmo que tente ser livre para viver da maneira que lhe convém, ela acaba sendo cooptada pela força masculina e subjugada. Ao se apaixonar por este homem, modelo de virtude, não encontra nele apoio para livrá-la de ter que se sujeitar a esta situação, que é praticamente a de prostituição, sob o signo do patriotismo. Mesmo fazendo seu dever, cumprindo o que Devlin pediu, ou seja, sendo patriota e ajudando o país a descobrir informações sobre seus inimigos, Alicia é vista como uma mulher sem classe e sem direitos. Devlin não tem coragem de assumir seu relacionamento com ela e nem de dizer que a ama, por receio de ser apenas “mais um homem na vida de Alicia”. Percebe-se ainda que, em relação a si mesmo, Devlin é tido com uma vítima, como um homem idôneo que se apaixonou pela mulher errada e que é obrigado a abandonar tudo que acredita para ficar ao seu lado. Alicia, inicialmente, fica magoada ao descobrir que Devlin não conseguiu evitar que ela fosse colocada nessa situação, finalmente, ela se conforma e aceita o fato de não poder manter um relacionamento com Devlin, o qual a evita. Alicia não tem um fim trágico, mas qua-

se morre, porque, ao saber que está sendo enganado, o nazista Alexander Sebastian a envenena. Devlin consegue ajudá-la a sair da mansão.

De acordo com Tania Modleski em *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*, Alicia começa a viver sua sexualidade ao descobrir que o pai é um traidor do governo americano, quando ela diz “Quando ele me disse, há alguns anos atrás, o que ele era, tudo ruiu. Eu não me importava com o que aconteceria comigo.” (NOTORIOUS, 1946) E toda a relação de Alicia com os homens e o governo, Segundo Modleski, ilustra bem a questão feminina e o patriarcado americano (MODLESKI, 1988, p. 58). Para a autora, o filme retrata questões políticas em relação ao feminismo e como os homens se relacionam com as mulheres, quase que as testando para saber se realmente os amam, vendo-as com outros homens para entender se gostam deles mesmo, se estão lhes dizendo a verdade. Percebe-se, na leitura deste capítulo de Modleski, que a postura de Alicia e Devlin notadamente se instaura na questão da conquista, mas que isso fica em segundo plano quando percebemos a demonização da mulher devido à sua sexualidade e à maneira como Alicia é cooptada para servir aos propósitos políticos. Ou seja, quando ela vive de maneira socialmente desregrada, é mal vista; quando preciso, sob o signo da violência, essa mulher é agregada à corporação e sua notoriedade é usada. Mesmo fazendo o que lhe é pedido, ela continua à margem da sociedade.

Modleski afirma que Hitchcock conseguiu fazer Alicia trilhar um caminho de maneira que ela purgasse todo seu passado e que quase falecesse da mesma maneira que seu pai, envenenada; discute-se aqui o porquê de essa mulher ter que ser purgada e ter que se retratar. Certamente, a América da década de 1950 não via com bons olhos uma mulher que se relacionasse com homens com os quais não estivesse casada. Porém, percebe-se que, na tentativa de purgá-la, Hitchcock se inscreve como um diretor que modela uma visão de mundo na qual mulheres como Alicia devem redimir-se, sofrer e quase morrer antes de se casarem. Modleski também ressalta o fato do protagonismo feminino, já que é Alicia quem consegue viabilizar todo o desmantelamento da operação nazista no Rio; esse protagonismo, porém, fica em segundo plano, ao passo que ela não consegue se desvencilhar do homem que espiona e precisa da ajuda de Devlin **para fazê-lo**. Caso ela não tivesse purgado seus pecados e se arrependido completamente, como é vista no último encontro com Devlin, ela teria morrido.

Existem, assim como Alicia, outros espões nos filmes de Hitchcock. Podemos lembrar de, especificamente, de Andre Devereaux, de *Topaz* (1969). O agente francês, mesmo casado, tinha um romance com a espiã cubana Juanita de Cordoba. Fica claro que o romance tanto traz prazer quanto sucesso profissional para Andre, já que Juanita o auxilia a conseguir informações secretas e

a salvar sua vida em momentos de perigo, graças à sua reputação e renome no país. O importante, nessa questão, é que Juanita também é uma agente e, no país em que vive, é obrigada a manter um romance com um cubano da base governista chamado Rico Parra, para se assegurar e conseguir informações importantes. Quando o romance de Andre e Juanita vem à tona, além do seu trabalho de espionagem, é Juanita quem morre. Andre consegue fugir para a França, lamentando com brevidade a morte da amante. Aqui, podemos relacionar a função de Juanita com a de Alicia: as mulheres voluptuosas devem tomar vantagem de sua aparência para seduzir homens em posições estratégicas e conseguir informações que serão importantes para outros homens que estão no poder. Andre e Devlin não são pormenorizados por usarem mulheres para conseguir o que querem. Em contrapartida, as mulheres são marginalizadas quando fazem o que os homens que amam lhes pedem.

4. Marnie

Marnie foi um dos últimos filmes feitos por Alfred Hitchcock e trata da história da protagonista homônima Marnie Edgar, uma mulher que mente e rouba como parte de sua rotina. Marnie consegue emprego de secretária em empresas e, depois de alguns meses, rouba o local de trabalho, conseguindo alguns milhares de dólares. Quando procura emprego na Rutland, ela também atrai os olhares do dono da empresa, Mark Rutland. Mas Mark consegue perceber que já conhece Marnie de outra ocasião, ele já a viu em outro escritório e se mantém alerta para saber o que acontecerá. Ele poderia não contratá-la, já sabendo que ela era uma ameaça, mas fica atraído por ela e decide entrar no jogo. Mark não é um homem comum: ele tem atração por animais selvagens. É importante que isso fique claro porque, notadamente, é o que justifica e conduz a ação do personagem ao longo da trama. Marnie consegue roubar a Rutland, mas é, posteriormente, interceptada por Mark, que a chantageia: ou ela se casa com ele, ou ele a denuncia por esse e pelos outros roubos que cometeu. Marnie tenta fugir e evitar a situação a todo custo, mas Mark é insistente e consegue se casar com ela numa cerimônia íntima. O casal logo parte para a lua de mel, ao mesmo tempo em que ele devolve o dinheiro que ela havia roubado das empresas nas quais trabalhara, por meio de depósitos anônimos.

Mark poderia ser um herói, porque salva a protagonista, uma ladra, de seu destino cruel, que poderia incluir ser presa ou mesmo ser morta. O fato é que Marnie, apesar de no início da história, enquanto ainda era secretária da Rutland, ter desenvolvido um romance rápido com Mark, não está disposta a se casar com aquele homem. Mark acredita que está domando um animal selvagem,

Marnie Edgar: Você não me ama. Eu sou apenas algo que você capturou! Você acha que eu sou um tipo de animal que você pegou!

Mark Rutland: É verdade – você é. E eu peguei algo realmente selvagem dessa vez, não foi? Eu segui seu rastro e peguei você e, por Deus, eu vou manter você comigo. (MARNIE, 1964)

A princípio, quando ainda eram apenas patrão e empregada, Mark e Marnie se relacionaram normalmente. Sentindo-se atraído pela secretária, Mark Rutland a convida para fazer hora extra no fim de semana para escrever um relatório. Uma forte tempestade começa, e ela se assusta com os raios. Mark a acalma e a beija: começa assim o envolvimento amoroso entre os dois. Depois disso, Mark a convida para ver algumas corridas de cavalo. No carro, no caminho de volta, eles se beijam. Ainda na mesma ocasião, ele a leva para conhecer o pai e a cunhada na mansão onde moram. Na estribaria, eles voltam a se beijar.

Marnie então o rouba e, como solução para o problema, Mark a investiga e a chantageia para que se case com ele, em troca do seu silêncio. A relação entre os dois termina, porque Marnie se sente obrigada a fazer algo que não quer. Ao mesmo tempo, Mark acredita que ela fingiu estar apaixonada, anteriormente, apenas para facilitar o roubo. Isso é o que Mark diz para Marnie quando ela cede à chantagem para se casar com ele,

Mark Rutland: Quando chegarmos em casa, eu vou explicar que tivemos uma discussão amorosa... E que você fugiu... E que eu corri atrás de você e te trouxe de volta. Isso vai satisfazer papai. Ele admira ação. Então eu vou explicar que vamos nos casar antes do final de semana... Que eu não consigo ter você longe de mim. Ele também admira um desejo animal. (MARNIE, 1964)

O que pode, a princípio, parecer uma história sobre um ato de bondade e de caridade de Mark Rutland, um homem milionário que decide ajudar uma ladra incorrigível a mudar de vida, torna-se, com o desenrolar da história, um estudo de personagem. Marnie tem, na verdade, problemas psicológicos que a impedem de se aproximar amorosamente de homens devido a memórias que a traumatizaram quando ainda era criança. Mark se interessa por “comportamento animal” e, por isso, com a ajuda de livros de psicanálise, tenta ajudar Marnie a reconstruir seu passado e se livrar da dor. Ao fim da narrativa, Mark afirma: “Marnie, é hora de ter um pouco de compaixão consigo própria. Quando uma criança, de qualquer idade Marnie, não tem amor, ela vai tomar qualquer coisa que lhe sirva, de qualquer jeito que puder. Não é difícil de entender.” (MARNIE, 1964).

Antes do desfecho, porém, o expectador fica diante de uma das cenas mais controversas do filme. Até irem para a lua de mel, logo após o casamento, Mark parece um homem razoável. Mesmo com a chantagem, o personagem parece ter boas intenções, haja vista que, antes de saber

que ela era uma ladra, já estava apaixonado. Isso pode fazer com que seu comportamento inadequado possa ser explicado, e mesmo sua paixão pelo comportamento dos animais selvagens pode ajudar a entender o interesse pela jovem, que se recusa a se casar com ele. Na lua de mel, Marnie está agressiva e deseja ficar sozinha durante todo o tempo e Mark concorda que nada acontecerá se ela assim o desejar. Dias se passam, já que Mark a levou para um cruzeiro longo – do qual eles não podem desembarcar – e a relação entre os dois fica cada vez mais atribulada. Marnie e Mark discutem casualmente e dormem em quartos separados. Um dia, quando ela pede que ele desligue a luz, porque está atrapalhando-a dormir, Mark perde a paciência e a estupra. Quando acorda, Mark percebe que Marnie não está no quarto e, depois de procurar por todo o navio, encontra-a boiando na piscina. Ele consegue salvá-la.

Em “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, Laura Mulvey explica que os filmes de Hitchcock estão cheios de homens que detêm o poder, seja da lei ou através do dinheiro. Em Marnie, Mark Rutland fica atraído por Marnie, quase que hipnoticamente e, por isso, espera que ela cometa o crime para depois livrá-la e aprisioná-la com chantagens:

Ele, também, está do lado da lei, até que, dragado em uma obsessão pela culpa dela, pelo segredo dela, ele deseja vê-la cometer o crime, fazê-la confessor para então salvá-la. Então, ele, também, se torna cúmplice enquanto toma vantagem de seu poder. Ele controle o dinheiro e as palavras, ele pode ter seu bolo e comê-lo. (MULVEY, 1975, p. 843).

Mark tem o interesse de domesticar Marnie como se ela fosse um animal selvagem, por ser ladra e por mentir. Por ter poder sobre ela, ele se esquece do acordo que eles fizeram e viola as regras, obrigando-a a ter relações sexuais com ele. Pode-se imaginar que essa seja a obrigação de uma mulher ao concordar em se casar com um homem e que, por ser uma ladra, Mark pode imaginar que esse seja um castigo leve quando comparado com o que ela poderia sofrer estando presa.

5. Algumas considerações sobre o feminino

De acordo com Simone de Beauvoir em *O Segundo Sexo* (1967, p. 9), “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher”. É evidente que as pessoas nascem com órgãos femininos e masculinos, o que classifica o gênero. Mas Beauvoir se refere aos “ensinamentos” dados às meninas, para que elas se apropriem de certas representações sobre o que é, de fato, ser mulher.

Quando estamos diante de narrativas fílmicas como as de *Notorious* e *Marnie*, não presenciemos situações, posturas e fatos naturais: assistindo a um conjunto de práticas e de representações sobre o feminino, sobre o masculino e sobre como os dois se relacionam em um contexto só-

cio-histórico-político. Quando assistimos à Alicia sendo achincalhada, pormenorizada e dada a uma prostituição velada porque viveu fora das regras da sociedade, ou quando assistimos a cena em que Marnie é estuprada sem que seu perpetrador (Mark) sofra quaisquer punições durante o filme, percebemos que tais práticas são permitidas dentro de uma sociedade de determinada época, que são práticas e representações de identidades masculinas e femininas verossímeis e que, mesmo que façam parte do universo particular abordado pelo filme, mantêm relação com a realidade.

A relação dessas histórias com a realidade se configura por meio da própria construção do filme que, feito por várias mãos, carrega em seu cerne um conjunto das práticas e das representações sociais que eram próprios do imaginário da sociedade cultural vigente. De acordo com o que é possível perceber ao assistirmos os filmes, essas mulheres socialmente perigosas podem ser punidas por homens numa relação amorosa. Seja subjugando-as através da lei, do poder, do dinheiro ou da palavra, os homens norte-americanos exibidos nesses filmes têm autorização para julgar e punir mulheres que fogem ao padrão esperado pela comunidade: mulheres que se apaixonam por apenas um homem e que se casam com ele; que são honestas, têm um emprego fixo e que não mentem.

Essa mentalidade nos remete ao pensamento de Beauvoir em duas passagens. Primeiramente, a que fala da superioridade do menino,

Em suas recordações, Maurras conta que tinha ciúmes de um caçula que a mãe e a avó tratavam com mais carinho: o pai pegou-o pela mão e levou-o para fora do quarto; "Nós somos homens; deixemos aí essas mulheres", disse-lhe. Persuadem a criança de que é por causa da superioridade dos meninos que exigem mais dela; para encorajá-la no caminho difícil que é o seu, insuflam-lhe o orgulho da virilidade; essa noção abstrata reveste para êle um aspecto concreto: encarna-se no pênis; não é espontaneamente que sente orgulho de seu pequeno sexo indolente; sente-o através da atitude dos que o cercam (BEAUVOIR, 1967, p. 13).

E segundo, da passividade esperada da conduta da menina:

Assim, a passividade que caracterizará essencialmente a mulher "feminina" é um traço que se desenvolve nela desde os primeiros anos. Mas é um erro pretender que se trata de um dado biológico: na verdade, é um destino que lhe é imposto por seus educadores e pela sociedade (BEAUVOIR, 1967, p. 21).

Depois da análise das personagens femininas Alicia e Marnie nos filmes de Hitchcock – *Notorious* e *Marnie*, percebe-se que existe, no trabalho do diretor, uma quebra na imagem da mulher feminina esperada pela sociedade. Nos outros filmes do diretor, como apontado anteriormente, as mulheres passivas correspondem às expectativas sociais, ou seja, fazem-se mulheres conforme os desejos da sociedade, são bem quistas e têm finais felizes. Elas obedecem aos seus parceiros e sua passividade só é desafiada quando o homem pelo qual estão apaixonadas está em perigo, diferente-

mente de Alicia e Marnie, que vivem suas vidas do jeito que desejam e não se importam se o que fizeram estava certo ou errado. Alicia e Marnie não são mulheres comuns, não são passivas e não fazem o que foi imposto por seus pais e sociedade. As outras protagonistas precisam do aval masculino para agirem; Alicia e Marnie desafiam os homens com esperteza e audácia. É como se espiar, mentir, trair, ter relações sexuais sem contração de laços matrimoniais, se embriagar ou roubar, sem que isso os tornasse malvistas – como o Professor Michael Armstrong em *Torn Curtain* (1966), Andre Deveraux em *Topaz* (1969), John 'Scottie' Ferguson em *Vertigo* (1958), e John Robie em *To Catch a Thief* (1955) – fosse somente papel dos personagens masculinos. Quando Alicia e Marnie fazem o mesmo que outros homens fazem em filmes de Hitchcock, elas sofrem um tipo de violência quase consentido socialmente.

Recapitulando a apreensão filmográfica de Alfred Hitchcock feita neste artigo e recordando o que foi dito a princípio sobre a importância que acreditamos que haja em conhecer o trabalho de um produtor de objetos culturais como o diretor em questão, fica claro que a proposta de compreender a figura da mulher como vista por Hitchcock foi atingida neste breve estudo. O que se quer dizer é que não é possível estabelecer uma visão de mundo do diretor com análise de dois filmes apenas. Pelo contrário, é necessário que possamos assistir aos seus filmes e só através desse exercício é que podemos constituir um estudo comparativo. Caso não houver apreensão de seus trabalhos, em quase sua integralidade, não é possível fazer comparações ou que os dois filmes em foco nesta análise, *Marnie* e *Notorious*, fossem destacados. Quando colocamos sua extensa produção filmográfica lado a lado, conseguimos comparar a visão de um diretor sobre diversos assuntos e, em questão neste artigo, sobre os papéis sociais que homens e mulheres devem desempenhar. Quando se compara os desfechos de suas narrativas, compreende-se que certos atos trazem consequências positivas e outros, negativas. Por isso, entende-se que certos comportamentos são aceitos e outros não. Mas isto não significa que seja Hitchcock o único responsável pelo destino cruel das mulheres marginalizadas em suas narrativas; afinal, o diretor não é o produtor dessa visão de mundo: ele está inserido nessa cultura patriarcalista norte-americana que viabiliza comportamentos, atitudes e punições.

Terminamos este texto retomando mais um trecho de Beauvoir, ao tratar do sentimento da menina em relação aos meninos, que nos auxilia a compreender essas mulheres perigosas que não seguiram os padrões de comportamento femininos esperados pela sociedade e pagaram um preço por isso, já que a mulher “Sempre estive convencida da superioridade viril; esse prestígio dos homens não é uma miragem pueril. Tem bases econômicas e sociais; são indiscutivelmente os senhores do mundo, tudo persuade a adolescente de que é de seu interesse tornar-se vassala [...]”

(BEAUVOIR, 1967, p. 66). Resta saber se as representações sociais vigentes ainda mantêm a mulher nas mesmas condições que Alicia e Marnie, e se a ficção ainda as faz pagar por serem diferentes.

Referências

ALVES, W. S. “Limites e intersecções do estético com o político no filme Janela indiscreta, de Alfred Hitchcock, e no conto 'Sessão das quatro', de Roberto Drummond”. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, pp. 151-180, 2012.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: A experiência vivida* (vol. II). São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Trad. Reginaldo de Moraes. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999. Disponível em: <<http://74.54.97.18/~lorem401/erica/arquivoserica/livro/erica-mioloADL.pdf>> Acesso em: 12 de março de 2013.

_____. *A História Cultural entre práticas e representações*. Trad. Maria Manoela Galhardo. Portugal: Difel, 2002.

GOMES, Regina. “A função retórica da crítica de cinema: o caso Central do Brasil”. In: FIDALGO, Antonio; SERRA, Paulo. (Orgs.). Livro de Actas do CCCC Teorias e estratégias discursivas. Covilhã: Livros Labcom, 2005, v. 2, pp. 317-326.

MARTINS, André Reis. *A luz no cinema*. 2004. Trabalho de Conclusão de Curso do Mestrado em Artes Visuais - Universidade Federal de Minas Gerais.

MODLESKI, Tania. *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*. New York: Routledge, Chapman & Hall, 1988.

MULVEY, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” In: *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 1999, pp. 833-844.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. Lisboa: Europa-América, 1963.

SCHAEFFER, Osório Lucio. *Cinematografia no Brasil: Um Estudo de Caso do Diretor de Fotografia Walter Carvalho no Filme Lavoura Arcaica*. 2009. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Comunicação Social) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Orientador: Miriam de Souza Rossini.

STRATHAUSEN, Carsten. Patrick Süskind's *Perfume: The Relationship Between Literature and Film*. *Gegenwartsliteratur*, n. 7, 2009, pp. 1-29.

Filmes:

BLACKMAIL. Direção: Alfred Hitchcock. British International Pictures (BIP), 1924. 1 DVD (85 min).

- DIAL M FOR MURDER. Direção: Alfred Hitchcock. Warner Bros, 1954. 1 DVD (105 min).
- FAMILY PLOT. Direção: Alfred Hitchcock. Universal Pictures, 1976. 1 DVD (120 min).
- I CONFESS. Direção: Alfred Hitchcock. Warner Bros., 1953. 1 DVD (95 min).
- LIFEBOAT. Direção: Alfred Hitchcock. Twentieth Century Fox Film Corporation, 1944. 1 DVD (97 min).
- MARNIE. Direção: Alfred Hitchcock. Universal Pictures, 1964. 1 DVD (130 min).
- NORTH BY NORTHWEST. Direção: Alfred Hitchcock. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1959. 1 DVD (136 min).
- NOTORIOUS. Direção: Alfred Hitchcock. Vanguard Films, RKO Radio Pictures, 1946. 1 DVD (101 min).
- PSYCHO. Direção: Alfred Hitchcock. Shamley Productions, 1960. 1 DVD (109 min).
- REAR WINDOW. Direção: Alfred Hitchcock. Paramount Pictures, 1954. 1 DVD (112 min).
- ROPE. Direção: Alfred Hitchcock. Warner Bros., Transatlantic Pictures, 1948. 1 DVD (80 min).
- SHADOW OF A DOUBT. Direção: Alfred Hitchcock. Skirball Productions, Universal Pictures, 1943. 1 DVD (108 min).
- SPELLBOUND. Direção: Alfred Hitchcock. Selznick International Pictures, 1945. 1 DVD (111 min).
- STAGE FRIGHT. Direção: Alfred Hitchcock. Warner Bros., 1950. 1 DVD (110 min).
- SUSPICION. Direção: Alfred Hitchcock. RKO Radio Pictures, 1941. 1 DVD (99 min).
- THE BIRDS. Direção: Alfred Hitchcock. Universal Pictures, 1963. 1 DVD (119 min).
- THE MAN WHO KNEW TOO MUCH. Direção: Alfred Hitchcock. Paramount Pictures, 1956. 1 DVD (120 min).
- THE PARADINE CASE. Direção: Alfred Hitchcock. Vanguard Films, Selznick Studio,
- THE PLEASURE GARDEN. Direção: Alfred Hitchcock. Bavaria Film, Gainsborough Pictures, Münchner Lichtspielkunst AG, 1925. 1 DVD (92 min).
- TO CATCH A THIEF. Direção: Alfred Hitchcock. Paramount Pictures, 1955. 1 DVD (106 min).
- TOPAZ. Direção: Alfred Hitchcock. Universal Pictures, 1969. 1 DVD (143 min).
- TORN CURTAIN. Direção: Alfred Hitchcock. Universal Pictures, 1966. 1 DVD (128 min).
- UNDER CAPRICORN. Direção: Alfred Hitchcock. Transatlantic Pictures, 1949. 1 DVD (117 min).

VERTIGO. Direção: Alfred Hitchcock. Paramount Pictures, 1958. 1 DVD (128 min).

1947. 1 DVD (125 min).