

3.4.1.

PRAZER VISUAL E CINEMA NARRATIVO*

I — INTRODUÇÃO

A) Um uso político da psicanálise

ESTE ENSAIO se propõe a utilizar a psicanálise na descoberta de como e onde a fascinação pelo cinema é reforçada não só por modelos preexistentes de fascinação já operando na subjetividade como também pelas formações sociais que a moldaram. O ponto de partida é o modo pelo qual o cinema reflete, revela e até mesmo joga com a interpretação direta, socialmente estabelecida, da diferenciação sexual que controla imagens, formas eróticas de olhar e o espetáculo. Torna-se útil entender o que tem sido o cinema, como sua magia operou no passado, ao mesmo tempo em que se propõe uma teoria e uma prática que desafiarão este cinema do passado. A teoria psicanalítica é, desta forma, apropriada aqui como um instrumento político demonstrando o modo pelo qual o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma do cinema.

* Este artigo é uma versão ampliada de um trabalho apresentado ao Departamento de Francês, da Universidade de Wisconsin, Madison, na primavera de 1973.

O paradoxo do falocentrismo em todas as suas manifestações reside no fato de que ele depende da imagem da mulher castrada para dar ordem e significado ao seu mundo. Para o sistema, já existe uma idéia de mulher como a eterna vítima: é a sua carência que produz o falo como presença simbólica; seu desejo é compensar a falta que o falo significa.¹ Artigos recentes sobre cinema e psicanálise, publicados em *Screen*, não têm ressaltado de forma suficiente a importância da representação da forma feminina numa ordem simbólica que, em última instância, só fala a castração e mais nada. Sumarizando rapidamente: a função da mulher na formação do inconsciente patriarcal é dupla: ela simboliza a ameaça da castração pela ausência real de um pênis e, em consequência, introduz seu filho na ordem simbólica. Uma vez que tal função é satisfeita, termina aí o seu significado no processo, não permanecendo no mundo da lei e da linguagem exceto enquanto memória que oscila entre a plenitude maternal e a falta. Ambas estão situadas na natureza (ou na anatomia, conforme a famosa frase de Freud). O desejo da mulher fica sujeito à sua imagem enquanto portadora da ferida sanguenta; ela só pode existir em relação à castração e não pode transcendê-la. Ela transforma seu filho no significante do seu próprio desejo de possuir um pênis (a condição mesma, ela supõe, de entrada no simbólico). Ela deve graciosamente ceder à palavra, ao Nome do Pai e à Lei, ou então lutar para manter seu filho com ela, reprimidos na meia-luz do imaginário. A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando lingüístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado.

Para feministas, há um interesse óbvio nesta análise, uma beleza que consiste numa tradução exata da frustração experimentada sob a ordem falocêntrica. Ela nos coloca mais próximos das origens de nossa opressão, traz uma articulação mais direta do problema e nos confronta com o desafio máximo: como enfrentar o inconsciente estruturado como linguagem (formado criticamente no momento de ado-

¹ NT: Para uma melhor compreensão de todos os termos de origem psicanalítica ver: Laplanche, J. & Pontalis, J. B. *Vocabulário da Psicanálise*. Lisboa, Moraes, 1970.

ção da linguagem) ao mesmo tempo em que ainda se está enredada na linguagem do patriarcalismo. Não há jeito algum pelo qual se possa produzir uma alternativa do nada, mas podemos tentar uma ruptura através do exame do patriarcalismo e com os próprios instrumentos que ele fornece, dos quais a psicanálise, embora não sendo o único, é um instrumento importante. Um grande vazio ainda nos separa dos problemas mais importantes para o inconsciente feminino e que são pouco relevantes para a teoria falocêntrica: na infância, a sexualização da menina e sua relação com o simbólico, a mulher sexualmente madura como não-mãe, a maternidade fora da significação do falo, a vagina... Mas, por agora, a teoria psicanalítica, em seu estágio atual, pode, pelo menos, fazer avançar o nosso conhecimento do *status quo* da ordem patriarcal na qual nos encontramos.

B) A destruição do prazer como arma política

Enquanto sistema de representação avançado, o cinema coloca questões a respeito dos modos pelos quais o inconsciente (formado pela ordem dominante) estrutura as formas de ver e o prazer no olhar. O cinema se transformou nas últimas décadas. Não é mais o sistema monolítico baseado em grandes investimentos de capital conforme exemplificado da melhor forma por Hollywood nas décadas de 30, 40 e 50. Avanços tecnológicos (16mm, etc.) alteraram as condições econômicas da produção cinematográfica, que agora pode ser tanto artesanal quanto capitalista. Assim, é possível o desenvolvimento de um cinema alternativo. Não importa o quanto irônico e autoconsciente seja o cinema de Hollywood, pois sempre se restringirá a uma *mise en scène* formal que reflete uma concepção ideológica dominante do cinema. O cinema alternativo por outro lado cria um espaço para o aparecimento de um outro cinema, radical, tanto num sentido político quanto estético e que desafia os preceitos básicos do cinema dominante. Não escrevo isto no sentido de uma rejeição moralista desse cinema, e sim para chamar a atenção para o modo como as preocupações formais desse cinema refletem as obsessões psíquicas da sociedade que o produziu, e, mais além, para ressaltar o fato de que o cinema alternativo deve começar especificamente pela reação contra essas obsessões e premissas. Um

cinema de vanguarda estética e política é agora possível, mas ele só pode existir enquanto contraponto.

A magia do estilo de Hollywood, em seus melhores exemplos (e de todo o cinema que se fez dentro de sua esfera de influência) resultou, não exclusivamente, mas num aspecto importante, da manipulação habilidosa e satisfatória do prazer visual. Incontestado, o cinema dominante codificou o erótico dentro da linguagem da ordem patriarcal dominante. E foi somente através dos códigos do cinema bastante desenvolvido de Hollywood que o sujeito alienado, dilacerado em sua memória imaginária por um sentido de perda, pelo terror de uma falta potencial na fantasia, conseguiu alcançar uma ponta de satisfação através da beleza formal desse cinema e do jogo com as suas próprias obsessões formativas. Este artigo discutirá a interligação e o significado do prazer erótico no cinema e, em particular, o lugar central, nele ocupado, pela imagem da mulher. Diz-se que, ao analisar o prazer, ou a beleza, os destruímos. Esta é a intenção deste artigo. A satisfação e o reforço do ego, que representam o grau mais alto da história do cinema até agora, devem ser atacados. Não em favor de um novo prazer reconstruído que não pode existir no abstrato, nem de um desprazer intelectualizado, e sim no intuito de abrir caminho para a negação total da tranquilidade e da plenitude do filme narrativo de ficção. A alternativa é a emoção que surge em deixar o passado para trás sem rejeitá-lo, transcendendo formas já desgastadas ou opressivas, ou a ousadia de romper com as expectativas normais de prazer de forma a conceber uma nova linguagem do desejo.

II — PRAZER NO OLHAR/FASCINAÇÃO COM A FORMA HUMANA

A) O cinema oferece um número de prazeres possíveis. Um deles é a *escopofilia*. Há circunstâncias nas quais o próprio ato de olhar já é uma fonte de prazer, da mesma forma que, inversamente, existe prazer em ser olhado. Originalmente, na obra *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*, Freud isolou a escopofilia como um dos instintos componentes da sexualidade, que existem como pulsões, independentemente das zonas erógenas. Nesse ponto ele associou a escopofilia com o ato de tomar as outras pessoas como

objetos, sujeitando-as a um olhar fixo, curioso e controlador. Seus exemplos particulares giram em torno das atividades voyeuristas das crianças, do desejo de ver e de confirmar aquilo que é reservado ou proibido (curiosidade pelas funções genitais e corporais dos outros, pela presença ou ausência do pênis e, retrospectivamente, pela cena primordial). Nesta análise, a escopofilia é essencialmente ativa. (Mais tarde, em *Instintos e suas vicissitudes*, Freud aprofundou ainda mais a teoria da escopofilia, ligando-a inicialmente ao auto-erotismo pré-genital, após o qual o prazer do olhar é transferido para os outros por analogia. Há aqui um funcionamento muito próximo da relação entre o instinto ativo e seu desenvolvimento posterior numa forma narcisista). Embora o instinto seja modificado por outros fatores, em particular a constituição do ego, ele continua a existir enquanto base erótica para o prazer em olhar outra pessoa como objeto. Em seu extremo, esse instinto pode se fixar numa perversão, produzindo *voyeurs* obsessivos e abelhudos, cuja única satisfação sexual vem do ato de olhar, num sentido ativo e controlador, um outro objetificado.

À primeira vista, o cinema pareceria estar distante do mundo secreto da observação sub-reptícia de uma vítima desprevenida e relutante. O que é visto na tela é mostrado de forma bastante manifesta. Mas, em sua totalidade, o cinema dominante e as convenções nas quais ele se desenvolveu sugerem um mundo hermeticamente fechado que se desenrola magicamente, indiferente à presença de uma platéia, produzindo para os espectadores um sentido de separação, jogando com suas fantasias voyeuristas. Além do mais, o contraste extremo entre a escuridão do auditório (que também isola os espectadores uns dos outros) e o brilho das formas de luz e sombra na tela ajudam a promover a ilusão de uma separação voyeurista. Embora o filme esteja realmente sendo mostrado, esteja lá para ser visto, as condições de projeção e as convenções narrativas dão ao espectador a ilusão de um rápido espionar num mundo privado. Entre outras coisas, a posição dos espectadores no cinema é ostensivamente caracterizada pela repressão do seu exibicionismo e a projeção no ator, do desejo reprimido.

B) O cinema satisfaz uma necessidade primordial de prazer visual, mas também vai um pouco além, desenvolvendo a escopofilia em seu aspecto narcisista. As convenções do cinema dominante diri-

gem a atenção para a forma humana. Tamanho, espaço, histórias, tudo é antropomórfico. Aqui, a curiosidade e a necessidade de olhar misturam-se com uma fascinação pela semelhança e pelo reconhecimento: a face humana, o corpo humano, a relação entre a forma humana e os espaços por ela ocupados, a presença visível da pessoa no mundo. Jacques Lacan descreveu como o momento que uma criança reconhece sua própria imagem no espelho é crucial na constituição de seu ego. Muitos aspectos de sua análise são aqui relevantes. A fase do espelho ocorre num período em que as ambições físicas da criança ultrapassam sua capacidade motora, resultando num feliz reconhecimento de si mesma, no sentido em que ela imagina a sua imagem-espelho mais perfeita do que a experiência de seu próprio corpo. O reconhecimento é, assim, revestido de um falso reconhecimento: a imagem reconhecida é concebida como o corpo refletido do ser, mas esse falso reconhecimento da imagem como superior projeta este corpo para fora de si mesmo como um ego ideal, aquele sujeito alienado que, reintrojetado como um ideal do ego, dá origem aos futuros processos de identificação com os outros. Este momento-espelho antecipa a linguagem para a criança.

Importante para este artigo é o fato de que é uma imagem que constitui a matriz do imaginário, do reconhecimento/falso reconhecimento e da identificação, e portanto da primeira articulação do “Eu”, da subjetividade. Este é um momento em que uma fascinação anterior com o olhar (para o rosto da mãe, num exemplo óbvio), colide com as primeiras insinuações de autoconsciência, dando origem ao nascimento de um duradouro caso de amor/desespero entre a imagem e a auto-imagem que encontrou forte intensidade de expressão no cinema, e igual reconhecimento feliz por parte da plateia do cinema. E além de similaridades exteriores entre a tela e o espelho (o enquadramento da forma humana nos espaços por ela ocupados, por exemplo), o cinema possui estruturas de fascinação bastante fortes que permitem uma temporária suspensão do ego, ao mesmo tempo que o reforça. A sensação de esquecer o mundo da forma em que o ego subseqüentemente veio a percebê-lo (Eu esqueci quem eu sou e onde eu estava) é nostalgicamente reminiscente daquele momento pré-subjetivo de reconhecimento da imagem. Ao mesmo tempo, o cinema se destacou pela produção de egos ideais conforme manifestado, de forma particular, no

sistema do estrelismo, onde os astros e as estrelas centralizam ao mesmo tempo presença na tela e na história, na medida em que representam um processo complexo de semelhança e de diferença (o glamuroso personifica o comum).

C. Nas partes II. A e B foram apresentados dois aspectos contraditórios das estruturas de prazer no olhar existentes numa situação cinematográfica convencional. O primeiro, escopofílico, surge do prazer em usar uma outra pessoa como um objeto de estímulo sexual através do olhar. O segundo, desenvolvido através do narcisismo e da constituição de um ego, surge pela identificação com a imagem vista. Assim, em termos cinematográficos, o primeiro implica uma separação entre a identidade erótica do sujeito e o objeto na tela (escopofilia ativa), enquanto que o segundo caso requer a identificação do ego com o objeto na tela através da fascinação e do reconhecimento do espectador com o seu semelhante. O primeiro é uma função dos instintos sexuais, o segundo, da libido do ego. Esta dicotomia foi crucial para Freud. Embora ele visse esses dois aspectos interagindo e se superpondo um ao outro, a tensão entre as pulsões do instinto e a autopreservação continua a ser uma polarização dramática em termos de prazer. Ambas são estruturas formativas, mecanismos e não significado. Em si mesmas, não possuem significação, e devem estar ligadas a uma idealização. Ambas perseguem seus objetivos na indiferença com relação à realidade perceptiva, criando um conceito erotizado, “imagizado” do mundo, que forma a percepção do sujeito e que não leva a objetividade empírica a sério.

Durante a sua história, o cinema parece ter desenvolvido uma ilusão particular da realidade na qual esta contradição entre a libido e o ego encontrou um mundo complementar de fantasia, de forma muito bonita. Na realidade, o mundo de fantasia na tela sujeita-se às leis que o produziram. Instintos sexuais e processos de identificação possuem um significado dentro da ordem simbólica que articula o desejo. O desejo, nascido com a língua, permite a possibilidade de transcender o instintivo e o imaginário, mas, seu ponto de referência retorna continuamente ao momento traumático de seu nascimento: o complexo da castração. O olhar, então, agradável na forma, pode ser ameaçador no conteúdo, e é a mulher, enquanto representação/imagem, que cristaliza este paradoxo.

III — A MULHER COMO IMAGEM, O HOMEM COMO O DONO DO OLHAR

A) Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de "para-ser-olhada". A mulher mostrada como objeto sexual é o *leitmotiv* do espetáculo erótico: de garotas de calendário até o *strip-tease*, de Ziegfeld, até Busby Berkeley, ela sustenta o olhar, representa e significa o desejo masculino. O cinema dominante combinou muito bem o espetáculo e a narrativa. (Repare, entretanto, como, num filme musical, os números de canto e dança quebram com a fluidez da diegese). A presença da mulher é um elemento indispensável para o espetáculo num filme narrativo comum, todavia sua presença visual tende a funcionar em sentido oposto ao desenvolvimento de uma história, tende a congelar o fluxo da ação em momentos de contemplação erótica. Esta presença estranha tem que ser integrada de forma coesa na narrativa. Segundo Budd Boetticher:

"O que importa é o que a heroína provoca, ou melhor, o que ela representa. É ela que, ou melhor, é o amor ou o medo que ela desperta no herói, ou então a preocupação que ele sente por ela, que o faz agir assim dessa maneira. Em si mesma, a mulher não tem a menor importância."

Uma tendência recente no cinema narrativo é a eliminação desse problema de uma vez por todas; por isso vê-se o desenvolvimento do que Molly Haskell chamou de "buddy movie"², onde o erotismo homossexual ativo dos personagens principais pode fazer a história avançar sem maiores perturbações. Tradicionalmente, a mulher mostrada funciona em dois níveis: como objeto erótico para os personagens na tela e para o espectador no auditório, havendo

² "Filmes de companheiros" onde, geralmente, os personagens principais são masculinos. (N. T.)

uma interação entre essas duas séries de olhares. O recurso da co-
rista que se apresenta num palco, por exemplo, permite que os dois
olhares sejam tecnicamente unificados sem nenhuma quebra apa-
rente na diegese. A mulher representa dentro da ficção, e o olhar
fixo do espectador mais os olhares dos personagens masculinos são
tão bem combinados que não rompem com a verossimilhança da
narrativa. De repente, o impacto sexual da mulher atriz leva
o filme a uma "terra de ninguém" fora de seu próprio espaço e
tempo. Assim é a primeira aparição de Marilyn Monroe em *O Rio das Almas Perdidas* (*River of No Return*), ou as canções de Lauren Bacall em *Uma Aventura na Martinica* (*To have and Have Not*). Da mesma forma, os *close-ups* de pernas (Dietrich, por exemplo), ou de um rosto (Garbo), inscrevem uma forma diferente de ero-
tismo na narrativa. O pedaço de um corpo fragmentado destrói o
espaço da Renascença, a ilusão de profundidade exigida pela nar-
rativa. Ao invés da verossimilhança com a tela, cria-se um acha-
tamento característico de um recorte, ou de um ícone.

B) Uma divisão do trabalho heterossexual entre ativo/passivo tam-
bém controla da mesma forma a estrutura narrativa. De acordo
com os princípios da ideologia dominante e das estruturas psíquicas
que a sustentam, a figura masculina não pode suportar o peso da
objetificação sexual. O homem hesita em olhar para o seu seme-
lhante exibicionista. É dessa forma que a divisão entre espetáculo
e narrativa sustenta o papel do homem como o ativo no sentido de
fazer avançar a história, deflagrando os acontecimentos. O homem
controla a fantasia do cinema e também surge como o representante
do poder num sentido maior: como o dono do olhar do espectador,
ele substitui esse olhar na tela a fim de neutralizar as tendên-
cias extradiegéticas representadas pela mulher enquanto espetáculo.
Isto é possível através do processo colocado em movimento pela es-
truturação do filme em torno de uma figura principal controladora,
com a qual o espectador possa se identificar. Na medida em que
o espectador se identifica com o principal protagonista masculino,³

³ Naturalmente há filmes onde a mulher é a protagonista principal. Entretanto, analisar seriamente este fenômeno aqui me levaria muito longe. O estudo feito por Pam Cook e Claire Johnston intitulado *The revolt of Mamie Stover* (in: *Raoul Walsh*, antologia publicada por Phil Hardy, Edinburgh, 1974), demonstra, num caso assustador, como a força desta protagonista feminina é mais aparente do que real.

ele projeta o seu olhar no do seu semelhante, o seu substituto na tela, de forma que o poder do protagonista masculino, ao controlar os eventos, coincide com o poder ativo do olhar erótico, os dois criando uma sensação satisfatória de onipotência. As características glamurosas de um astro masculino não são as mesmas do objeto erótico do olhar, e sim aquelas pertencentes ao mais perfeito, mais completo, mais poderoso ego ideal concebido no momento original de reconhecimento frente ao espelho. O personagem na história pode fazer com que as coisas aconteçam e pode controlar os eventos bem melhor do que o sujeito/espectador, da mesma forma em que a imagem no espelho exibia um maior controle da coordenação motora. Em contraste com a mulher enquanto ícone, a figura masculina ativa (o ideal do ego no processo de identificação) necessita de um espaço tridimensional que corresponda àquele do reconhecimento no espelho no qual o sujeito alienado internalizou sua própria representação desta existência imaginária. Ele é uma figura numa paisagem. Aqui, a função do cinema é reproduzir o mais precisamente possível as chamadas condições naturais da percepção humana. A tecnologia fotográfica (conforme demonstra a profundidade de campo em particular), e os movimentos de câmera (motivados pela ação dos protagonistas), combinados com a montagem invisível (exigida pelo realismo), tudo isto tende a confundir os limites do espaço da tela. O protagonista masculino fica solto no comando do palco, um palco de ilusão espacial no qual ele articula o olhar e cria a ação.

C.1 — As partes III, A e B apresentaram a tensão existente entre um modo de representar a mulher no cinema e as convenções envolvendo a diegese. Ambos estão associados com um olhar: o do espectador, em contato escopofílico direto com a forma feminina exposta para a sua apreciação (e conotando a fantasia masculina), e o do espectador fascinado com a imagem do seu semelhante colocado num espaço natural, ilusório, personagem através de quem ele ganha o controle e a posse da mulher na diegese. Esta tensão e o deslocamento de um pôlo a outro podem estruturar um único texto. Assim, em ambos os filmes *Paraíso Infernal* (*Only Angels Have Wings*) e em *Uma Aventura na Martinica* (*To have and Have Not*) o início mostra a mulher como objeto do olhar fixo combinado do espectador e de todos os protagonistas masculinos do filme.

Ela é isolada, glamurosa, exposta, sexualizada. Mas, à medida em que a narrativa avança, ela se apaixona pelo principal protagonista masculino e se torna sua propriedade, perdendo suas características glamurosas exteriores, sua sexualidade generalizada, suas conotações de *show-girl*; seu erotismo é subjugado apenas ao ator masculino. Através da identificação com ele, através da participação em seu poder, o espectador pode indiretamente também possuí-la.

Mas, em termos psicanalíticos, a figura feminina coloca um problema mais profundo. Ela também conota algo que o olhar continuamente contorna, e rejeita: sua falta de um pênis, que implica uma ameaça de castração e, por conseguinte, em desprazer. Em última análise, o significado da mulher é a diferença sexual, a ausência do pênis conforme constatado visualmente, a evidência material sobre a qual baseia-se o complexo da castração, essencial na organização da entrada na ordem simbólica e para a lei do pai. Dessa forma, a mulher enquanto ícone, oferecida para o deleite e o olhar fixo dos homens, controladores ativos do olhar, sempre ameaça evocar a ansiedade que ela originalmente significa. O inconsciente masculino possui duas vias de saída para esta ansiedade da castração: preocupação com a reencenação do trauma original (investigando a mulher, desmistificando seu mistério), contrabalanceado pela desvalorização, punição ou redenção do objeto culpado (o caminho tipificado pelos temas do *film noir*); ou então a completa rejeição da castração, pela substituição por um objeto fetiche ou a transformação da própria figura representada em um fetiche de forma a torná-la tranqüilizadora em vez de perigosa (o que explica a supervalorização, o culto da *star feminina*). Neste segundo modo, a escopofilia fetichista, constrói a beleza física do objeto, transformando-o em alguma coisa agradável em si mesma. A primeira via, o voyeurismo, pelo contrário, possui associações com o sadismo: o prazer reside na determinação da culpa (imediatamente associada com a castração), mantendo o controle e submetendo a pessoa culpada à punição ou ao perdão. Este lado sádico se encaixa bem com a narrativa. O sadismo precisa de uma história, depende do acontecimento de certas coisas, forçando uma mudança na outra pessoa, uma batalha de vontade e força, vitória/derrota, tudo ocorrendo num tempo linear com início e fim. A escopofilia fetichista, por outro lado, pode existir fora de um tempo linear, na

medida em que o instinto erótico é concentrado apenas no olhar. Estas contradições e ambigüidades podem ser exemplificadas de forma mais simples nos filmes de Hitchcock e Sternberg, uma vez que os dois têm no olhar quase o conteúdo ou assunto de muitos de seus filmes. Hitchcock é mais complexo, pois ele utiliza os dois mecanismos. Os filmes de Sternberg, por outro lado, fornecem muitos exemplos de pura escopofilia fetichista.

C.2 — Sabe-se que Sternberg disse uma vez que ele apreciaria o fato de que seus filmes fossem projetados de cabeça para baixo de forma a que a história e o envolvimento com os personagens não interferissem com a apreciação, não diluída pelos espectadores, da imagem da tela. Esta afirmação é reveladora e inventiva. Inventiva no sentido de que seus filmes exigem que a figura da mulher (Dietrich, no ciclo de filmes com ela, é o melhor exemplo) seja identificável. Ao mesmo tempo é reveladora enquanto enfatiza o fato de que, para ele, o espaço pictórico contido no enquadramento é o que predomina em vez dos processos de identificação ou da narrativa. Enquanto Hitchcock caminha em direção à investigação do voyeurismo, Sternberg produz o fetiche máximo, levando-o até o ponto em que o olhar poderoso do protagonista masculino (característico do filme tradicional narrativo) é quebrado em favor da imagem, em afinidade erótica direta com o espectador. A beleza da mulher enquanto objeto e o espaço da tela se unem; ela não é mais a portadora da culpa e sim um produto perfeito, cujo corpo, estilizado e fragmentado nos *close-ups*, é o conteúdo do filme e o recipiente direto do olhar do espectador. Sternberg não dá importância para a ilusão de profundidade da tela; sua tela tende a ser unidimensional na medida em que luz e sombra, rendas, névoas, folhagem, redes, fitas, etc. reduzem o campo visual. Há pouca ou nenhuma mediação do olhar através dos olhos do principal protagonista masculino. Pelo contrário, presenças apagadas como La Bessière em *Marrocos* (*Morocco*) atuam como delegados do diretor, desligados que estão da identificação com a platéia. Apesar da insistência de Sternberg de que suas histórias são irrelevantes, é significante o fato de que elas se preocupam mais com a situação e não com o *suspense*, e com o tempo cíclico e não com o linear, ao mesmo tempo em que as complicações do enredo giram em torno de mal-entendidos em vez de conflitos. A ausência mais importante é aquela do olhar

masculino controlador dentro da cena. O momento mais alto do drama emocional nos filmes mais típicos de Dietrich, os seus momentos supremos de significação erótica, acontecem na ausência do homem que ela ama na ficção. Há outras testemunhas, outros espectadores olhando para ela na tela, e seus olhares são os mesmos da platéia, não os substituem. No final de *Marrocos* (*Morocco*) Tom Brown já desapareceu no deserto quando Amy Jolly joga fora suas sandálias douradas e sai atrás dele. Ao final de *Desonrada* (*Dishonoured*), Kranau é indiferente ao destino de Magda. Em ambos os casos, o impacto erótico, santificado pela morte, é mostrado como espetáculo para a platéia. O herói não comprehende nada e, sobretudo, não vê.

Em Hitchcock, pelo contrário, o herói vê precisamente o que a platéia vê. Entretanto nos filmes que discutirei aqui, ele fica, fascinado com uma imagem através de um erotismo escopofílico, enquanto assunto do filme. Além disso, nestes casos, o herói exibe as contradições e tensões experimentadas pelo espectador. Em *Um Corpo que Cai* (*Vertigo*), por exemplo, mas também em *Marnie*, *Confissões de Uma Ladra* (*Marnie*), e em *Janela Indiscreta* (*Rear Window*), o olhar é central ao enredo, oscilando entre voyeurismo e fascinação fetichista. Como uma dobra, uma manipulação adicional do processo normal de visão, que, em alguns casos o revela, Hitchcock usa o processo de identificação normalmente associado com a corretude ideológica e o reconhecimento da moral estabelecida para desmascarar seu lado perverso. Hitchcock nunca escondeu o seu interesse pelo voyeurismo cinematográfico e não cinematográfico. Seus heróis são exemplos da ordem simbólica e da lei — um policial (*Um Corpo que Cai*), um homem dominador possuindo dinheiro e poder (*Marnie*) — mas seus impulsos eróticos levam-nos a situações comprometedoras. O poder de subjugar sadisticamente uma outra pessoa à sua vontade, ou de submetê-la ao olhar voyeurista, volta-se para a mulher enquanto objeto desse poder sob essas duas formas. O poder é sustentado por uma certeza de direito legal, e pela culpa estabelecida da mulher (que evoca a castração, psicanaliticamente falando). A perversão verdadeira é simplesmente escondida sob a tênue máscara da corretude ideológica — o homem está do lado direito da lei, a mulher do lado errado. Em Hitchcock, o uso habilidoso dos processos de identificação e o uso

liberal da câmera subjetiva, do ponto de vista do protagonista masculino, carregam os espectadores para dentro da posição dele, fazendo-os compartilhar com seu olhar incômodo. A platéia é absorvida numa situação voyeurista dentro da cena e da diegese que parodia sua própria situação no cinema. Em sua análise de *Janela Indiscreta*, Douchet toma o filme como uma metáfora para o cinema. Jeffries é a platéia, os acontecimentos no bloco de apartamentos em frente ao seu correspondem à tela. À medida que ele assiste, uma dimensão erótica é acrescentada ao seu olhar, a imagem do drama. Sua namorada Lisa desperta pouco interesse sexual nele, mais ou menos um peso que permanece ao lado do espectador. Quando ela cruza a barreira entre seu quarto e o bloco em frente, o relacionamento entre os dois renasce de forma erótica. Ele não mais a vê através de suas lentes, como uma imagem distante, cheia de significado, ele também a vê como uma intrusa culpada, exposta a um homem perigoso que a ameaça com punição, e finalmente a salva. O exibicionismo de Lisa já havia sido colocado pelo seu interesse obsessivo em roupas e moda, pela sua imagem passiva de perfeição visual; o voyeurismo de Jeffries bem como sua ocupação também já haviam sido estabelecidos pelo seu trabalho como foto-jornalista, escritor e produtor de imagens. Entretanto, sua inatividade, que o prende a uma cadeira como um espectador, coloca-o diretamente na posição de fantasia da platéia do cinema.

Em *Um Corpo que Cai*, a câmera subjetiva predomina. Com exceção de um flashback do ponto de vista de Judy, a narrativa desenvolve-se em torno do que Scottie vê, ou não consegue ver. A platéia acompanha o crescimento de sua obsessão erótica e desespero subsequente, precisamente do seu ponto de vista. O voyeurismo de Scottie é ostensivo: ele se apaixona pela mulher que ele persegue, espiona, sem lhe dirigir a palavra. O lado sádico do filme é igualmente ostensivo: ele optou (e de forma livre, pois foi um advogado bem sucedido) por ser um policial, com todas as possibilidades presentes de perseguição e investigação. Como resultado, ele acompanha, vigia e se apaixona pela imagem perfeita da beleza e mistério femininos. Assim que ele se defronta com ela, seu impulso erótico é destruí-la e forçá-la a confessar através de um interrogatório minucioso. Depois, na segunda parte do filme, ele reencena o seu envolvimento obsessivo com a imagem que ele adorava observar em segredo. Ele reconstrói Judy como Madeleine, e

força-a a combinar, em todos os detalhes, com a aparência real de seu fetiche. O exibicionismo e o masoquismo dela fazem com que ela seja o contraponto passivo ideal para o voyeurismo sádico e ativo de Scottie. Ela sabe que seu papel é representar e somente por essa representação e, em seguida pela repetição, que ela poderá manter o interesse erótico de Scottie. Mas, na repetição, ele a destrói e se sai bem em expor a culpa dela. Sua curiosidade vence e ela é punida. Em *Um Corpo que Cai*, o envolvimento erótico com o olhar é desorientador: a fascinação do espectador volta-se contra ele à proporção que a narrativa o carrega e o entrelaça com os processos que ele mesmo está exercitando. O herói de Hitchcock, neste filme, encontra-se firmemente colocado dentro da ordem simbólica, em termos narrativos. Ele possui todos os atributos do superego patriarcal. Daí que o espectador, embalado por um sentido falso de segurança dado pela aparente legalidade de seu substituto, vê através de seu olhar e se encontra exposto como cúmplice, envolvido que está na ambigüidade moral do olhar. Longe de ser apenas um adendo sobre a perversão da polícia, *Um Corpo que Cai* concentra-se nas implicações da divisão que há entre o ativo/ aquele que olha e o passivo/ aquele que é olhado, em termos de diferenciação sexual e do poder do simbólico masculino inscrito no herói. *Marnie*, também, representa para o olhar de Mark Rutland e mascara-se como a imagem perfeita para ser olhada. Ele também fica do lado da lei até que, carregado pela obsessão com a culpa da mulher, o segredo dela, deseja vê-la no ato de cometer um crime, e fazê-la confessar e, assim, salvá-la. Dessa forma ele também torna-se cúmplice na medida em que representa as implicações do seu poder. Ele controla o dinheiro e as palavras, tem direito à sua fatia do bolo e pode comê-lo.

IV — SUMÁRIO

A base psicanalítica discutida neste artigo é relevante ao prazer e ao desprazer oferecidos pelo cinema narrativo tradicional. O instinto escopofílico (prazer em olhar para uma outra pessoa como um objeto erótico), e, em contraposição, a libido do ego (formando processos de identificação) atuam como formações, mecanismos, sobre os quais este cinema tem trabalhado. A imagem da mulher como

(passiva) matéria bruta para o (ativo) olhar do homem leva adiante o argumento em direção à estrutura da representação, acrescentando uma camada adicional exigida pela ideologia da ordem patriarcal, da forma em que é operada em sua forma cinematográfica preferida — o filme narrativo ilusionista. O argumento volta outra vez às bases psicanalíticas no sentido em que, enquanto representação, a mulher significa castração, produzindo mecanismos voyeuristas ou fetichistas para esconder a sua ameaça. Nenhuma dessas camadas, que atuam umas sobre as outras, é intrínseca ao filme, mas é somente através da forma filmica que elas atingem uma contradição perfeita e bela, graças às possibilidades de mudança na ênfase do olhar, encontradas no cinema. É o lugar do olhar e a possibilidade de variá-lo e de expô-lo que definem o cinema. Isto é o que torna o cinema bastante diferente, em seu potencial voyeurista, de, por exemplo, shows de *strip tease*, o teatro, etc. Ultrapassando o simples realce da qualidade de ser olhada, oferecida pela mulher, o cinema constrói o modo pelo qual ela deve ser olhada, dentro do próprio espetáculo. Jogando com a tensão existente entre o filme enquanto controle da dimensão do tempo (montagem, narrativa), e o filme enquanto controle das dimensões do espaço (mudanças em distância, montagem), os códigos cinematográficos criam um olhar, um mundo e um objeto, de tal forma a produzir uma ilusão talhada à medida do desejo. São estes códigos cinematográficos e sua relação com as estruturas formativas externas que devem ser destruídos no cinema dominante, assim como o prazer que ele oferece deve também ser desafiado.

Para começar (como um final), o olhar escopofílico-voyeurista, que é parte crucial do prazer tradicional cinematográfico, pode ele mesmo ser destruído. Existem três séries diferentes de olhares associados com o cinema: o da câmera que registra o acontecimento pró-filmico,⁴ o da platéia quando assiste ao produto final, e aquele dos personagens dentro da ilusão da tela. As convenções do filme narrativo rejeitam os dois primeiros, subordinando-os ao terceiro, com o objetivo consciente de eliminar sempre a presença da câmera intrusa e impedir uma consciência distanciada da platéia. Sem essas duas ausências (a existência material do processo de registro e a

⁴ O termo pró-filmico se refere a tudo o que ocorre sob o olhar da câmera, ou seja, tudo o que existe à sua frente e é por ela registrada. (N. do T.)

leitura crítica do espectador), o drama ficcional não atinge o realismo, o óbvio e a verdade. Entretanto, conforme discutido neste artigo, a estrutura do olhar no filme narrativo de ficção carrega uma contradição em suas bases: a imagem feminina enquanto perigo de castração constantemente ameaça a unidade da diegese e irrompe através do mundo da ilusão como um fetiche intruso, estático e unidimensional. Assim, os dois olhares materialmente presentes no tempo e no espaço estão obsessivamente subordinados às necessidades neuróticas do ego masculino. A câmera torna-se o mecanismo que produz a ilusão do espaço da Renascença, criando movimentos compatíveis com os do olho humano, uma ideologia da representação que gira em torno da percepção do sujeito; o olhar da câmera é negado em função da criação de um mundo convincente no qual o substituto do espectador pode representar com verossimilhança. Simultaneamente, ao olhar da platéia nega-se uma força intrínseca: na medida em que a representação fetichista da imagem da mulher ameaça destruir a magia da ilusão, e a imagem erótica na tela aparece diretamente (sem mediação) ao espectador, o fato da fetichização, ocultando da forma que faz o medo da castração, congela o olhar, fixa o espectador e o impede de conseguir qualquer distanciamento dessa imagem à sua frente.

Esta interação complexa de olhares é específica ao cinema. O primeiro golpe em cima dessa acumulação monolítica de convenções tradicionais do cinema (já levada a cabo por cineastas radicais) é libertar o olhar da câmera em direção à sua materialidade no tempo e no espaço, e o olhar da platéia em direção à dialética, um afastamento apaixonado. Não há dúvidas de que isto destrói a satisfação, o prazer e o privilégio do “convidado invisível”, e ilumina o fato do quanto o cinema dependeu dos mecanismos voyeuristas ativo/passivo. As mulheres, cuja imagem tem sido continuamente roubada e usada para tais fins, só podem ver o declínio dessa forma tradicional de cinema, com nada além da expressão de um simples e sentimental “lamentamos muito”.