

Patrícia Raquel Costa Braz

Subversão do Estereótipo Feminino
na Cinematografia de Hitchcock



Patrícia Raquel Costa Braz

Subversão do Estereótipo Feminino
na Cinematografia de Hitchcock

Projeto de Mestrado

Mestrado em Arte, Design e Multimédia

Trabalho efectuado sob a orientação de
Professora Doutora Filomena Antunes Sobral



Aos meus pais.

Agradecimentos:

Individuais: Filomena Sobral, José Pereira, Catarina Sousa, Luís Correia, Arnaldo Mesquita, Rodrigo Francisco, Carlos Rodrigues, Filipa Pais, Guy Lodge, António Brás, Fernanda Brás, Pedro Brás

Instituições: Escola Superior de Educação de Viseu, Cinemateca Portuguesa, Universidade de Aveiro, Cineclube de Viseu, Instituto Português da Juventude

Resumo

O projeto aqui apresentado atende à temática da subversão do estereótipo feminino na cinematografia de Alfred Hitchcock e fundamenta a investigação para a realização de recriações fotográficas de *frames* de filmes do realizador em que o estereótipo feminino se evidencia. O trabalho de fotografia pretende subverter os paradigmas da típica “loira de Hitchcock” e a sua objetificação pelo olhar dominante masculino ao atribuir mais autonomia, otimismo e naturalidade à figura feminina representada. Neste sentido, considera-se fundamental abordar três grandes temáticas e uni-las num conjunto coeso: o estereótipo feminino no cinema (tema geral que abrange todo o projeto); o cinema do realizador Alfred Hitchcock (como contextualização para a abordagem ao estereótipo feminino) e a recriação baseada em imagens prévias (principalmente da filmografia hitchcockiana), que configura a parte artístico-criativa e prática do projeto. O estudo analisa a objetificação feminina em filmes-chave de Hitchcock como sustentação para a posterior recriação fotográfica onde o papel feminino é subvertido: de vulnerável a confiante. Após esta abordagem teórica, analisamos as fotografias produzidas. O resultado final revela a recriação de dezoito *frames* dos filmes de Hitchcock em dezoito fotografias apresentadas numa exposição fotográfica e pretende subverter os arquétipos femininos típicos de Hitchcock.

Palavras-chave:

Estereótipo feminino, fotografia, cinema, Hitchcock, recriação imagética.

Abstract

This project focuses on the subversion of the female stereotype in Alfred Hitchcock's cinema and substantiates an investigation with the purpose of recreating photographs based upon frames from the director's films that accentuate the female stereotype. The photographic work intends to subvert the paradigms of the typical "Hitchcock blonde" and her objectification by the dominant male gaze by assigning more autonomy, optimism and authenticity to the female figure portrayed. Given that, we consider it's important to address three big themes and unite them in a cohesive unit: the female stereotype in cinema (general theme which covers the whole project); Alfred Hitchcock's cinema (as a context to explore the female stereotype theme) and recreation based upon previous images (mainly from Hitchcock's cinematography), which configures the artistic-creative portion of the project. The study analyses female objectification in key Hitchcock films as support for the subsequent photographic recreation where the female role is subverted: from vulnerable to confident. After this theoretical approach, we examine the created photographs. The final result reveals the recreation of eighteen Hitchcock film's frames into eighteen photographs displayed in an exhibition and seeks to subvert Hitchcock's female archetypes.

Keywords:

Female stereotype, photography, cinema, Hitchcock, image recreation.

Índice

Introdução	13
Capítulo 1. O Estereótipo Feminino no Cinema	17
1.1 Definição de Conceitos	17
1.1.1 Estereótipo	17
1.1.2 Objetificação	20
1.1.3 A Questão do Género	21
1.1.4 Ideologia e Feminismo	22
1.2 Teorias e Vanguardas Feministas no Contexto Cinematográfico	25
1.2.1 Prazer Visual e Cinema Narrativo	25
1.2.2 Múltiplas Vozes Argumentativas	28
1.2.3 Cultura de Massas e Sociedade Patriarcal	29
1.3 Psicanálise Sobre o Olhar e Paradigmas de Identificação	29
1.3.1 Subjetividade Masculina e Inconsciente do Olhar	31
1.3.2 A Relação Espetador-Ecrã	32
1.3.3 A Identificação com a Imagem Cinematográfica	35
1.4 Paradigmas do Domínio Feminino no Cinema	38
1.4.1 Desconstrução do Cinema Clássico	38
1.4.2 Cinema para Mulheres	41
Capítulo 2. Alfred Hitchcock	47
2.1 Introdução ao Mestre do Suspense	47
2.1.1 Autoria e Estéticas Implementadas	49
2.1.2 Semiótica e Simbologia	51
2.2 Políticas Sexuais nos Filmes de Hitchcock	52
2.2.1 As Loiras de Hitchcock	53
2.2.2 A Mediática Cena do Chuveiro	55
2.3 Análise do Estereótipo Feminino nas Narrativas de Hitchcock	57
2.3.1 Caracterização Feminina: Identidades, Contextos e Funções	57
2.3.2 O Ideal de Beleza e a Objetificação em <i>Vertigo</i>	62
2.3.3 A Desconstrução do Poder de Género Hitchcockiano	64

2.4 Influências Diversas de Hitchcock (A Cultura Hitchcockiana ao Longo das Décadas)	68
Capítulo 3. Recriação com Base em Imagens Prévias	73
3.1 Recriação nas Diversas Vertentes Artísticas	73
3.1.1 A imagem em Movimento, a Fotografia e o Frame	74
3.1.2 Recriação em Projetos com Componente de Vídeo	75
3.2 Apropriação de Imagem	77
3.2.1 Subversão de Significados em Imagens Recriadas	78
3.3 O Estereótipo Feminino na Recriação Fotográfica	79
3.3.1 Campanhas Publicitárias	80
3.3.2 <i>New Media Art</i>	80
3.4 O Estereótipo Feminino Cinematográfico Recriado em Fotografia	81
3.4.1 <i>Untitled Film Stills</i>	81
3.4.2 Revistas e Editoriais	84
Capítulo 4. Conceção e Desenvolvimento do Projeto	89
4.1 Metodologia de Trabalho	89
4.1.1 Parte Teórica	92
4.1.2 Parte Prática	93
4.2 O Projeto Artístico: Subversão do Estereótipo Feminino na Cinematografia de Hitchcock	101
4.2.1 Fotografias Recriadas	101
4.2.2 O Vídeo	149
4.2.3 A Exposição	152
4.3 Análise Crítica e Avaliação dos Resultados	153
Considerações Finais	157
Referências Bibliográficas	161
Filmografia	172
Anexos	175

Índice de Figuras

Figura 1 - Jeanne Dielman (Chantal Ackerman, 1975)	42
Figura 2 - Orlando (Sally Potter, 1992)	43
Figura 3 - Scarlett O'Hara (<i>Gone With the Wind</i> , Victor Fleming, 1939)	45
Figura 4 - Hitchcock, um jovem realizador	48
Figura 5 - A família Hitchcock	48
Figura 6 - Hitchcock numa idade mais avançada.	48
Figura 7 - A casa do filme <i>North by Northwest</i> (1959)	49
Figura 8 - Ingrid Bergman em <i>Notorious</i> (1946)	53
Figura 9 - Tippi Hedren na filmagem da cena em que os pássaros a atacam	54
Figura 10 - As “mulheres de Hitchcock” no evento	54
Figura 11 - Janet Leigh no <i>set</i> de filmagem de <i>Psycho</i> (1960)	55
Figura 12 - Madeleine e Judy	58
Figura 13 - Kim Novak no <i>set</i> de filmagem de <i>Vertigo</i> (1958)	59
Figura 14 - Mitch olha para Melanie na sequência de plano/contraplano	62
Figura 15 - Melanie olha para Mitch na sequência de plano/contraplano	62
Figura 16 - Madeleine, na primeira vez que Scottie a vê	63
Figura 17 - Judy, na primeira vez que Scottie a vê	63
Figura 18 - Lisa tem o último olhar em <i>Rear Window</i> (1954)	66
Figura 19 - Lisa domina a <i>frame</i> (exemplo 1)	67
Figura 20 - Lisa domina a <i>frame</i> (exemplo 2)	67
Figura 21 - Freddie Highmore e Vera Farmiga em <i>Bates Motel</i> (Anthony Cipriano, 2013)	69
Figura 22 - O fato cinzento desenhado por Edith Head	70
Figura 23 - Visual semelhante ao de Janet Leigh em <i>Psycho</i> (1960)	70
Figura 24 - Visual semelhante ao de Grace Kelly em <i>To Catch a Thief</i> (1955)	70
Figura 25 - A cena do chuveiro de <i>Psycho</i> ilustrada por Josh Cooley (2013)	71
Figura 26 - Cartaz de <i>Psycho</i> (1960)	71
Figura 27 - Cartaz de <i>Vertigo</i> (1958)	71
Figura 28 - Cartaz de <i>The Birds</i> (1963)	72
Figura 29 - Cartaz de <i>Rear Window</i> (1954)	72
Figura 30 - Instalação do projeto <i>24 Hour Psycho</i>	75
Figura 31 - Uma segunda instalação do mesmo projeto	75

Figura 32 - <i>O antes</i> da imagem de Velázquez	76
Figura 33 - <i>O depois</i> da imagem de Velázquez	76
Figura 34 - Um retrato da série <i>History Portraits</i>	78
Figura 35 - Moore na recriação da obra de Johannes Vermeer	79
Figura 36 - Moore na recriação da obra de Gustav Klimt	79
Figura 37 - Moore na recriação da obra de Amedeo Modigliani	79
Figura 38 - <i>Le Déjeuner sur L'herbe</i> de Manet	80
Figura 39 - Kate Moss numa posição de poder na recriação de Mario Sorrenti	80
Figura 40 - Uma das participantes por <i>webcam</i>	81
Figura 41 - <i>Untitled Film Still 6</i>	82
Figura 42 - <i>Untitled Film Still 16</i>	82
Figura 43 - <i>Untitled Film Still 35</i>	82
Figura 44 - <i>Untitled Film Still 11</i>	83
Figura 45 - Lea Michele numa recriação de <i>Creature from the Black Lagoon</i>	83
Figura 46 - Jayma Mays numa recriação de <i>The Birds</i>	83
Figura 47 - Heather Morris numa recriação de <i>Repulsion</i>	83
Figura 48 - A imagem original do filme de 1959 e a recriada de 1967	83
Figura 49 - Recriação de <i>Dial M For Murder</i> (1954) com Charlize Theron no papel de Grace Kelly	85
Figura 50 - Recriação de <i>Rear Window</i> (1954) com Scarlett Johansson e Javier Bardem	85
Figura 51 - Recriação de <i>North by Northwest</i> (1959) com Seth Rogen no papel de Cary Grant	85
Figura 52 - Recriação de <i>Psycho</i> (1960) com Marion Cotillard no papel de Janet Leigh	85
Figura 53 - Recriação de <i>The Birds</i> (1963) com Jodie Foster no papel de Tippi Hedren	85
Figura 54 - Recriação de <i>To Catch a Thief</i> (1955) com Robert Downey Jr. e Gwyneth Paltrow	85
Figura 55 - Recriação de <i>Vertigo</i> (1958) com Renée Zellweger no papel de Kim Novak	86
Figura 56 - Recriação de <i>Marnie</i> (1964) com Naomi Watts no papel de Tippi Hedren	86
Figura 57 - <i>Rear Window</i> (1954)	87
Figura 58 - <i>Window Dressing</i> (2013)	87

Figura 59 - Câmera utilizada para todas as sessões fotográficas	96
Figura 60 - <i>Print Screen</i> de trabalho no <i>Photoshop</i>	97
Figura 61 - Fotografia original a cores (exemplo 1)	98
Figura 62 - Fotografia em tons de preto-e-branco após tratamento (exemplo 1)	98
Figura 63 - Fotografia original a cores (exemplo 2)	98
Figura 64 - Fotografia em tons de preto-e-branco após tratamento (exemplo 2)	98
Figura 65 - Elementos para incluir na fotografia da Ponte 25 de Abril	98
Figura 66 - Fotografia final com montagem	98
Figura 67 - <i>Print Screen</i> de trabalho no <i>Premiere</i>	99
Figura 68 - Sequência 1, <i>frame</i> 1	103
Figura 69 - Sequência 1, recriação 1	103
Figura 70 - Sequência 1, <i>frame</i> 2	103
Figura 71 - Sequência 1, recriação 2	103
Figura 72 - Sequência 1, <i>frame</i> 3	103
Figura 73 - Sequência 1, recriação 3	103
Figura 74 - Sequência 2, <i>frame</i> 1	105
Figura 75 - Sequência 2, recriação 1	105
Figura 76 - Sequência 2, <i>frame</i> 2	105
Figura 77 - Sequência 2, recriação 2	105
Figura 78 - Sequência 2, <i>frame</i> 3	105
Figura 79 - Sequência 2, recriação 3	105
Figura 80 - Sequência 3, <i>frame</i> 1	107
Figura 81 - Sequência 3, recriação 1	107
Figura 82 - Sequência 3, <i>frame</i> 2	107
Figura 83 - Sequência 3, recriação 2	107
Figura 84 - Sequência 3, <i>frame</i> 3	107
Figura 85 - Sequência 3, recriação 3	107
Figura 86 - Sequência 4, <i>frame</i> 1	109
Figura 87 - Sequência 4, recriação 1	109
Figura 88 - Sequência 4, <i>frame</i> 2	109
Figura 89 - Sequência 4, recriação 2	109
Figura 90 - Sequência 4, <i>frame</i> 3	109
Figura 91 - Sequência 4, recriação 3	109

Figura 92 - Sequência 5, <i>frame</i> 1	111
Figura 93 - Sequência 5, recriação 1	111
Figura 94 - Sequência 5, <i>frame</i> 2	111
Figura 95 - Sequência 5, recriação 2	111
Figura 96 - Sequência 5, <i>frame</i> 3	111
Figura 97 - Sequência 5, recriação 3	111
Figura 98 - Sequência 5, <i>frame</i> 4	112
Figura 99 - Sequência 5, recriação 4	112
Figura 100 - Sequência 5, <i>frame</i> 5	112
Figura 101 - Sequência 5, recriação 5	112
Figura 102 - Sequência 5, <i>frame</i> 6	112
Figura 103 - Sequência 5, recriação 6	112
Figura 104 - Fotografia recriada em tamanho grande 1	113
Figura 105 - Fotografia recriada em tamanho grande 2	115
Figura 106 - Fotografia recriada em tamanho grande 3	117
Figura 107 - Fotografia recriada em tamanho grande 4	119
Figura 108 - Fotografia recriada em tamanho grande 5	121
Figura 109 - Fotografia recriada em tamanho grande 6	123
Figura 110 - Fotografia recriada em tamanho grande 7	125
Figura 111 - Fotografia recriada em tamanho grande 8	127
Figura 112 - Fotografia recriada em tamanho grande 9	129
Figura 113 - Fotografia recriada em tamanho grande 10	131
Figura 114 - Fotografia recriada em tamanho grande 11	133
Figura 115 - Fotografia recriada em tamanho grande 12	135
Figura 116 - Fotografia recriada em tamanho grande 13	137
Figura 117 - Fotografia recriada em tamanho grande 14	139
Figura 118 - Fotografia recriada em tamanho grande 15	141
Figura 119 - Fotografia recriada em tamanho grande 16	143
Figura 120 - Fotografia recriada em tamanho grande 17	145
Figura 121 - Fotografia recriada em tamanho grande 18	147
Figura 122 - Alguns <i>frames</i> da cena 1 do vídeo	149
Figura 123 - Alguns <i>frames</i> da cena 2 do vídeo	150
Figura 124 - Alguns <i>frames</i> da cena 3 do vídeo	150
Figura 125 - Alguns <i>frames</i> da cena 4 do vídeo	151
Figura 126 - Alguns <i>frames</i> da cena 5 do vídeo	151

Figura 127 - Exposição (exemplo 1)	152
Figura 128 - Exposição (exemplo 2)	152
Figura 129 - Exposição (exemplo 3)	152
Figura 130 - Exposição (exemplo 4)	152
Figura 131 - <i>Storyboard</i> de Saul Bass da cena do chuveiro de <i>Psycho</i>	176
Figura 132 - Ilustrações Natalícias de Grant Snider	177
Figura 133 - Um dos cartazes de <i>Rear Window</i> criados por Zachary Keene	178
Figura 134 - Fotografias de Marion Cotillard no papel de Marion Crane para a <i>Vanity Fair</i>	179
Figura 135 - Estudos de Recriação de imagem não utilizados no trabalho	180
Figura 136 - Cartaz para divulgação da exposição	181
Figura 137 - Emails para atorização de divulgação do cartaz	182
Figura 138 - Divulgação da exposição no facebook	183
Figura 139 - Orçamento do MestreDesign	184
Figura 140 - Folheto para a exposição (frente e verso)	185
Figura 141 – Divulgação <i>online</i> e artigo do jornal Diário de Viseu	186

Introdução

O cinema é um tema de fascínio para indivíduos e multidões. Teóricos refletem sobre os filmes que veem, questionando-se sobre eles, sobre as histórias que estes exploram, as suas imagens, o seu diálogo e o que expressam sobre nós enquanto seres humanos. Investigadores dissecam as cenas memoráveis e ponderam sobre as escolhas do realizador/a que resultam no ecrã. O cinema é um grande tema de análise e crítica que levanta inúmeras e variadas questões, como as exploradas por André Bazin (1951), Jean-Luc Godard (1952), François Truffaut (1953) e Kristin Thompson (1979). Existe uma questão em particular que há muito nos inquieta e tem prevalecido acima de todas as outras, e que pretendemos aprofundar no presente projeto: a objetificação da mulher e a forma como ela é estereotipada no cinema.

Todos nós já assistimos a filmes em que as personagens femininas não têm o tratamento equivalente ao das masculinas. Estas não se assemelham a mulheres realistas, há uma certa fantasia fetichista em exibição e elas estão presentes apenas como o objeto de desejo do protagonista masculino. Tal facto é visível em películas como *From Russia with Love* (1963, Terence Young), *Star Wars: Episode II – Attack of the Clones* (2002, George Lucas) ou *Sucker Punch* (2011, Zack Snyder). Esta é uma questão que já tem sido estudada por alguns teóricos e escritores como Laura Mulvey (1975), Karen Hollinger (1987) e Teresa de Lauretis (1993). Um texto que se tornou uma referência fundamental para a abordagem deste tema é “Prazer Visual e Cinema Narrativo”, escrito por Laura Mulvey e publicado pela primeira vez em 1975. O ensaio de Mulvey (1975) inaugurou uma discussão sobre como o cinema narrativo constrói uma subjetividade masculina do olhar, “fetichizando” a imagem da mulher enquanto objeto de estímulo sexual.

Tendo esta inquietação em mente, desde a conceção da ideia para o projeto, houve sempre para nós um realizador específico em destaque: Alfred Hitchcock. Hitchcock proporciona um contexto característico para tratar a temática por causa do arquétipo das personagens femininas retratadas em muitos dos seus filmes. Certamente não é coincidência que tantas teóricas de cinema femininas analisem e abordem o cinema de Hitchcock. Os seus filmes são exemplos muito pertinentes no que toca ao estereótipo feminino no cinema (Lauretis, 1999) e um assunto central da

crítica fílmica feminista de Mulvey (1975), Tania Modleski (1988), Claire Johnston (1999) e outras mais. Desta forma, surgiu este projeto, centralizado na problemática do estereótipo feminino “hitchcockiano”.

Com a elaboração deste projeto pretendemos continuar (e contribuir para) a reflexão sobre o papel feminino no cinema, em termos gerais e, especificamente, focando o estudo em alguns dos filmes de Hitchcock, pois este tem uma extensa obra que se enquadra na temática que pretendemos desenvolver. O filme *Vertigo* (Hitchcock, 1958), em particular, é um grande foco de atenção do projeto, pois de todos os filmes do carismático realizador britânico, é aquele que se enquadra mais diretamente no nosso tema pelo modo como a mulher é transformada pelo homem de forma a obedecer ao seu ideal feminino, e pela complexidade dos papéis de género intrinsecamente presentes na narrativa. O filme é também relevante atualmente, pois, em 2012, *Vertigo* (1958) foi considerado “O Melhor Filme de Todos os Tempos” (*Sight & Sound*, 2012), dominando a votação da revista fílmica britânica *Sight & Sound*, que conduz uma sondagem do assunto a nível mundial, apenas uma vez em cada década, tendo tido início em 1952. *Vertigo* (1958) ultrapassou o filme reinante de 5 décadas *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941), no resultado da votação de 846 críticos de filmes e especialistas em cinema de todo o mundo. Este exemplo demonstra que Hitchcock é ainda muito influente, e *Vertigo* (1958) tem um enorme impacto na cultura e teoria cinematográfica no contexto contemporâneo. Para além de *Vertigo* (1958), o projeto também foca outras obras de Hitchcock, como *The Birds* (1963) e *Psycho* (1960) pois são filmes que lidam diretamente com temas de voyeurismo, objetificação feminina e dominância do olhar masculino.

O projeto materializa-se em termos práticos com a recriação fotográfica de uma seleção de *frames* de sequências de filmes de Hitchcock, sequências em que a mulher se encontra numa posição passiva ou de objeto. O intento é subverter o estereótipo de objetificação das imagens capturadas originalmente em filme, enquadrando a mulher de modo a mostrá-la de uma forma mais positiva e proativa, mais realista, natural e moderna, e de certa forma admoestar os estereótipos e arquétipos femininos do cinema clássico em que Hitchcock se enquadra (Corber, 1999), na vertente da fotografia. A execução do projeto culmina numa exposição fotográfica, composta por 18 fotografias, por motivos de continuidade narrativa, onde estará patente ao público não só o trabalho de recriação das sequências fílmicas, mas também um vídeo com as

cenas originais dos filmes (em formato *stop motion*¹, para manter a linguagem fotográfica consistente), para o observador poder comparar as recriações fotográficas com os *frames* originais que as inspiraram.

Partindo destas imagens de filmes de Hitchcock que demonstram o estereótipo e objetificação feminina, tivemos o impulso de subverter o significado das imagens do ecrã, propondo a questão: “Como pode a recriação fotográfica contribuir para subverter o fenómeno da objetificação da mulher presente nos filmes de Hitchcock?” Pretendemos assim, através do processo criativo da recriação de imagem, explorar esta questão, mantendo alguma fidelidade à composição original dos *frames* selecionados dos filmes, mas fazendo uso da semiótica e de sensibilidades mais feministas e modernas, para que as fotografias resultantes não evidenciem esses estereótipos de feminilidade.

Para além desta questão, pretendemos também testar uma hipótese que esperamos confirmar através da investigação. Tendo em conta que a hipótese é “uma tentativa de explicação por parte do investigador ou uma opinião profissional prevendo os resultados principais do processo de investigação” (Moore, 1983: 60-76), estabelecemos para o nosso projeto a hipótese que coloca a seguinte previsão de resultados: A dominância do olhar no cinema hitchcockiano não é sempre masculina, sendo por vezes feminina. Prevemos que esta hipótese fique provada com a nossa pesquisa pois entendemos que, embora as mulheres hitchcockianas sejam objetificadas pelo olhar masculino, há nelas uma força inata e uma busca por poder. É porque as achamos fascinantes que nos sentimos compelidos a subverter o estereótipo feminino de Hitchcock, pois queremos vê-las triunfar em vez de serem vitimizadas e prisioneiras do olhar masculino. Esta empatia pelas personagens femininas sugere que não as vemos como “objetos” através da subjetividade masculina do olhar. Assim, acreditamos que elas possuem algum controlo sobre a forma como são olhadas e como olham. A hipótese lida com a questão da dominância do olhar entre os géneros, pois é um tema central do projeto.

¹ *Stop Motion* é uma técnica de animação, foto a foto (ou *frame a frame*) usando como recurso uma máquina fotográfica, máquina de filmagem ou um programa de computador (ex: Blender). Enquanto a maior parte dos filmes têm 24 *frames* por segundo, no formato *stop motion* têm normalmente entre 2 e 12 *frames* por segundo, sendo por vezes pausados suficientemente que a retina humana não perceba a imagem contínua, mas sim os *frames* individuais (como pretendemos com o vídeo para o nosso projeto).

A recriação de imagem é outro tema que pretendemos explorar, pois é fundamental para a parte prática deste projeto. Walter Benjamin (1975: 19) disse: “*As técnicas de reprodução aplicadas à obra de arte modificam a atitude das massas em relação à arte*”. A recriação de imagem tem sido para nós um grande ponto de interesse enquanto processo criativo, gerando variadas questões como a da apropriação. Uma pergunta de interesse é: “qual é a intenção de um artista ao usar o trabalho de outro?” Pretendemos abordar as possibilidades de atribuir uma ideia diferente a imagens já existentes, e os limites da subversão de significados através da recriação imagética.

O projeto atende a um público-alvo composto de homens e mulheres entre os 18 e os 50 anos, pois entendemos que esta faixa-etária tem a maturidade necessária para compreender o conceito de subversão do estereótipo feminino. O projeto poderá também ser apelativo para cinéfilos e estudantes das obras de Hitchcock, assim como artistas e investigadores, principalmente nas áreas do cinema, da fotografia e do feminismo.

Sendo assim, a estrutura do projeto está organizada em quatro grandes capítulos que juntos compõem a sua totalidade. O primeiro deles é *O Estereótipo Feminino no Cinema*, que faz uma abordagem generalista ao tema de como a mulher se enquadra no contexto cinematográfico, seja como personagem feminina no cinema, como espetadora ou como cineasta, recorrendo às teorias fílmicas de autoras feministas relevantes. O segundo capítulo é *Alfred Hitchcock*, onde focamos a análise nos filmes do realizador, observando como o estereótipo feminino opera no contexto dos seus filmes e notando alguns aspetos do próprio “Mestre do Suspense” enquanto figura icónica e realizador de cinema. O terceiro capítulo é *Recriação com Base em Imagens Prévias*, que se foca no processo criativo da recriação de imagem e investiga o estado da arte no que diz respeito a trabalhos práticos que, similarmente ao nosso, recriam imagens de filmes para a vertente fotográfica e fazem uso da obra cinematográfica de Hitchcock. O quarto capítulo intitula-se *Conceção e Desenvolvimento do Projeto*, e lida com a metodologia do trabalho e com os resultados da parte prática: fotografias recriadas, vídeo e exposição. Este capítulo termina com a *Análise Crítica e Avaliação dos Resultados* de todo o projeto. Por fim, encontram-se as *Considerações Finais* em que também referimos sugestões para investigação futura.

Capítulo 1. O Estereótipo Feminino no Cinema

Por uma questão de organização, este primeiro capítulo foca-se no tema do Estereótipo Feminino no Cinema em termos abrangentes, pois esta é a base da estrutura conceptual do projeto, e só depois da abordagem ao “tratamento da mulher” no cinema em geral se pode enquadrar o tema no contexto do cinema de Hitchcock. É importante compreender o que se entende por “estereótipo feminino” e como este está presente no cinema, por isso, abordamos as teorias de autoras feministas relevantes para a temática e várias questões ligadas à mulher no contexto cinematográfico, como as políticas de género e de sexualidade, a forma como os espetadores veem e se identificam com as personagens femininas e o cinema que foge aos parâmetros femininos estereotípicos.

1.1 Definição de Conceitos

Neste subcapítulo, vamos atribuir definições aos conceitos mais importantes que vão aparecer de forma recorrente ao longo do projeto (com base em várias fontes literárias), os quais são fundamentais para a sua compreensão. Neste sentido, vamos debruçar-nos neste ponto sobre o conceito de Estereótipo, o tema da Objetificação, principalmente o que significa no contexto feminino que é fundamental para a teoria fílmica feminista presente no projeto.

1.1.1 Estereótipo

O termo estereótipo tem origem dos termos *stereos* (“sólido” em grego), e *typus* (“impressão” em latim)². O termo é designado como “uma crença exagerada associada a uma categoria” (Allport, 1954/1979: 191), “uma representação pré-concebida de um tipo de pessoa” (Lee, Jussim e McCauley, 1995: 142) e “o conjunto de crenças sobre as características de um grupo de pessoas” (Stroebe e Insko, 1989: 5). Outra definição é que os estereótipos são “crenças consensuais, crenças injustificadas, ou crenças

² Designação presente em: *The American Heritage Dictionary of the English Language*. Fourth Edition, 2000. A primeira definição em: <http://www.thefreedictionary.com/stereotype>

que distinguem categorias” (Gardner, 1994: 2). João Paulo Queiroz (2007) considera que estereotipar baseia-se na delimitação intuitiva de categorias, em que a sociedade atribui características a grupos, sendo identificados e definidos segundo particularidades percebidas nos seus elementos. Estas particularidades podem ser distorcidas e não verdadeiras, sendo apenas fruto de uma percepção seletiva que é determinada no contexto social, cultural e ambiental.

Queiroz (2007: 43) assevera que alguns autores acreditam que o estereótipo resulta do exercício primitivo de uma categorização de caráter antropológico, e sendo assim, quando, no quotidiano, um indivíduo se depara com outro, forma imediatamente um juízo sobre ele, se é alguém do sexo feminino ou masculino, alguém com a mesma cor de pele ou diferente, alguém jovem ou mais velho. Estas categorias (sexo, raça e idade) são as que causam primeiramente impacto na percepção social (Bruner, 1957; Arcuri, 1982; Brewer, 1988). Segundo Queiroz (2007), assim que é estabelecido, o padrão de estereótipo transforma-se na norma do quotidiano. A partilha de crenças possibilita uma proximidade interpessoal, em que há menos adversidades e tensões. O questionamento dos estereótipos é o questionamento da posição de cada indivíduo relativamente aos restantes. O mundo construído sobre os padrões estereotípicos é para o indivíduo um mundo seguro, fácil de reconhecer e prever, com poucas surpresas, em que ele estabelece rotinas cognitivas que lhe facilitam as simples escolhas do quotidiano. Queiroz (2007: 40) enuncia:

O estereótipo está associado à reprodução simbólica, tanto a nível interpessoal como cultural. A base diversificada das convicções estereotípicas é transmitida ao indivíduo desde o nascimento, pelos pais, colegas e outros membros da sociedade. Os media atuam como veículo privilegiado destas crenças partilhadas, caracterizadas pela grande uniformidade de caracterização de cada estereótipo em particular.

Jeffrey Sherman (1994: 2) alega que o conhecimento localizado sobre membros de um grupo influencia juízos que são projetados sobre o grupo em que foram categorizados, e gera atualizações do estereótipo a projetar sobre os seus membros. Se um indivíduo não for percebido enquanto membro de um grupo, não é projetado um estereótipo sobre ele, pois a categorização é enfatizada sobre a identificação e discriminação de grupos, e não sobre indivíduos. No entanto, um dos membros de um grupo em particular pode ser julgado pelos estereótipos atribuídos ao seu grupo.

Queiroz (2007) aponta ainda que, a partir do estereótipo, forma-se uma identidade ambivalente e contraditória, própria do fetiche, que tanto existe no “domínio” como na “defesa”, focando tanto no prazer como na sua privação ansiosa. Queiroz (2007) menciona Homi Bhabha (1983) que expõe a relevância do elo funcional entre o estereótipo e a fixação do fetiche (ou do estereótipo como fetiche), recorrendo a Freud³:

O fetichismo é sempre um “jogo” vacilante entre a afirmação arcaica da totalidade/semelhança – nos termos de Freud: “Todos os homens têm pénis”; e nos nossos termos “Todos os homens têm a mesma pele/raça/cultura” – e a ansiedade associada à falta de diferença – de novo, para Freud “Alguns não têm pénis”; e para nós “Alguns não têm a mesma pele/raça/cultura” (Bhabha, 1983, citado por Queiroz, 2007: 38).

De acordo com Rosa Santos (2007: 1), o termo fetiche vem do francês *fétiche* que por sua vez origina do português “feitiço”. Segundo a pesquisa de Santos (2007), o fetichismo é o processo pelo qual o homem desvia o foco do seu interesse sexual e o fixa em objetos inanimados ou em partes do corpo do parceiro sexual, selecionando-os como componentes indispensáveis para atingir o máximo prazer sexual. Sob a perspectiva psicanalítica, o significado de fetiche baseia-se na adoração de alguma coisa para satisfazer um desejo (Santos, 2007: 5).

Queiroz (2007: 41) acentua também que o termo “estereótipo” é por vezes associado ao “preconceito”, que se define como um juízo *a priori* atribuído a terceiros e também surge no contexto de dinâmicas de grupos. Dennis Rome (2004: 18-19) afirma que os “preconceitos são sempre acompanhados por ignorâncias, medos e ódios” e que “são formados por um complexo processo psicológico que começa com a ligação a um pequeno grupo de conhecidos”. O termo preconceito tem exclusivamente uma conotação negativa, contendo um tipo de agressão simbólica, pois estabelece julgamentos pré-concebidos e fronteiras hierárquicas entre “nós” e os “outros”.

³ Sigmund Freud, o neurologista austríaco, conhecido como fundador da psicanálise e pelas suas teorias sobre a sexualidade humana.

1.1.2 Objetificação

A objetificação é um tema fulcral para a teoria feminista (Lina, 2011). O conceito de objetificação consiste em tratar ou considerar uma pessoa como um objeto⁴.

Segundo Immanuel Kant (1785: 42), objetificação envolve a redução de uma pessoa com humanidade à posição de objeto. Para Kant (1785), humanidade é a natureza racional de um indivíduo e a sua capacidade para fazer escolhas racionais e perseguir os seus próprios objetivos. Um ser com humanidade é capaz de discernir o que tem valor e encontrar formas de efetuar e promover esse valor. Os seres humanos são especiais no sentido em que, ao contrário dos animais e de objetos inanimados, têm *dignidade*, um valor interior ao contrário de um valor relativo. É assim fundamental que as pessoas respeitem a humanidade nos outros e em si próprios (Kant, 1797: 209).

Pensadoras feministas têm apontado que as mulheres na nossa sociedade são mais identificadas e associadas com os seus corpos do que os homens, e mais que os homens, são valorizadas pela sua aparência (Bartky: 1990). De forma a serem aceites pela sociedade, as mulheres estão sobre constante pressão para “retificar” os seus corpos e aparência, e conformar-se aos ideais de beleza feminina da sua época. De acordo com Sandra-Lee Bartky (1990: 80), “Seja o que for em que ela [a mulher] se possa tornar, ela é fundamentalmente um corpo concebido para satisfazer e excitar”. Segundo Bartky (1990:74), o poder que relega as mulheres ao corpo feminino “está em todo o lado e em lado nenhum, o disciplinador é toda a gente e ninguém em particular”. A mensagem que as mulheres deviam ter uma aparência mais feminina está em todo o lado, é reforçada por pais, professores, parceiros masculinos, e é expressa de várias formas pela *media*. Os homens não são responsáveis por esta situação das mulheres. A constante preocupação das mulheres com a aparência tem vindo a ser considerada como algo natural e voluntário, é algo que as mulheres interiorizaram. Assim, pela perspetiva de Bartky (1990), não é tarefa fácil para as mulheres libertarem-se da sua objetificação.

Martha Nussbaum (1995: 257) identifica alguns itens que descrevem a ideia de tratar uma pessoa como um objeto, tais como: instrumentalidade (tratar uma pessoa

⁴ Designação presente em *The Free Dictionary*: <http://www.thefreedictionary.com/objectification>

como ferramenta para um propósito), negação de autonomia (tratar uma pessoa como se não tivesse autonomia e determinação), propriedade (tratar uma pessoa como se fosse um bem transacionável), e negação de subjetividade (tratar uma pessoa como algo cujas experiências e sentimentos não têm valor). Rae Langton (2009: 228-229) adicionou mais três itens à lista de Nussbaum (1995): Redução ao Corpo (tratar uma pessoa identificando-a com o seu corpo ou partes do corpo), Redução à Aparência (tratar uma pessoa principalmente em termos da sua aparência) e Silenciamento (tratar uma pessoa como se estivesse silenciosa e não tivesse a capacidade para falar).

1.1.3 A Questão do Género

Judith Butler (1990) observa que, culturalmente, os sexos (homem e mulher) são o que distingue os géneros (masculino e feminino). Estes estabelecem as normas de expressão de desejo pelo sexo oposto, ou pelas suas manifestações codificadas. O género feminino identifica-se como objeto de desejo porque se apresenta, e é apresentado, globalmente como tal. Butler (1990) sintetiza a crítica do paradigma do Género, considerando que o Género é uma variável que se altera no tempo e no contexto, pois as manifestações e desempenhos da tonalidade sexual são mutáveis e fluídas ao longo da vida de uma pessoa, o que significa que a própria identidade de género é variável. A autora estabelece que o género é o resultado da ação, deixando de ser “o que é”, para passar a ser “o que faz”.

Em 1949 foi publicado o primeiro estudo sobre a representação do Género. Os seus autores, Irving Child, Elmer Potter e Estelle Levine concluíram através de uma amostra, que apenas 27 por cento das personagens de literatura eram femininas, em livros publicados entre 1930 e 1946, nos EUA. As personagens femininas não tinham ambições e dependiam das personagens masculinas, que eram autoritárias e autónomas.

Londa Schiebinger (2001: 140) alerta para um certo perigo que pode existir quando se chama a atenção para as diferenças de género. A conceituada professora de direito americana Martha Minow identificou em 1984 um “dilema da diferença” (nome por ela atribuído), em que chamar a atenção para estereótipos de género pode

reforçá-los e criar fricção onde antes não parecia havê-la, mas que ignorar diferenças de género pode fazer permanecer hierarquias de poder invisíveis. É importante realçar que “masculino” e “feminino” não têm significados universais além de contextos históricos. Estes termos têm significados muito diferentes em épocas diferentes e lugares diferentes, e referem-se habitualmente aos costumes de uma classe ou povo específico, assim como características de um sexo específico.

Tendo em conta a observação de Judith Lowder Newton (2013: 5) segundo a qual “ao examinar o poder existente no passado também se clarifica o presente”⁵, parece pertinente observarmos as políticas de género no cinema da década de 50 do séc. XX, e o seu impacto na cultura, inclusive porque parte importante da filmografia de Hitchcock foi realizada nessa época.

Byars (1991)⁶ defende que todos nós, constantemente restringidos pelas várias e contraditórias noções sobre sexo e género, estamos sempre a participar, explicitamente ou não, conscientemente ou não, na disputa sobre a relação entre a diferença dos sexos e a definição dos géneros. A autora nota que à medida que mais mulheres entram em ocupações previamente definidas como masculinas, e os governos debatem legalizar “famílias alternativas”, questões como “o que é “natural” ao género feminino?”, “e ao masculino?”, “existe algo “natural” relativo às funções de género sociais?” têm-se tornado comuns. Estas questões, segundo Byars (1991), implicam a rejeição das noções tradicionais de sexo, de género e do seu relacionamento, implicam que as “realidades” do género são construções sociais. “Nascemos com o sexo, aprendemos o género”, afirma a autora. Críticas feministas analisam textos que abordam questões sobre a forma como as instituições sociais, especialmente as que pertencem às artes e aos meios de comunicação, exercem o seu poder, ao construir e reforçar conceitos e valores normativos sobre as diferenças

⁵ A declaração de Newton “to examine power in the past is also to clarify the present” em *Women, Power and Subversion: Social Strategies in British Fiction, 1778-1860*, é emblemática entre teóricas e críticas feministas, encontrando-se em várias obras que consultámos. A edição de 2013 pode ser lida em parte no site: <http://books.google.pt/books?id=Ubl7AQAQBAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>

⁶ Jackie Byars, no livro da sua autoria *All That Hollywood Allows, Re-reading Gender in 1950's Melodrama*. O livro explora a representação dos géneros nos filmes de Hollywood na década de 50. Byars foi professora na Universidade de Wisconsin, ensinando cursos de rádio, televisão e filme. Como feminista, Byars diz ter primeiramente preocupações sobre a construção e manipulação das categorias de género, e interesse em desenvolver estratégias para intervir nesse processo, e desafiar as instituições patriarcais que oprimem homens e mulheres (embora desigualmente).

de género, através dos seus produtos culturais. Byars (1991: 1-3) baseia-se na suposição que, através dos seus costumes culturais, os membros da sociedade criam e manipulam as suas próprias realidades, explicando que dentro dos limites dos estudos culturais, *cultura* significa o processo pelo qual nós circulamos e debatemos o significado das nossas experiências e relações sociais, e portanto, *nós próprios*.

Teresa de Lauretis (1987: 36) reflete também acerca da questão do género. A autora considera que o género é fundamentalmente (uma) representação, o que não significa que não tem implicações concretas ou reais, tanto sociais como objetivas, na vida material dos indivíduos. Pelo contrário, a construção do género, segundo a autora, continua na atualidade, tão diligentemente como nas épocas passadas, não apenas onde se poderia supor (nos meios de comunicação, nas escolas públicas e privadas, nos tribunais, na família), mas também, embora de forma menos evidente, na universidade, na comunidade intelectual, nas práticas artísticas e nas teorias radicais de vanguarda, e incluindo, especialmente, nas teorias do feminismo. Paradoxalmente, a autora diz que a construção do género também se realiza mediante a sua própria desconstrução, e através de qualquer discurso, feminista ou não, que tente rejeitá-lo ou minimizá-lo como falsa representação ideológica.

1.1.4 Ideologia e Feminismo

Ideologia entende-se pelo conjunto de ideias, convicções e princípios filosóficos, sociais ou políticos que caracterizam o pensamento de uma pessoa, grupo, época, movimento ou sociedade.⁷

Lauretis (1987: 44) afirma que a discrepância, a tensão e a confusão entre a mulher como objeto e condição da representação, e as mulheres como seres históricos, com relações sociais reais, são causadas e sustentadas por uma contradição lógica e irreconciliável da nossa cultura: tanto dentro como fora da questão do género, as mulheres são objetos de representação, mas ao mesmo tempo *carecem* de representação. Esta é a contradição sobre a qual se constrói a teoria feminista. Assim, o feminismo não pode ser considerado uma ciência, discurso ou realidade fora da ideologia, ou fora da ideologia de género.

⁷ Definição presente em Priberam Dicionário: <http://www.priberam.pt/DLPO/ideologia>

Segundo Louis Althusser (1971/1980: 85), a ideologia é “uma relação imaginária com relações reais”, pois o sujeito age no real em conformidade com o sistema de representações. Esta diferença entre o real e o figurado baseia-se na alienação do caráter material. Presumir que se está fora da ideologia é uma ilusão do conhecimento científico moderno. O debate pós-moderno inclui a mudança crítica da posição que os discursos da ciência e metalinguagem se encontram sempre dentro da ideologia. Althusser (citado por Queiroz, 2007: 22-23) afirma que “a ideologia não tem exterior em si mesma, mas ao mesmo tempo não é nada a não ser exterior (para a ciência e para a realidade)”.

Feminismo é, por definição, o movimento organizado sob a crença na igualdade social, política e económica dos sexos. Em termos simples, feministas defendem a igualdade de direitos para as mulheres.⁸

Segundo Sally Haslanger (2000: 36), feministas precisam da terminologia de género para lutar contra as injustiças sexistas. Os termos de género são utilizados para identificar, explicar e falar sobre desigualdades sociais persistentes entre homens e mulheres. A análise de Haslanger (2000) começa com o reconhecimento que mulheres e homens diferem em dois respetos: fisicamente e nas suas posições sociais. A autora afirma que sociedades em geral tendem a “privilegiar indivíduos com corpos masculinos” (Haslanger, 2000: 38), e assim as posições que eles ocupam tendem a ser melhores que as posições sociais daqueles com corpos femininos, o que gera injustiças sexistas persistentes.

Para Iris Young (1990: 31), aqueles que concetualizam o conceito de poder como um recurso, compreendem o poder como algo que é socialmente positivo, mas está atualmente distribuído de forma desigual entre homens e mulheres. Para feministas que compreendem o poder desta forma, o objetivo é redistribuir este recurso para que as mulheres tenham poder em igual medida aos homens. Implícita nesta perspetiva é a assunção que o poder pode ser possuído por indivíduos em maior ou menor quantidade.

⁸ Designação presente em *The Free Dictionary*: <http://www.thefreedictionary.com/feminism>

Em *Justice, Gender and the Family*, Susan Okin (1989) argumenta que a estrutura da família contemporânea distribui os benefícios e os encargos da vida familiar de forma injusta entre maridos e esposas. Okin (1989) inclui o poder na sua lista de benefícios. Como a autora diz, “quando olhamos seriamente para a distribuição entre maridos e esposas de bens como o trabalho (pago e não pago), o poder, o prestígio, a autoestima, as oportunidades para o autodesenvolvimento, e a segurança física e económica, vemos as desigualdades socialmente construídas entre eles, do cimo ao fundo da lista” (Okin, 1989: 136).

1.2 Teorias e Vanguardas Feministas no Contexto Cinematográfico

Este subcapítulo pretende explorar as “vozes” das várias autoras que abordam, criticam e analisam questões feministas no Cinema. Primeiro, destacamos Laura Mulvey (1975) e o seu ensaio *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, pois ela inaugurou a conversa sobre o papel feminino como objeto do olhar masculino no cinema. Em segundo lugar, dada a controvérsia causada entre teóricas feministas sobre algumas das proclamações de Mulvey (1975), em *Múltiplas Vozes Argumentativas*, notamos as teorias de várias autoras que continuaram a discussão começada por Mulvey (1975), acrescentando as suas perspetivas à “conversa” e enriquecendo assim a teoria feminista cinematográfica, muitas vezes utilizando exemplos de filmes de Hitchcock na sua argumentação. Em terceiro lugar, abordamos o conceito da Cultura de Massas e Sociedade Patriarcal, pois este é um ponto fulcral da discussão das autoras referidas e é elucidativo das razões pelas quais a mulher é estereotipada e objetificada no contexto do cinema.

1.2.1 Prazer Visual e Cinema Narrativo

Laura Mulvey (1975/2003) é uma referência incontornável para o nosso projeto, pois foi pioneira da temática do estereótipo feminino e da objetificação da mulher no cinema, ao publicar em 1975 o reputado ensaio *Visual Pleasure and Narrative Cinema*.

Mulvey (2003) deu origem ao conceito do “olhar masculino” (*the male gaze*)⁹. A autora utiliza o conceito para esclarecer sobre a interpretação direta, socialmente estabelecida, da diferenciação sexual que controla imagens e formas eróticas de olhar, usando as ferramentas da psicanálise para demonstrar como o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma do cinema, na qual o homem exprime as suas fantasias e obsessões, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, presa no seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado (Mulvey, 2003: 438).

Ao expor o “prazer de olhar” como uma projeção do desejo reprimido do espetador, Mulvey (2003) atribui-lhe uma dimensão de voyeurista. Na sua análise feminista das teorias do olhar, a autora afirma que o olhar masculino projeta a sua fantasia na figura feminina, que é moldada em conformidade, e também que o cinema constrói a forma como a mulher deve ser olhada no âmbito do próprio espetáculo, pois os códigos e símbolos cinematográficos criam um mundo visual. A autora declara:

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta a sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. No seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo a sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual para que se possa dizer que conota a sua condição “para ser olhada” (Mulvey, 2003: 444).

Mulvey (2003) propõe a teoria que a representação da mulher no cinema lhe confere um carácter de objeto, porque é mostrada através do olhar masculino e que este fenómeno é uma causa da cultura patriarcal. A autora usa a psicanálise para compreender o inconsciente da sociedade patriarcal que estruturou esta forma cinematográfica, um sistema de representação que estrutura as formas de ver e o prazer no olhar. Mulvey (2003) cita Budd Boetticher num excerto que poderia estar a referir-se a um grande número de filmes, inclusive muitos filmes de Hitchcock:

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

⁹ Ao longo do projeto vamos referir muitas vezes este “olhar masculino” e é importante ter em mente a conotação da palavra inglesa “gaze”, que Mulvey liga ao conceito da escopofilia, e assim tem mais peso que a palavra “olhar”. É um termo cujo significado fica parcialmente perdido na tradução.

ele sente por ela, que o faz agir assim dessa maneira. Em si mesma, a mulher não tem a menor importância (Boetticher, citado por Mulvey, 2003: 444).

Desta forma, Mulvey (2003) demonstra que o cinema narrativo é determinado pelo inconsciente da sociedade patriarcal. Enquanto feminista, Mulvey (2003) pede para substituímos o tipo de prazer voyeurista por outro tipo de prazer enquanto espetadores, um que possibilite um novo modo de percepção, um “afastamento apaixonado”. Ela declara que o primeiro golpe à acumulação de convenções tradicionais do cinema é libertar o olhar da câmara em direção à sua materialidade no tempo e no espaço, e o olhar da plateia em direção às dialéticas e temáticas demonstradas no ecrã (Mulvey, 2003: 453).

Servindo-se da obra de Hitchcock, Mulvey (2003) foi a primeira teórica a colocar “a mulher” em *Vertigo* (1958) nos confins do conhecimento e controlo visual masculino. Para Mulvey (2003), *Vertigo* (1958) retrata a típica agressão e negação mental masculina que se encontra nos filmes de Hollywood clássicos. A personagem de James Stuart, Scottie, é descrita pela autora como a personificação do “olhar ativo” do espectador. O exibicionismo e o masoquismo passivos da personagem de Kim Novak fazem com que ela sirva de contraste ideal para o voyeurismo sádico e ativo dele. Ela sabe que o seu papel é representar, e somente pela representação pode manter o interesse erótico de Scottie. Inicialmente, Scottie representa o lado investigador do voyeurismo ao seguir e interrogar “Madeleine”, e, na segunda metade do filme, a curiosidade masculina “triumfa” e a personagem feminina é “castigada”. Scottie continua o ciclo de abuso iniciado pelo marido de Madeleine quando a reconstrói e a limita a um objeto de fetiche (Mulvey, 2003: 450-451). No entanto, Mulvey (2003) encontra redenção feminista em *Vertigo* (1958) quando o filme vira os processos psicológicos do espectador de volta contra si próprio. Mulvey (2003: 451) afirma que o herói de Hitchcock contém todos os atributos do “superego patriarcal”, o que faz com que o espectador masculino sinta uma falsa segurança, legitimada pelo do seu substituto no ecrã, e ao ver através do olhar do seu substituto, expõe-se a si mesmo como cúmplice, capturado na ambiguidade moral do olhar.

1.2.2 Múltiplas Vozes Argumentativas

De acordo com Susan White (1999: 280-281), Mulvey (2003) originou controvérsia ao indicar que a mulher “não existe” dentro dos limites da representação no cinema clássico de Hollywood, nem como espetadora nem como referente, que o desejo dela não figura de todo. Mulvey (2003) foi intensamente contestada por muitas teóricas fílmicas feministas que durante muitos anos tentaram a todos os custos provar a sua percepção que a subjetividade e o desejo femininos são de facto expressados no cinema *mainstream*, embora indiretamente ou de forma incompleta, e elas começaram a afastar-se da ideia de que só as ideologias dominantes são expressadas nos “textos”. Claire Johnston (1988: 35), por exemplo, postulou que o desejo e subjetividade femininos podiam surgir nos espaços e fissuras do texto fílmico. Outras viram a espetadora feminina como o foco da subversão ideológica na sua capacidade de ler contra a corrente dos filmes narrativos clássicos.

Tania Modleski (1988) e Teresa de Lauretis (1984) estão entre as teóricas que tiveram um papel crucial em desafiar e complicar as teorias de Mulvey (2003) quanto à representação das mulheres em filme (White, 1999: 281). Tanto Modleski (1988) como Lauretis (1984) escolheram filmes de Hitchcock como cenário para analisarem a subjetividade feminina e a representação de mulheres. Modleski (1988: 2) aponta que o artigo de Mulvey (2003) não faz jus à natureza complexa da representação, e levanta questões sobre o “objeto feminino passivo e estereotípico” e o indivíduo masculino ativo. Lauretis (1984: 155) incide o seu trabalho sobre narrativas femininas que estruturam um desejo feminino que é proferido, mas de seguida negado “ou pela destruição massiva ou pela territorialização da mulher” nos filmes, como em *Rebecca* (1940) e *Vertigo* (1958).

Karen Hollinger (1987: 22) cita *Vertigo* (1958) como um filme em que o desejo feminino está presente narrativamente na forma de drama edipiano, em que a fixação da filha pela mãe como objeto principal de desejo (a obsessão de Madeleine por Carlotta) dissipa quando é “seduzida” a aceitar a feminilidade definida pelo homem (representada pela beleza idealizada de Madeleine). Hollinger (1987) coloca a hipótese de que a poderosa presença materna em *Vertigo* (1958) não é banida pela dominância do olhar masculino, mas torna-se uma forma de identificação visual prazerosa com ícones femininos.

Virginia Wexman (1984: 34) tem uma abordagem mais materialista quanto à alegoria de Hitchcock de transformar literalmente Judy em Madeleine (criando o seu ideal de beleza), não simplesmente na sua intenção de realizador de controlar as suas protagonistas femininas, mas no amplo fenómeno da indústria de manipular e controlar a estrela feminina. A leitura de *Vertigo* (1958) como sendo simplesmente uma recriação da relação entre o realizador e as suas estrelas femininas, de acordo com Wexman (1984), “desloca o foco da discussão para além do significado inerente da presença da própria estrela.” A evidência de que autora dispõe para apoiar a sua leitura é apelativa, pois ela fornece detalhes de como Kim Novak foi “detida como refém” no seu camarim pelos produtores da *Columbia Pictures*, constantemente observada e autorizada a consumir apenas comida preparada especialmente para ela.

Jill Nelmes (1996: 237) defende que nos filmes de Hitchcock, tanto os homens como as mulheres podem ser objetos do “olhar”. Em *North by Northwest* (1959), o papel de Cary Grant é o de um herói e objeto sexual, o homem desejável. Em *Marnie* (1964), Sean Connery desempenha um papel semelhante, o que também serve para aumentar a ironia que Marnie, a heroína e sua esposa, é adversa a relações sexuais. Muitos dos filmes de Hitchcock são vistos da perspetiva de uma protagonista feminina: *Blackmail* (1929), *Rebecca* (1940), *Notorious* (1946), por exemplo, ou então quando o herói ou heroína está numa posição feminina vulnerável ou passiva, como em *Rear Window* (1954).

1.2.3 Cultura de Massas e Sociedade Patriarcal

Justina Gallina (2010: 88) menciona o final da década de 1960 como o início da exploração das políticas de género no cinema, pois foi a década em que várias áreas de interesse coincidiram na exploração das relações e práticas afetivas e sexuais dos indivíduos, o que não foi diferente no cinema. A autora refere Mulvey (2003) e Lauretis (1984) como duas das teóricas inaugurais na temática que a partir desse período começaram a apresentar uma postura crítica e desconstrutiva quanto às múltiplas formas de “machismo” no cinema e fora dele. Com a procura da liberdade sexual feminina, mulheres famosas de todas as áreas começaram a mostrar orgulhosamente os seus corpos nus (sobretudo no cinema). No entanto, essas mulheres eram identificadas geralmente como meros objetos sexuais. A esse processo convencionou-

se chamar “a descoberta feminista”, explica Gallina (2010). Segundo a autora, os filmes fazem expandir formas de identificação sexual e de gênero que estão diretamente relacionadas com as alterações contemporâneas em relação à sexualidade, educando os espectadores acerca da pluralidade das formas de afeto e desejo que são demonstradas por grande parte das produções cinematográficas. Gallina (2010: 89) põe ênfase na influência do cinema sobre a população, que diz ser muito significativa, pois esta assume as realidades que os filmes exploram: “O filme é uma obra cultural que por si só é o próprio acontecimento, o próprio *facto histórico*”.

Jackie Byars (1991: 18) aponta que críticos masculinos tradicionais têm favorecido a noção que o indivíduo é separado da sociedade, baseando-se no pressuposto que os indivíduos possuem significado independente e anterior à sociedade em que existem. Textos que reforçam esta perspectiva, geralmente mostrando um herói masculino em conflito com uma sociedade feminina, ocuparam os cânones do cinema.

Laura Mulvey (2003) descreve os paradigmas do cinema narrativo, exemplificando com os filmes *Only Angels Have Wings* (1939, Howard Hawks) e *To Have and Have Not* (1944, Howard Hawks) que começam da mesma forma:

O filme começa com a mulher enquanto objeto do olhar fixo unido do espectador e de todos os protagonistas masculinos do filme. Ela está sozinha, deslumbrante, exposta, sexualizada. Mas à medida que a narrativa avança, ela apaixona-se pelo protagonista masculino principal e torna-se propriedade dele, perdendo as suas características visíveis de glamour, a sua sexualidade generalizada, as suas conotações de show-girl; o seu erotismo é submetido apenas à estrela masculina (Mulvey, 2003: 446-447).

A personagem feminina representa muitas vezes apenas o interesse romântico do protagonista masculino, como em inúmeros *Westerns*, e filmes de guerra, ação ou aventura. Ou, esta pode resistir às limitações do seu papel de interesse romântico e causar perturbações e conflitos, visualmente e narrativamente, como é o caso no *Film Noir*, em que a personagem feminina serve de *Femme Fatale*.¹⁰ Ou ainda, quando a narrativa de um filme se concentra numa protagonista feminina – no Melodrama, esta

¹⁰ *Femme Fatale* (francês para Mulher Fatal) é um estereótipo de personagem feminina, sempre presente no gênero cinematográfico *Film Noir*, mas não exclusivamente. A *Femme Fatale* trata-se de uma mulher intensamente misteriosa e sedutora, que tende a colocar o protagonista masculino em situações comprometedoras e perigosas, porque ele não é capaz de resistir ao seu encanto.

embarca numa “viagem”, interior ou exterior, cujos finais possíveis são delimitados pelas histórias místicas sobre feminilidade de Freud (Lauretis, 1999: 87).

Miriam Hansen (1991: 310) observa o papel das mulheres nos filmes de terror. Estes registam uma fascinação pela sexualidade, com a identidade de género codificada em termos que giram à volta da presença simbólica do monstro. Mulheres são invariavelmente as vítimas dos atos de terror infligidos pelo lobishomem/vampiro/extra-terrestre/”coisa”: o monstro como Outro não humano. A desconstrução do monstro estabelece protagonistas masculinos como heróis, cujo objeto e prémio é a mulher. Mas como a força predatória contra a qual o herói tem de competir, o próprio monstro ocupa uma posição masculina em relação à vítima feminina. Animais são regularmente usados para significar atributos humanos, com o lobo, o leão, a cobra e a águia sendo todos entendidos como signos de sexualidade masculina. A disposição de ângulos de ponto-de-vista entre a posição dominante do monstro e a posição frágil da vítima sugere violação, fundindo a relação sexual subjacente de “romance” com terror e violência (Hansen, 1991: 311).

1.3 Psicanálise Sobre o Olhar e Paradigmas de Identificação

Este subcapítulo aborda o fenómeno do olhar no contexto cinematográfico e nas várias formas de identificação para os espetadores de filmes. Primeiro, em *Subjetividade Masculina e Inconsciente do Olhar*, falamos sobre o privilégio do olhar masculino. De seguida, em *A Relação Espetador-Ecrã*, abordamos a relação que acontece entre o espetador e a imagem projetada no ecrã e como esse processo está ligado ao voyeurismo. Notamos também como os espetadores, as mulheres em particular, se relacionam com filmes que obedecem às regras do sistema patriarcal. Por último, em *A Identificação com a Imagem Cinematográfica*, estudamos a complexidade de como espetadores masculinos e femininos se identificam com diferentes personagens e elementos fictícios, recorrendo a diversas teorias.

1.3.1 Subjetividade Masculina e Inconsciente do Olhar

De acordo com Luce Irigaray (1992: 159), na nossa cultura, a predominância do olhar sobre o olfato, o gosto, a audição e o toque causou um empobrecimento de reações corporais. A sexualidade masculina torna-se privilegiada porque opera visualmente e porque o órgão sexual masculino é visível. A autora argumenta que mais do que qualquer outro sentido, o olho “objetifica e domina”, pois põe-se a uma distância e mantém a distância.

Segundo Mulvey (2003: 441), o cinema satisfaz uma necessidade primordial de prazer visual. A autora apresenta a teoria que, enquanto sistema de representação avançado, o cinema coloca questões a respeito dos modos pelos quais o inconsciente (que é formado pela ordem dominante) estrutura as formas de ver e o prazer do olhar. (Mulvey, 2003: 439) Este possui estruturas de fascinação consideravelmente 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 veio subsequentemente a percebê-lo, é algo nostálgico (Mulvey, 2003: 442).

O cinema tradicional americano privilegia um tipo de olhar que codifica o erotismo de acordo com a ideologia da força dominante da “ordem patriarcal”. John Fiske (1983), ao comentar as teorias de Mulvey (2003), observa que na sociedade patriarcal, a mulher também pode acomodar-se à ideologia dominante e à sua sexualidade enquanto espetadora, possibilitando-lhe a adoção de uma posição masculina produzida pelo filme, de acordo com os preceitos do sistema patriarcal (Fiske, 1983: 225). A mulher pode experimentar uma subjetividade masculina do olhar, usufruindo do prazer visual que é dirigido a um espectador masculino, mas esse prazer é, segundo Fiske (1983), um prazer reacionário.

1.3.2 A Relação Espetador-Ecrã

É o olhar do espectador que dá sentido às imagens, representações, encenações e performances que se desenrolam à sua frente (Maria Galery, 2004: 54). O objetivo do realizador, *designer* ou ator é o mesmo: cativar o olhar do espectador com o propósito de estabelecer uma relação com ele. Galery (2004) alega que não se pode

falar sobre o olhar do espectador sem abordar a problemática da plateia. Embora o espectador seja percebido como um indivíduo e a plateia como um conjunto, um não pode ser separado do outro, porque enquanto um único espectador contém diversos códigos ideológicos e psicológicos, a plateia forma, por vezes, um grupo capaz de reagir de forma coletiva e unívoca. Mulvey (2003: 441) argumenta que o contraste entre a escuridão do auditório e a luz da tela isola os espectadores uns dos outros e ajuda a promover a ilusão de uma separação voyeurista. As condições de projeção e as convenções narrativas proporcionam ao espectador a ilusão que está a espiar num mundo privado. Estas perspetivas apontam uma dualidade ao espectador enquanto indivíduo voyeurista e parte de uma plateia unívoca.

Lauretis (1999: 87) salienta que a mulher é enquadrada pelo olhar da câmara como ícone, ou como objeto do olhar, uma imagem construída para ser observada pelo espectador, cujo olhar é transmitido pelo olhar das personagens masculinas, que não só controlam os eventos e a ação narrativa, mas são os portadores do olhar do espectador. O olhar do espectador é conduzido e determinado pelos enquadramentos da câmara, absorvido pela tela na sala escura do cinema, ao experimentar a ilusão de estar a olhar sem ser visto. Desta forma, ele desfruta de uma prazerosa sensação de poder. O cinema narrativo estabelece uma relação entre o espectador e a imagem projetada na tela, o que cria um certo erotismo nessa relação, principalmente através da imagem do corpo feminino. O espectador não percebe a presença intrusiva da câmara, que poderia levá-lo a um distanciamento crítico em relação à imagem. Há uma tensão entre o desejo que o corpo feminino incita nos personagens e o desejo que desperta no espectador. A imersão da sala de cinema faz com que o espectador se identifique com o protagonista do filme, e compartilhe com ele o prazer visual de olhar e possuir a mulher cuja imagem é refletida na tela (Galery, 2004: 55).

Sobre a política da imagem, a noção de espectador tem sido desenvolvida em volta de dois eixos principais: um que parte da teoria psicanalítica do sujeito e que implementa conceitos tais como primário e secundário, consciente e inconsciente, processos imaginários e processos simbólicos; e outro que parte da diferença sexual e levanta perguntas como “como vê o espectador feminino?” e “com que se identifica?” (Lauretis, 1993: 267). Se um homem for obrigado a ocupar a função de objeto erótico, como é que isso afeta a organização do olhar? Se o olhar que deseja está alinhado com a posição da espetadora feminina, isso dará lugar a um espaço para a

subjetividade feminina e, da mesma forma, uma concepção alternativa de prazer visual? Estas são as questões de Miriam Hansen (1991: 261).

Byars (1991) levanta questões pertinentes: “Como é que os desejos inconscientes do espectador influenciam a interpretação?”, “Quanto controlo tem um espectador sobre a sua interpretação?”, “Como podemos explicar a existência de várias e justificáveis interpretações feministas?”, e até generaliza: “O género é um fator na interpretação de um filme?”. A autora diz que a primeira posição clara, apresentada por E. Ann Kaplan, foi construída em resposta à questão: “O olhar (a construção da perspetiva ou ponto de vista das personagens e espectadores) é masculino?”. A resposta de Kaplan foi: “Sim, mas seja o espectador masculino ou feminino, ambos são construídos pelo “texto” como masculinos”. De acordo com a psicoanálise Lacaniana, esta resposta assume um paralelismo direto entre “assistir (ao filme)” e o voyeurismo, e depende da suposição de que o voyeurismo é inerentemente masculino. No entanto, mesmo o voyeurismo cinematográfico não é verdadeiramente considerado como uma atividade, o espectador rende-se passivamente às manipulações do texto, o texto controla a sua própria leitura (Byars, 1991: 31). A segunda posição, para Byars (1991), é a de Laura Mulvey (1988) em *Afterthoughts on “Visual Pleasure and Narrative Cinema”*, em que a autora argumenta que o prazer no visionamento de um filme é inacessível às partes “femininas” da mente, que a espectadora feminina convoca a sua masculinidade reprimida para assumir a identificação que pode autorizá-la a usufruir do prazer. Esta resposta ainda assume um espectador (masculino ou feminino) passivo, cuja interpretação é controlada pelo texto em si (Byars, 1991: 31-32).

Byars (1991: 32-33) aponta mais duas posições sobre as suas questões (além das duas já descritas no parágrafo anterior). Na terceira posição, o texto apresenta múltiplas e contraditórias posições que a espectadora feminina consegue balancear, identificando-se com nenhuma, mas sim com a própria contradição. Uma permutação desta posição explica a “leitora” feminina como traumatizada pela ansiedade de separação pré-Edipiana¹¹ (separação da mãe) e como esquizofrénica, por um lado identificando-se com a protagonista, e por outro, sabendo mais que a protagonista. Esta resposta permite que o espectador tenha mais controlo na construção da sua leitura, e requer que este reconheça a leitura que o texto prefere, assim como

¹¹ Encontra-se informação sobre o complexo de Édipo em *Changing Minds*:
http://changingminds.org/disciplines/psychoanalysis/concepts/oedipus_complex.htm.

alternativas. Ainda assim, as alternativas são contidas pelo texto, o texto ainda controla a sua própria leitura. Finalmente, a posição de Byars (1991), que nega a “inocência radical” das mulheres enquanto espetadoras, e aponta para a sua participação e cumplicidade no processo da construção de significados. Byars (1991) argumenta que as mulheres não estão do lado de fora da ideologia patriarcal. A patriarquia não é avassaladora, mas a sua dominância impõe influência até no discurso das feministas que a desafiam.

1.3.3 A Identificação com a Imagem Cinematográfica

Lauretis (1999: 85) argumenta que um filme, para funcionar, para “vender”, tem de agradar. Todos os filmes devem oferecer aos seus espectadores algum tipo de prazer, algum interesse, seja artístico, técnico, crítico, uma forma de escapismo, etc. Estes tipos de prazer estão ligados à questão do desejo (desejo de saber e desejo de ver), e assim dependem dos gostos subjetivos de cada espectador, e das possibilidades de identificação. Os filmes apelam tanto a indivíduos como a membros de um grupo social, ou uma cultura, uma idade, etc., o que implica que certos padrões ou possibilidades de identificação para todos os espectadores devem estar presentes nos filmes. O modo como o espectador compreende e vê um filme é determinado conforme a identificação que ocorre. O cinema, com todos os seus efeitos, produz uma relação entre significado e imagem ao estabelecer termos de identificação e ao posicionar o espectador em relação a eles, orientando o movimento do desejo. Segundo Mulvey (2003: 443), instintos sexuais e processos de identificação possuem um significado dentro da ordem simbólica que articula o desejo. O olhar, enquanto agradável na forma, pode ser ameaçador no conteúdo, e é a mulher enquanto representação/imagem, que cristaliza este paradoxo.

Com base na análise literária, o termo identificação tem muitas vezes sido usado para significar simpatizar ou ser cativado por uma personagem. Também tem sido usado em relação à ideia de ponto-de-vista, ver e seguir o filme através do ponto-de-vista de uma personagem. Isto envolve ponto-de-vista visual (constituído por planos, edição de sequências) e narrativo (constituído através da partilha de conhecimento, simpatia ou valores morais com o protagonista). Identificação tem sido, assim, um vocábulo usado como um tipo de senso comum em estudos literários e fílmicos, e

ainda não foi adequadamente teorizado de forma a fornecer uma alternativa satisfatória aos modelos psicanalíticos (Jackie Stacey, 1991: 147).

No cinema, muitas vezes a mulher representa a resolução da “promessa” da narrativa, representação que serve para sustentar a posição masculina mística. A posição feminina é produzida como o resultado final da narrativa, a imagem que torna o filme satisfatório. Se nós assumíssemos que cada espectador apenas formasse uma única identificação, ou com a personagem masculina ou com a feminina, o filme confirmaria os espectadores masculinos na posição de figura mística, de ser humano, mas só permitiria às espectadoras femininas a posição de obstáculo, ou de cenário, fazendo parte da paisagem. Lauretis (1999) questiona como é que uma espectadora feminina se pode entreter quando se vê retratada como um objeto, um objeto que faz dela a figura em que se baseia a resolução do filme. É evidente que, pelo menos as mulheres espectadoras, não podem assumir uma única identificação. Em termos da psicanálise, a identificação é o processo psicológico em que alguém assume um aspeto, atributo, ou propriedade pertencente a outrem e se transforma, de forma total ou parcial, segundo o modelo que o outro fornece (a personalidade é construída e especificada através de uma série de identificações). A identificação cinematográfica é gravada em dois registos articulados pela capacidade do olhar: a narrativa e o visual (o som torna-se um terceiro registo necessário). Ninguém se consegue ver apenas como um objeto, um corpo “vazio”, nem ninguém se consegue ver inteiramente como outra pessoa, pois as pessoas têm um ego. Também nunca se alcança ou renega totalmente a feminilidade ou a masculinidade, uma mulher passa por períodos em que o seu lado masculino ou feminino ganha mais força (Lauretis 1999: 88-89).

Byars (1991: 60) afirma que alguns espectadores conseguem identificar as construções e significados de um filme, e ao mesmo tempo consideram-se como um indivíduo, uma exceção, identificando-se até por vezes com as contradições internas do filme. Aplicar esta abordagem ao melodrama resulta numa descrição da espectadora feminina como consciente da sua posição na patriarquia, e simultaneamente, considerando-se uma exceção localizada, limitada pela patriarquia, mas habilitada para operar nela.

Lauretis (1999: 90) sustenta a teoria que a identificação nas mulheres espectadoras alterna entre o olhar da câmara e a imagem no ecrã (o assunto e o objeto

que captura o olhar), afirmando que o problema com essa noção é que alternar implica um ou outro, não ambos, e alternar entre olhar e imagem não faz sentido pois não são termos comensuráveis. O olhar não é uma imagem, nós vemos a imagem, mas não o olhar, é possível “olhá-la a olhar”, mas não olhar-nos a nós próprios a olhar. A analogia que liga a identificação com o olhar à masculinidade e a identificação com a imagem à feminilidade decompõe a teoria de um espectador a alternar entre olhar e imagem. Nenhum deles pode ser abandonado pelo outro, nenhuma imagem se pode identificar (ou ser identificada com) senão através do olhar que a regista como imagem, e vice-versa. Esta dificuldade tem levado teóricos (seguindo Lacan e esquecendo Freud) a ignorar o problema da diferenciação sexual nos espectadores e a definir a identificação cinematográfica como masculina, uma identificação com o olhar, que representa o desejo masculino. Lauretis (1999) diz que a identificação pode ser revertida: se um espectador se puder identificar a si próprio como olhar, como um puro ato de perceção, é porque essa identificação é suportada por uma identificação com o movimento narrativo. Quando este é fraco, ou quando a identificação com a imagem narrativa se destaca mais (como é o caso da maior parte das espectadoras femininas), é mais difícil para o espectador manter uma distância da imagem implícita na noção de puro ato de perceção (Lauretis, 1999: 91).

Janet Bergstrom (1979: 37-38) complica a questão da identificação tal como funciona no cinema clássico, insistindo que todos os espectadores são capazes de adotar múltiplas posições de identificação, ou sucessiva ou simultaneamente. Lauretis (1999:92) entende que espectadores entram na sala de cinema como homens ou mulheres, o que não quer dizer que são apenas masculinos ou femininos, mas que cada pessoa entra com uma história semiótica, pessoal e social, uma série de identificações prévias e práticas significativas, que, como o cinema narrativo, perpetuam a distinção da cultura – a diferença sexual. Para eles, as imagens do filme não são objetos neutros de pura perceção, mas imagens significativas através da sua relação com a subjetividade do espectador, codificadas com potencial para a identificação. O “impacto” que as imagens têm nos espectadores não pode ser explicado apenas pelo seu conteúdo de referencialidade, mas mesmo a noção mais sofisticada de semiótica de imagem como uma unidade cultural, proposta por Umberto Eco (1991), precisa de ser melhor articulada em relação a códigos extratextuais como os narrativos, que não são específicos à forma de expressão particular dos signos icónicos.

1.4 Paradigmas do Domínio Feminino no Cinema

Enquanto as normas do sistema patriarcal exercem uma enorme influência sobre o mundo cinematográfico, o monopólio do cinema também pertence em parte a cineastas que fogem a essas normas e produzem filmes com sensibilidades e estéticas mais feministas. Este subcapítulo pretende tratar essa questão, realçando em primeiro lugar a Desconstrução do Cinema Clássico, em que a abordamos como o “texto clássico” pode ser superado pelas ideologias feministas. Após essa análise, em Cinema Para Mulheres, verificamos as vanguardas de um cinema que retrata a feminilidade de forma original, em que a realizadora Chantal Ackerman é um exemplo de relevo, e outros filmes cujas personagens femininas fogem aos estereótipos femininos do cinema.

1.4.1 Desconstrução do Cinema Clássico

As contradições da mulher na linguagem e na cultura manifestam-se num paradoxo, segundo Lauretis (1993: 269). A maioria dos termos mediante os quais falamos da construção do sujeito social feminino na representação cinematográfica, incorporam na sua forma visual o prefixo “des”, com o fim de assinalar a desconstrução ou desestruturação, se não a destruição, da mesma coisa que representa. Falamos de uma “des-estetização” do corpo feminino, da “des-sexualização” da violência e da “des-edipianização” da narrativa.

É importante perceber que filmes são “textos”, estruturas complexas de códigos visuais e linguísticos organizados para produzir significados específicos, como Claire Johnston (1999: 12) esclarece. Não são apenas coleções de imagens e estereótipos. Avaliar imagens cinematográficas de mulheres em termos da sua “verdade” ou do seu nível de “distorção” é de acordo com Johnston (1999), irrelevante. Os filmes estruturam significados através da sua organização de signos visuais e verbais. São estas estruturas textuais que devemos examinar, porque é aí, mais do que em qualquer manipulação consciente pelo realizador de cinema, que o significado é produzido. Os filmes são portadores de ideologia. Ideologia é definida neste contexto como o sistema representacional, ou “forma de ver”, que nos parece ser “universal” ou “natural”, mas que de facto é o produto do poder de estruturas específico que constitui

a nossa sociedade. O signo “mulher”, assim, adquiriu o seu significado dentro de uma ideologia patriarcal ou sexista e só tem significado nessa estrutura, o que torna inútil comparar estereótipos de mulheres em filmes com a realidade da vida das mulheres. O que deve ser examinado é como o signo “mulher” opera dentro do texto fílmico específico.

Gabrielle Russell (1996: 118-119) explica que o texto clássico realista é uma combinação de padrões fílmicos que se tornaram típicos em filmes narrativos no princípio de Hollywood, numa tentativa para fazer os filmes os mais semelhantes à vida real possível. Uma linguagem “do realismo” foi desenvolvida. Por exemplo, o filme, como a fotografia, aparenta-se à realidade, o que dá confiança ao espectador que a imagem a ser projetada em frente dos seus olhos “uma vez aconteceu”, levando a acreditar que o filme está mais perto da realidade que qualquer outro tipo de representação (Barthes, 1977). Ao realizarem-se filmes, havia a preocupação de utilizar cenários com características naturalistas, dando atenção ao detalhe e com iluminação apropriada. Cineastas compunham a narrativa por ordem cronológica para manter a integridade temporal. Visualmente, o ponto de vista da câmara servia como o das personagens humanas da narrativa, tanto quanto possível, o que dá ao espectador a sensação de estar no mesmo espaço que a ação. Teóricas de cinema têm argumentado que estes elementos textuais “do realismo” têm sido manipulados para dar uma perspetiva particular do mundo, em que a posição da câmara e a edição fílmica têm sido empregados por Hollywood de forma vantajosa para a supremacia patriarcal, retratando o *status quo* patriarcal como natural e verdadeiro (Russell, 1996: 119).

Mulvey (2003) é uma destas teóricas. Ela considera que há três olhares no cinema: o olhar da câmara ao registar o evento fílmico, o olhar da audiência a ver o filme, e os olhares das personagens umas para as outras no filme. Ela argumenta que o primeiro e segundo destes “olhares” dependem do terceiro, de modo a imitarem a experiência de olhar para um “mundo” privado e autónomo. O olhar da câmara é controverso para as teóricas feministas porque apresenta as mulheres como objetos passivos que fornecem satisfação para as personagens masculinas do filme e, por extensão, segundo Mulvey (2003), para homens na audiência. Ela propõe que enquanto a função do homem no filme é avançar a ação, a função da mulher é ser agradável de se observar, sendo objetos de um olhar masculino fetichista. O olhar da

audiência, ao depender do olhar das personagens no filme, causa um distanciamento no espectador quanto à premissa ideológica do filme e, assim, a representação das mulheres parece natural, pois é tratada como tal no filme (Mulvey, 2003: 452).

Constance Penley (2001: 381) afirma que, de acordo com as teorias do texto do cinema clássico, o olhar feminino, o discurso feminino e o desejo da mulher, tudo aquilo a que a crítica feminista do cinema se tem dedicado a estabelecer e descrever, só existe no cinema para ser anexado pelo personagem masculino e, por consequência, também pelo espectador masculino. Como Janet Bergstrom (1999) afirmou acerca do trabalho de Raymond Bellour (1979) sobre Hitchcock, o seu argumento mais insidioso é que sustenta que o desejo da personagem feminina é decisivo e ocupa uma ampla extensão na lógica expositiva do cinema clássico¹². Quanto à espectadora feminina, Bellour (1979) oferece uma interpretação desoladora do seu papel reduzido: “Creio que se uma mulher gosta desses filmes, se os aceita e faz deles uma avaliação positiva, é apenas a partir do seu próprio masoquismo, e de um certo sadismo que ela pode exercer, por sua vez, sobre o sujeito masculino no interior de um sistema infestado de armadilhas”. A resposta que esta descrição pode oferecer sobre o cinema clássico, para Penley (2001), é que não deixa espaço para o desejo feminino e para o discurso da mulher, nem tão pouco para a mulher fora do filme, como espectadora.

Mary Ann Doane (1981: 75) põe a questão de que, se as narrativas de Hollywood se analisam simplesmente como “estruturas projetadas para defender a psique masculina contra a ameaça que é representada pela imagem da mulher”, e se o apelo do cinema clássico para o voyeurismo e fetichismo masculinos é infinito e exaustivo, como é que estes “filmes para mulheres” podem ser capazes de construir uma posição de público feminino (e como conseguiremos desenvolver um argumento a seu favor)? Doane (1981) sustenta que os “filmes para mulheres”, apesar de tudo, conseguem fazê-lo baseando-se numa ideia de fantasia feminina que “antecipam” ao mesmo tempo que “constroem”. Em relação às fantasias propriamente ditas, é interessante constatar que se trata precisamente daquelas que se associam tipicamente com a mulher – masoquismo, histeria, paranoia. Embora estas películas afirmem que se ocupam diretamente da subjetividade e do desejo femininos, certas contradições da ideologia patriarcal tornam-se visíveis no texto fílmico, como o cinema

¹² Raymond Bellour faz análises textuais do cinema clássico, por exemplo sobre *The Birds* (1963).

clássico de Hollywood (nas suas formas e convenções), que está intrinsecamente adaptado às fantasias masculinas e não pode suportar uma exploração deste tipo.

Interessa-nos assim verificar os filmes que tratam justamente de reestruturar ou desmitificar o que temos chegado a esperar do cinema clássico quanto à sua organização narrativa, ponto de vista e forma de identificação. Os estudos feministas asseguram que no sistema textual do cinema clássico, de acordo com Penley (2001: 391), a mulher tem chegado a representar simultaneamente a dificuldade da diferença sexual e os problemas do cinema clássico como forma de representação (seus defeitos e contradições). Os trabalhos experimentais vieram explorar a diferença sexual como fenómeno psíquico e social, e acentuar as formas e noções cinematográficas (especificamente) desta diferença. Os filmes da realizadora Belga Chantal Ackerman proporcionaram um exemplo digno de destaque. Em *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) e *News from Home* (1976), a ausência de contra planos e o uso de sequências longas servem para realçar as posições do espetador e do narrador. É atribuído tanto ao espetador como ao narrador, que é implícito em *Jeanne Dielman* (1975), e uma voz-off de mulher em *News from Home* (1976), um lugar “fora” da cena que lhe permitirá contemplar a mulher com um olhar fascinado e controlado, um olhar que não está preso nem radicalmente restrito pelo olhar masculino ou por uma lógica de desejo, mesmo no caso do espetador masculino.

1.4.2 Cinema para Mulheres

Lauretis (1993: 255-256) refere que desde os primeiros festivais de cinema feminino em 1972 (Nova Iorque, Edinburgo), e da primeira revista de crítica cinematográfica feminista (*Women and Film*, publicada em Berkeley de 1972 a 1975), a questão da expressão da mulher foi uma questão da própria personalidade, e da comunicação com outras mulheres, juntamente com a criação/invenção de novas imagens e da criação/implementação de imagens que representam novas comunidades. Se formularmos deste modo o problema da especificidade do cinema feminino e das formas estéticas – em termos de quem se dirige a quem, quem está a fazer um filme para quem, quem olha e quem fala, como, onde e a quem, então o que foi considerado uma quebra, uma divisão ideológica dentro da cultura cinematográfica

feminista entre teoria e prática, ou entre formalismo e ativismo, pode resultar numa autêntica força, um “empurrão” produtivo do feminismo. A ideia de que um filme pode dirigir-se a mulheres espetadoras, mais do que representar as mulheres de modo positivo ou negativo, é muito importante no esforço crítico para caracterizar o cinema feminino como um cinema para mulheres, não apenas realizado por mulheres (Lauretis, 1993: 255).

Lauretis (1993: 249) aponta a belga Chantal Ackerman, o francês Jean Luc Godard, a americana Yvonne Rainer e o canadiano Michael Snow como alguns dos principais cineastas vanguardistas, do cinema moderno, cujos filmes não obedecem às regras do cinema clássico. Os filmes de Ackerman dirigem-se ao espectador feminino, e neles a câmara não constrói o corpo feminino como fetiche. Ackerman construiu novas representações da mulher, uma nova estética feminina e uma nova linguagem de desejo, necessidade que tinha sido manifestada por Mulvey (Lauretis, 1993: 246).

Jeanne Dielman (1975), de Chantal Ackerman (ilustrada na figura 1) é um filme que retrata as atividades quotidianas de uma dona de casa belga de classe média e de idade mediana. É um filme em que o pré-estético é já completamente estético, o que não resulta da beleza das



Figura 1 Jeanne Dielman (Chantal Ackerman, 1975)

imagens, da composição equilibrada dos enquadramentos, ou da montagem perfeitamente calculada que constitui um espaço narrativo contínuo, lógico e obsessivo. São as ações, os gestos, o corpo e o olhar de uma mulher que definem o espaço da nossa visão, a temporalidade e os ritmos de percepção. O suspense narrativo não é baseado na expectativa de “um sucesso significativo”, mas sim nos pequenos descuidos na rotina de Jeanne, os esquecimentos triviais, das dúvidas entre gestos em tempo real tão comuns e “insignificantes” como descascar batatas, lavar os pratos ou fazer café e não o tomar logo. O que constrói o filme é o retrato da experiência feminina, da duração, da percepção dos sucessos, relações e silêncios, um retrato que de imediato se sente indubitavelmente autêntico (Lauretis, 1993: 250). O filme define todos os pontos de identificação (com a personagem, com a imagem, com

a câmara) como mulher, feminina ou feminista (Lauretis, 1993: 252). Lauretis (1993) cita Ackerman que define o seu filme *Jeanne Dielman* (1975) como feminista:

Penso realmente que é um filme feminista, porque dei lugar a coisas que nunca, quase nunca, tinham sido ditas desta forma, como os gestos diários de uma mulher. São os mais baixos na hierarquia de imagens cinematográficas... mas pelo seu estilo, mais que pelo conteúdo. Se escolheres mostrar os gestos da mulher de forma tão precisa, é porque os amas. De algum modo reconheces aqueles gestos que se têm negado e ignorado sempre. Creio que o problema verdadeiro do cinema feminino não tem nada a ver geralmente com o conteúdo. É que quase nenhuma mulher tem a confiança suficiente para sustentar os seus próprios sentimentos (Ackerman, citada por Lauretis, 1993: 251).

Gabrielle Russell (1996: 117) faz uma análise do filme *Orlando* (1992) de Sally Potter, um filme que quebrou com o modelo tradicional para a representação de mulheres em filme, ao resistir ao texto realista clássico. O protagonista, Orlando, é um ser imortal, nascido em 1592 com o sexo masculino, que ao atingir maturidade, se torna feminino, e vive até ao presente (figura 2). O filme quebra as regras do texto realista clássico de várias formas, uma das fundamentais sendo o *casting* de atores com sexo diferente das personagens que interpretam (Tilda Swinton como Orlando e Quentin Crisp como Rainha Elizabeth), prevenindo a perceção de “filme = realidade”.



Figura 2 Orlando (Sally Potter, 1992)

Também são utilizadas técnicas textuais que quebram o realismo do filme *Orlando* (1992), e negam a prevalência do olhar das personagens dentro do mundo fílmico, para fazer com que o olhar da câmara seja óbvio, por exemplo, o uso de *slow motion* (na cena da transformação de Orlando e mais tarde quando ela corre pelo labirinto que vai do séc. XVII ao séc. XVIII), que (assim como o género dos atores) faz com que a natureza ilusória do filme seja exposta ao espetador, alertando-o para a sua cumplicidade com esta realidade ilusória. A abordagem direta (quando Orlando

fala para o espectador através da câmara, olhando diretamente para ele) é outra estratégia que desafia o efeito da câmara de objetificar “ao olhar” para uma mulher. Orlando retribui o olhar do espectador, o que permite a Orlando transcender a função que lhe é imposta pela câmara, e recusar o controlo da câmara sobre a sua imagem. Esta técnica também tem o efeito de destruir momentaneamente a posição confortável do espectador de *voyeur* invisível. O distanciamento do espectador é destruído, ele fica implicado dentro da história como confidente de Orlando, não como seu observador, mas como seu amigo. O olhar masculino (male gaze) é resistido através de uma relação pessoal com o espectador, que já não a consegue objetificar (Russell, 1996: 120). Como veremos mais à frente no projeto, algo muito parecido ocorre em *Vertigo* (1958), com Judy, quando esta olha diretamente para a câmara no momento em que o seu ponto de vista ganha mais dominância que o de Scottie.

Russell (1996) coloca as questões: O que é que significa a história de Orlando? Qual é a razão para mudar de género e viver por 400 anos? Sally Potter, que escreveu o argumento e realizou o filme, afirma que a mudança de Orlando de homem para mulher representa uma crise de identidade masculina. No campo de batalha, ele é confrontado com o desafio de “matar ou ser morto” e a sua recusa em se conformar ao que é esperado dele por ser homem, é o que o leva a mudar de sexo. A autora comenta: “Mais tarde como mulher, Orlando descobre que também não se pode conformar ao que é esperado dela como mulher” (Potter, 1994: xi). O filme lida com a experiência de como era ser mulher na sociedade, por exemplo, na cena em que Orlando tem de renunciar ao seu cargo de embaixador quando se torna mulher, ou quando os seus advogados lhe dizem que, como mulher, ela não tem direitos sobre a sua propriedade a não ser que tenha um filho (masculino) herdeiro. Estas cenas servem de indicadores das restrições da sua vida física e social como mulher na época (Russell, 1996: 117-118). Portanto, Orlando não é capaz de se conformar a nenhuma identidade de género estrita e questiona-se sobre o significado de se ser incontestavelmente masculino ou feminino. Potter (1994) escreve:

Quanto mais tempo passei com Orlando e tentei escrever uma personagem que era tanto masculina como feminina, no mais ridículo da masculinidade e da feminilidade se tornou, e mais predominou a noção da essência do ser humano. Aqui estava uma personagem chamada Orlando: uma pessoa, um indivíduo, um ser que viveu 400 anos, primeiro como homem e depois como mulher. No momento da mudança, Orlando vira-

se e diz para a audiência, “Mesma pessoa, diferente sexo”. É tão simples como isso (Potter, citada por Russell, 1996: 121).

Russell (1996: 113-118) fala também sobre a personagem de Scarlett O’Hara (figura 3) em *Gone With the Wind* (Victor Fleming, 1939), filme que foi um sucesso instantâneo quando estreou e se mantém uma referência relevante atualmente. Scarlett é uma das mais celebradas personagens de sempre desempenhada por uma mulher. A personagem possui múltiplos significados na nossa cultura, sendo associada a perigo, sangue, paixão, sexualidade, raiva, loucura e outros. O filme encoraja a identificação do espectador com Scarlett mais do que com qualquer outra



Figura 3 Scarlett O’Hara (*Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1939)

personagem. O rosto dela é visto com mais frequência e ela aparece em 680 cenas. Scarlett está no centro do olhar da câmara e, por extensão, do olhar do espectador. Nós seguimos tudo o que lhe acontece e vemos tudo o que ela faz, quase nunca está fora da nossa vista. Ela é destacada como o objeto mais importante do nosso olhar. Fãs femininas identificam-se com a personagem dela, com a sua inteligência e ambição em negócios. Era raro na altura uma personagem feminina possuir uma variedade de facetas como ela, dando força a muitas mulheres através da sua identificação com Scarlett, especialmente no que diz respeito à sua atitude de “nunca desistir”. Outra explicação para as suas fãs femininas é que mulheres acham a transgressão do seu papel social estimulante e satisfazem um sentimento de ânsia por liberdade através das ações dela. A sobrevivência de Scarlett é o resultado de uma resistência tenaz face a dificuldades insuperáveis (fazendo claras as frustrações que as mulheres experienciam ao lutar contra um sistema social inflexível). Mas mesmo Scarlett existe num contexto socio-histórico específico em que a sua vida é pautada por um conjunto estrito de normas sociais que é circunscrito pelas expectativas culturais das mulheres do seu tempo. Apesar de resistir a muitos destes obstáculos e de sobreviver, a sua vitória é conquistada a grande custo e nunca está garantida.

Estrelas femininas poderosas desempenham muitas vezes personagens em narrativas patriarcais injuriosas, em que a mulher, ou é casada, ou assassinada, ou ambas. Mas de acordo com Jackie Stacey (1991: 152), as espetadoras que veneram e se identificam com as estrelas não escolhem escrever sobre estes aspetos das personagens. Em alternativa, as qualidades de confiança e de poder são lembradas, pois oferecem prazer a espetadoras femininas no que toca a algo que não têm e desejam, assim como Scarlett representa um símbolo de força para muitas mulheres espetadoras.

Capítulo 2. Alfred Hitchcock

No primeiro capítulo, abordámos os conceitos chave que alicerçam o projeto, aprofundando a teoria feminina para tratar a questão do estereótipo feminino no cinema. Este segundo capítulo é dedicado a Alfred Hitchcock. Aqui, focamos a teoria no contexto dos filmes de Hitchcock, explorando tanto o génio do realizador como outras facetas menos conhecidas, de forma a examinarmos minuciosamente a representação da mulher na sua filmografia, o que é fulcral para o nosso estudo. Exploramos a visão artística do realizador e a influência que exerce ainda hoje no mundo do cinema e verificamos o estereótipo feminino nos seus filmes, recorrendo à reflexão de teóricos conceituados e destacando, em especial, *Vertigo* (1958), *The Birds* (1963) e *Psycho* (1960), pois são filmes que evidenciam o controlo visual exercido sobre a personagem feminina pela masculina e outras temáticas relevantes. Também salientamos as atrizes que trabalharam com Hitchcock e que tanto contribuíram para a representação do ponto de vista do cineasta sobre o universo feminino.

2.1 Introdução ao Mestre do Suspense

Alfred Joseph Hitchcock nasceu em Londres, em Inglaterra, a 13 de agosto de 1899 e foi criado por pais católicos, rigorosos. Mais tarde ele descreveu a sua infância como solitária, devido em parte, à sua obesidade (Bio, 2014). Hitchcock estudou engenharia em St. Ignatius College, em Londres, e mais tarde obteve um trabalho como desenhista e *designer* de publicidade na companhia Henley. Em 1920, Hitchcock (ver figura 4) entrou na indústria cinematográfica, uma posição a tempo inteiro, e poucos anos depois, começou a trabalhar como realizador assistente. Em 1926, casou com Alma Lucy Reville e realizou o seu primeiro filme, *The Lodger* (1926), já com todos os elementos habituais dos seus filmes: um homem acusado injustamente, uma loira, e suspense (Bouzereau, 2012). Assim, Hitchcock começou a realizar *thrillers* pelos quais ficou famoso em todo o mundo. Em 1928, nasceu a sua única filha, Patricia (ver figura 5). Após o filme *Blackmail* (1929), Hitchcock estabeleceu-se como o realizador de topo da Grã-Bretanha, realizando filmes como *The Man Who Knew Too Much* (1934), *The 39 Steps* (1935) e *The Lady Vanishes* (1938).



Figura 4 Hitchcock, um jovem realizador



Figura 5 A família Hitchcock



Figura 6 Hitchcock numa idade mais avançada

Em 1939, Hitchcock deixou a Inglaterra para ir para Hollywood, onde realizou um primeiro filme, intitulado *Rebecca* (1940), que lhe valeu um óscar para melhor filme, facto que o tornou um dos realizadores mais conceituados do cinema (McGillian, 2003: 284). Hitchcock, desde cedo, ficou conhecido pela sua perícia técnica, estabelecendo um estilo cinematográfico que tem influenciado técnicos e realizadores, com os seus ângulos de câmara e forma de edição (Corman, 2014).

Nos anos 50 do século XX, Hitchcock realizou uma série de obras-primas, incluindo *Rear Window* (1954), *Vertigo* (1958) e *North By Northwest* (1959), todas incluídas na lista do *American Film Institute* (AFI)¹³ dos 100 melhores filmes americanos. Os seus filmes tornaram-se célebres pelas representações de violência, embora o enredo funcionasse muitas vezes como uma ferramenta para compreender personagens psicologicamente complexas. As suas aparições nos seus próprios filmes, assim como as suas entrevistas, trailers de filmes e programa de televisão *Alfred Hitchcock Presents* (CBS, 1962-1965), fizeram dele um ícone cultural (Bio, 2014). Em 1960, realizou o seu filme mais famoso, *Psycho* (1960). Marc Eliot (Bio, 2014) afirma que com *Psycho* (1960), Hitchcock mereceu verdadeiramente o título de “Mestre do Suspense”. O Historiador de cinema afirma: “é o único filme que alguma vez vi, na minha vida, em que audiências literalmente gritaram continuamente ao longo do filme” (Elliot, 2014).

¹³ A lista pode ser consultada em:
http://en.wikipedia.org/wiki/AFI%27s_100_Years...100_Movies_%2810th_Anniversary_Edition%29

Hitchcock realizou mais de 50 filmes numa carreira que abrangeu seis décadas (ver figura 6). O realizador fingiu indiferença em relação aos Óscares. Ele foi nomeado para melhor realizador cinco vezes, para os filmes: *Rebecca* (1940), *Lifeboat* (1944), *Spellbound* (1945), *Rear Window* (1954) e *Psycho* (1960), mas nunca ganhou nesta categoria (McGillian, 2003: 284). Em 1979, Hitchcock recebeu o *American Film Institute's Life Achievement Award* e foi nomeado cavaleiro pela Rainha Elizabeth II (Adair, 2002: 149). Um ano mais tarde, em 29 de Abril de 1980, Hitchcock faleceu em Bel Air, California. A sua esposa, Alma, parceira de vida, realizadora assistente e mais próxima colaboradora, conhecida como “Lady Hitchcock”, viveu mais dois anos, falecendo em 1982 (Bio, 2014).

2.1.1 Autoria e Estéticas Implementadas

Em termos de estética, os filmes de Hitchcock eram topo de gama em todos os aspetos. Steven Jacobs (2014)¹⁴ escreveu um artigo muito interessante a respeito do papel da arquitetura nos filmes de Hitchcock. O autor sustenta que os estudos de Hitchcock em engenharia e o seu trabalho como *designer* antes da sua entrada na indústria no cinema, proporcionaram a Hitchcock conhecimentos elevados nas áreas de arquitetura e *design* de produção, pelos quais os seus filmes ficaram muito enriquecidos. Por exemplo, a casa do filme *North by Northwest* (1959, ilustrada na figura 7) assemelha-se a uma construção de Frank Lloyd Wright, em que a casa parece fazer parte do ambiente.



Figura 7 A casa do filme *North by Northwest* (1959)

Hitchcock filmava principalmente em estúdio (embora existam cenas memoráveis filmadas em outras localizações), de forma a controlar totalmente todos

¹⁴ O artigo *Five Reasons to Study Architecture Through Alfred Hitchcock's Films* encontra-se disponível em: <http://architizer.com/blog/architecture-through-alfred-hitchcocks-films/>

os aspetos do *set*. As suas notas de produção ilustram o obsessivo controlo sobre os detalhes do *design* de produção (Jacobs, 2014).

Jacobs (2014) recorda que Jean-Luc Godard afirmou, acerca de Hitchcock, que nós lembramos objetos em vez de histórias (o copo de leite em *Suspicion* (1941), o isqueiro em *Strangers on a Train* (1951), a chávena de café em *Notorious* (1946), etc). Estes “objetos fetiche”, enfatizados pelos *close-ups* ou pela sua integração nos planos, em pontos de vista típicos de Hitchcock, são uma parte fulcral dos filmes do realizador. Em muitos casos, estes objetos possuem conotações domésticas e arquitetónicas, como chaves e portas fechadas que estão ligadas aos segredos que as famílias e as casas guardam. As janelas, e a forma como são mostradas em luz ou sombra, têm imensa importância nos filmes de Hitchcock (*Rear Window* (1954), *To Catch a Thief* (1955), *Vertigo* (1958) e outros), pois são um símbolo do voyeurismo, um tema constante nas obras do cineasta. *Rear Window* (1954) lida com este conceito do início ao fim do filme. Em *Rear Window* (1954), Hitchcock utiliza apenas um ponto de vista, num único cenário, pois a personagem principal está confinada a uma cadeira de rodas. Ao fazê-lo, Hitchcock transforma o pátio num espaço claustrofóbico e panorâmico, uma arquitetura demonstrativa do voyeurismo hitchcockiano. Escadarias são também um motivo recorrente. Logo em 1929, Hitchcock ficou conhecido pelo seu “complexo de escadas”, pela forma como ele integra as escadarias nas suas técnicas de suspense, confinando personagens em crise ao espaço e causando-lhes sarilhos. Escadarias são uma área de tensões psicológicas em que a curiosidade faz as personagens percorrê-las para cima ou para baixo (Jacobs, 2014).

Hitchcock utilizou amiúde monumentos famosos nos seus filmes (o museu britânico, a estátua da liberdade), fazendo uso do poder emblemático e simbólico destes. De acordo com Jacobs (2014), através dos monumentos, o ambiente proporciona uma comunicação com o passado, um tema perfeitamente elaborado nos locais de São Francisco, em *Vertigo* (1958), pois as personagens do filme são ensombradas pelo passado. Estes locais familiares ganham assim uma conotação de suspeita e perigo. Muitos filmes de Hitchcock ocorrem em grande parte em mansões exuberantes, que se tornam em locais cheios de mistério que causam medo e perturbação às jovens heroínas, por exemplo, em *Rebecca* (1940), *Suspicion* (1941) e *Notorious* (1946). Estes edifícios assemelham-se a labirintos em que as personagens se sentem perdidas e são perseguidas pelos demónios do passado (Jacobs, 2014).

Hitchcock é admirado pela sua mestria. Siegfried Kracauer (1997: 276) diz que o que distingue Hitchcock do resto dos realizadores é o seu incomparável tato pelo psicofísico, que ninguém está tão à vontade na região onde os eventos interiores e exteriores se misturam e fundem. De acordo com Kracauer (1997: 277), os *thrillers* satisfizeram o seu invulgar sentido pela interação entre comportamentos e ambientes, excitação interior e o aspeto de objetos. Marc Eliot (Bio, 2014) declara que “Um grande realizador é aquele que consegue impor a sua personalidade em todos os filmes que faz, e é essa a razão por que as pessoas conseguem identificar um filme de Hitchcock imediatamente”.

A extensa bibliografia consultada contém uma vasta lista de temas e tramas trabalhados por Hitchcock, em vários filmes. Alguns destes elementos são: pássaros (as imagens de pássaros são proeminentes em quase todos os filmes de Hitchcock), comboios (cenas intensas ocorrem em comboios em muitos filmes de Hitchcock), mães (as mães são frequentemente retratadas como intrusivas e dominadoras), mulheres loiras (que personificam o desejo do olhar masculino), o assassinio perfeito (muitos filmes incluem personagens para quem o assassinio é um puzzle intelectual, sem deixar nenhuma pista) e transferência de culpa (muitas vezes um vilão tem um segredo obscuro e ao longo do filme torna-se claro que o protagonista partilha esse segredo ou culpa).

2.1.2 Semiótica e Simbologia

A simbologia da imagem é algo que é importante explorar, para obter uma compreensão mais profunda da cinematografia de Hitchcock. Segundo Gilles Deleuze (1994: 34), um cinema como o de Hitchcock completou o circuito da imagem-movimento e trouxe para a sua perfeição lógica o que seria chamado o cinema clássico. Mas encontraram-se signos que, corroendo a imagem-ação, também trouxeram o seu efeito, para suportar a percepção e relação, e puseram em causa a imagem-movimento como um todo.

Jean Mitry (2000: 38) constata que, em qualquer filme, uma imagem (mesmo a menos bem definida) é considerada ter já um certo significado, mesmo antes das mais básicas combinações aparecerem para criar uma eventual significação. Por elas

próprias, pela sua presença “no mundo”, todas as coisas, eventos e indivíduos possuem significado. Assim, é normal que a imagem que os apresenta aos nossos olhos tenha, em primeiro lugar, o mesmo significado que o dos objetos que representa. O autor afirma: “Podemos dizer sem hesitação que nunca ninguém declarou que cinema é *conhecimento* com exatidão, é sim um mais puro e completo ato de consciência associado a um significado ou a um valor estético” (Mitry, 2000: 38). Por exemplo, a imagem de um cinzeiro significa nada mais do que aquilo que o próprio objeto representa. Mas, por associação, a imagem desse mesmo cinzeiro com muitas pontas de cigarros acumuladas sugere a passagem do tempo. Noutra contexto, pode sugerir algo completamente diferente: cansaço, espera, talvez tédio (Mitry, 2000: 39). A mesma imagem (ou, mais precisamente, a representação da mesma coisa, o mesmo objeto, o mesmo facto) pode assumir tantos significados diferentes como o número de contextos em que pode existir (Mitry, 2000: 42). No entender de Roland Barthes (citado por Mitry, 2002: 42): “A viabilidade estética de um filme deve-se ao facto de que o realizador é capaz de separar a forma do sinal e o seu conteúdo sem sair dos limites da inteligibilidade”.

Mitry (2000: 43) explica que o signo é o objeto e o significado é a ideia. A significação é a forma mental, o produto da associação do objeto num determinado contexto que faz o objeto significar isto e não aquilo. De facto, seja o signo verbal ou visual, a significação só pode existir quando o signo é capaz de ser compreendido. Esta compreensão, no cinema, não envolve tradução direta em palavras. Representa por si só, na medida em que é simplesmente lógica. Deleuze (1994: 3) observa que, através de signos e significados, Hitchcock inclui o espectador nos filmes, de forma que a identificação fica invertida: a personagem torna-se um tipo de espectador. Ele é vítima de uma visão, perseguido por ela ou perseguindo-a, em vez de envolvido numa ação.

2.2 Políticas Sexuais nos Filmes de Hitchcock

Após a familiarização em pontos anteriores com o universo cinematográfico de Hitchcock e as suas especificidades técnicas e estéticas, bem como com as suas características biográficas, neste subcapítulo observamos alguns aspetos da relação entre Hitchcock e as suas protagonistas femininas, pretendendo abordar a questão do assédio sexual que algumas atrizes sofreram enquanto trabalharam para Hitchcock,

sobretudo Tippi Hedren, e analisamos também a mediática “cena do chuveiro” por ser não só uma cena que excede o contexto fílmico hitchcockiano tornando-se conhecida em variados âmbitos, como também por representar uma sequência importante para o projeto, na medida em que serviu de base para uma das sequências de recriações fotográficas.

2.2.1 As Loiras de Hitchcock

As políticas de gênero são interessantes, não só nos filmes de Hitchcock, mas também por trás da câmara, nas produções dos mesmos. Segundo Donald Spoto (2008), durante as filmagens, Hitchcock gostava de murmurar obscenidades ao ouvido das atrizes. Esta conduta parece ter sido derivada de uma sexualidade reprimida que gerou uma compulsão de manipular uma longa lista de loiras inalcançáveis, especialmente as inexperientes e menos poderosas (Spoto, 2008). Mesmo assim, algumas das suas protagonistas tinham uma camaradagem com o realizador. Ingrid Bergman (figura 8) é o melhor exemplo de colaboração entre atriz/realizador da carreira de Hitchcock, mesmo que ele tenha desenvolvido uma obsessão por ela (Spoto, 2008). Anne Baxter confessou a Spoto (2008) que o realizador a fez sentir pouco atraente até ela pintar o cabelo para se tornar uma “loira de Hitchcock”. Tippi Hedren, durante a filmagem de *The Birds* (1963), esteve num espaço apertado com corvos verdadeiros a picá-la, enquanto gaiotas eram atiradas a ela, durante cinco dias (ver figura 9). Como Spoto (2008) explica, “ele existia numa prisão. As suas paixões frustradas trouxeram-lhe grande dor.” Com Tippi Hedren, o seu comportamento tornou-se patológico. Ele seguia-a, escutava os seus telefonemas privados e dizia-lhe o que vestir e como usar o cabelo dentro e fora do *set* (Spoto, 2008)¹⁵.



Figura 8 Ingrid Bergman em *Notorious* (1946)

¹⁵ No seu livro *Spellbound by Beauty: Alfred Hitchcock and His Leading Ladies*, que foi adaptado em filme para o canal americano de televisão HBO. O filme, *The Girl* (2012) cujo argumento foi escrito em parceria com Spoto apresenta Sienna Miller no papel de Tippi Hedren e Toby Jones como Alfred Hitchcock.

Tippi Hedren valida as palavras de Spoto (2008): “Donald foi a primeira pessoa a quem contei esta história”. A atriz confidenciou, “Foi constrangedor e ofensivo, havia muitas razões porque eu não queria contar a história, não queria que tirassem proveito dela e a retorcessem, tornando-a numa situação ainda pior do que foi na realidade” (Inquirer, 2012).



Figura 9 Tippi Hedren na filmagem da cena em que os pássaros a atacam

Em julho de 1976, houve em Pasadena, um painel de discussão com cinco das “mulheres de Hitchcock” (figura 10), para uma apresentação do *Television Critics of America*. As convidadas foram Janet Leigh, de *Psycho* (1960), Tippi Hedren, de *The Birds* (1963) e *Marnie* (1964), Suzanne Pleshette, de *The Birds* (1963), Eva Marie Saint, de *North by Northwest* (1959) e Karen Black, que apareceu no último filme de Hitchcock, *Family Plot* (1976). Greg Garrett, que estudou e ensinou sobre o trabalho de Hitchcock, foi o moderador, pois queria aprender mais sobre a relação entre Hitchcock e as atrizes que tinham trabalhado tão proximamente com ele. Esta foi uma discussão interessante e reveladora de detalhes de filmagens. Em seguida, apresentamos um dos excertos da transcrição do evento (Greg Garrett, 1976: 81) por conter dados relevantes que ajudam a caracterizar a forma como o realizador lidava com o género feminino e, por extensão, como caracterizava as personagens femininas nas suas películas:



Figura 10 As “mulheres de Hitchcock” no evento

Karen Black: “Eu acho que ele gostava de mulheres. E acho que uma pessoa pode comunicar melhor sobre aquilo por que tem afinidade (...) e é por isso que elas causaram um bom impacto, porque ele podia comunicar sobre elas”.

Suzanne Pleshette: “Bem, estas [indicando Saint, Leigh, Hedren] mulheres são a sua fantasia de mulher. Quero dizer, a deusa linda, loira, que é muito carinhosa por dentro. [Para Karen] Eu não sei como nós algum dia entrámos em filmes, nos filmes dele”.

Janet Leigh: “Eu usei uma peruca loira, querida”.

Suzanne Pleshette: “Eu lembro-me, um dia, Tippi, não sei se estavas lá, (...) eu tinha uma peruca, e coloquei-a, e eu tinha uma echarpe, e ele conduziu até mim e eu disse, “Os meus agentes estão inseguros. Eles acham que prefere loiras”. E ele disse, [como Hitchcock] “Tira isso. Pareces um travesti”. [Risos], o que, de facto, eu parecia”.

Gene Adair (2002: 114) revela que Hitchcock, originalmente, queria Vera Miles para o papel de Madeleine/Midge em *Vertigo* (1958), com a expectativa que ela se tornasse na próxima Grace Kelly. O sonho dissipou-se quando a atriz, que tinha recentemente casado, ficou grávida. Kim Novak, uma atriz com mais reconhecimento de nome que ela, substituiu-a. Stephen Rebello (2012) aponta que, apesar do desapontamento de Hitchcock com Vera Miles nos anos 50, um associado alegou que a busca de Hitchcock para encontrar a nova Grace Kelly foi renovada com *Psycho* (1960). Segundo essa fonte, “Hitchcock foi a estrela de *Psycho* (1960) e ele sabia-o. Era como se acreditasse que qualquer coisa que tocasse, um ator noviço, um projeto não suficientemente bom, ele pudesse transformar em ouro”, e criar uma nova estrela era a única coisa que não tinha feito.

2.2.3 A Mediática Cena do Chuveiro

A cena do chuveiro de *Psycho* (1960) representa o paroxismo da vitimização da mulher hitchcockiana, pois é a cena mais mediática de Hitchcock e uma das mais icónicas de sempre no cinema em geral, pelo que merece destaque neste capítulo do projeto. Rebello (2012) conta detalhes de como a cena foi preparada e filmada com relatos de indivíduos envolvidos na produção do filme, incluindo a própria Janet Leigh, que desempenhou o papél de Marion Crane (figura 11).



Figura 11 Janet Leigh no set de filmagem de *Psycho* (1960)

Hitchcock decidiu filmar a cena do chuveiro de *Psycho* (1960) utilizando planos oblíquos, médios e *close-ups*, numa montagem com muitos cortes e mudanças de planos. Embora a cena contivesse poucas imagens que, em si só, pudessem parecer banais ou benignas, os pedaços de filme cortados foram editados para, em conjunto, criarem a impressão de violência selvagem e visceral. Saul Bass¹⁶, que fez o *storyboard* da cena (ver anexo 1), explicou: “Eu tinha esta noção em mente, uma espécie de noção purista de criar um assassinio horrível sem sangue nenhum. Pareceu-me algo agradável para fazer” (Rebello, 2012: 105). A cena iria abrir novos territórios na sugestão de nudez e na representação do horror sem reserva. De acordo com Janet Leigh, Hitchcock mostrou-lhe os *storyboards* de Saul Bass com muito orgulho, explicando-lhe com todos os detalhes como a cena seria filmada, para a preparar, dizendo: “a câmara vai estar ali, depois ali” (Rebello, 2012: 108).

A especialista em maquilhagem contratada para trabalhar na película revelou que quando foi ao escritório de Hitchcock para falar sobre o filme, ele disse-lhe que ia tentar convencer Janet Leigh a representar a sequência nua, mas quando chegou a altura, ela recusou completamente. Janet Leigh afirma que Hitchcock nunca lhe pediu diretamente para representar a cena nua, questionando se Hitchcock estaria apenas a provocar os seus colaboradores masculinos quanto ao assunto da nudez. Segundo a atriz, “mostrar nudez no ecrã estava fora de questão... isso teria negado quão hábil e subtil ele era a sugerir as coisas” (Rebello, 2012: 110). Quando um repórter da *Variety* perguntou a Hitchcock se ele temia que os aspetos sensacionais da cena pudessem complicar a censura do filme, este “rebentou”: “Homens matam mulheres nuas, sabia?” (Rebello, 2012: 113). Janet Leigh recorda, “Hitch foi muito claro sobre o que queria de mim na cena do chuveiro”, dizendo que ele queria que o banho fosse como uma purificação do pecado que Marion tinha cometido (Rebello, 2012: 117). O chuveiro era um batismo, uma forma de se livrar do tormento da sua mente. Hitchcock queria que a audiência sentisse a sua tranquilidade, a sua espécie de renascimento, para que o momento da intrusão fosse ainda mais chocante e trágico. Hitchcock raramente descreveu a filmagem da cena aos seus entrevistadores, exceto em termos pouco detalhados: “Demorou sete dias para filmar a cena, e setenta instalações diferentes da câmara para quarenta e cinco segundos de filme” (Rebello, 2012: 112).

¹⁶ *Designer* gráfico conhecido principalmente pelo seu trabalho de grafismo em introduções icónicas de filmes como *Anatomy of a Murder* (Otto Preminger, 1959).

Apesar de Hitchcock ter usado as mesmas estrelas várias vezes (Ingrid Bergman, Grace Kelly, Tippi Hedren), Janet Leigh asseverou compreender porque não trabalhou para Hitchcock novamente: “Eu teria adorado trabalhar para Hitchcock de novo”, admitiu, “mas compreendo porque não. Marion foi uma personagem de uma só vez. Ela causou tal impressão que Hitchcock não poderia trazê-la de volta à vida” (Rebello, 2012: 124).

2.3 Análise do Estereótipo Feminino nas Narrativas de Hitchcock

No subcapítulo anterior, observámos algumas questões femininas no mundo real da produção cinematográfica de Hitchcock. Neste subcapítulo, fazemos uma análise profunda a alguns filmes de Hitchcock relevantes para a questão do estereótipo feminino no mundo fictício do cinema hitchcockiano, que vão servir de base à nossa recriação fotográfica. Neste sentido, abordamos diversos temas que dizem respeito a questões femininas presentes nos filmes de Hitchcock que as teorias e análises de vários autores ajudam a decifrar. Destacamos o autor Robert J. Corber (1999), que propõe uma análise muito interessante em relação às diferenças de classe e de visual entre Madeleine e Judy, no filme *Vertigo* (1958), e como o personagem masculino Scottie reage em relação a essas diferenças. Para além disso, salientamos Tania Modleski (1988) e a sua análise sobre o papel de género nos filmes de Hitchcock e como este pode ser visto de forma subvertida em que a mulher exerce o seu poder de alguma forma, o que é muito pertinente para o nosso projeto.

2.3.1 Caracterização Feminina: Identidades, Contextos e Funções

Lauretis (1999) analisa os paradigmas de género presentes em *Vertigo* (1958). Na segunda metade do filme, a seguir à “morte” de Madeleine, o Scottie transforma a Judy à imagem de Madeleine, literalmente, para que ela tenha exatamente o mesmo aspeto da sua amada anterior. Ironicamente, no momento em que ele consegue a transformação perfeita (Judy é finalmente idêntica a Madeleine), é quando ele descobre a fraude, que Judy tinha fingido ser Madeleine, o que torna a imagem de ambas igualmente “falsa” (logo após um longo beijo que termina num *fade* indicando a consumação sexual). Mas Judy só concordou personificar Madeleine uma segunda

vez por causa do amor que sente por Scottie. Assim, o seu desejo é revelado ao mesmo tempo que a fraude, e é cúmplice com ela. O mesmo se passa com o retrato de Midge, mas neste caso, não só é falsa a imagem (o retrato de Carlotta com o rosto de Midge), mas também a imagem narrativa da mulher, pois Judy-Madeleine (figura 12) está viva e é real, e assim a sua imagem narrativa não é verdadeira. Ao contrário de *Rebecca* (1940), as diferentes imagens e desejos retratados em *Vertigo* (1958) são transmitidos através do protagonista masculino. O desejo de Madeleine por se identificar com a Mãe morta, refletindo o próprio desejo de Scottie, é impossível; a mãe está morta, e assim, Madeleine também morre. O filme acaba, apropriadamente, com a imagem narrativa de Judy morta no telhado, com Scottie a olhar para ela. Lauretis (1999) cita o próprio Hitchcock para esclarecer o contexto:



Figura 12 Madeleine e Judy

Eu coloquei-me no lugar de uma criança cuja mãe lhe está a contar uma história. Quando há uma pausa na narração, a criança pergunta sempre: “O que acontece a seguir, mamã?”. Ora, eu achei que a segunda parte do livro foi escrita como se nada acontecesse a seguir, enquanto no filme, com a minha fórmula, o rapazinho, sabendo que Madeleine e Judy são a mesma pessoa, perguntaria então: “E o Stewart não sabe, pois não? O que é ele vai fazer quando descobrir?” (Alfred Hitchcock, citado por Lauretis, 1999: 93).

Esta é a questão que o filme explora, assim como muitos outros filmes e a exploração da psique de Freud também o fazem. Talvez nenhuma história possa ser escrita “como se nada acontecesse a seguir”, mas a questão do desejo é sempre colocada nos termos de “O que é que ele vai fazer quando descobrir?”, o rapazinho pergunta do homem, ou vice-versa. É pelo rapazinho que as mulheres devem ser seduzidas à feminilidade e reconstruídas repetidamente como mulheres. Assim, quando um filme coloca em cena os termos de um desejo duplo ou dividido (Judy-Madeleine deseja ambos: o Scottie e a Mãe), deve mostrar esse desejo como impossível ou contraditório (Judy-Madeleine é dividida em Judy/Madeleine para o

Scottie), e depois resolver as contradições da mesma forma que os mitologistas: pela massiva destruição e territorialização das mulheres (Lauretis, 1999: 94).

Hollinger (1987: 282) enfatiza que a mulher, em *Vertigo* (1958), pode ser vista como uma força positiva, capaz de criar pontos de identificação para espetadoras femininas. Madeleine representa uma faceta importante do possível dilema da espetadora, pois sobre a direção de Scottie, ela deve romper todas as ligações com a mãe, de forma a “prender” o olhar masculino. Apesar da posse de Madeleine por Carlotta ser fictícia, pode refletir fielmente a ambivalência feminina relativa a um “apego primordial” à mãe. Midge é também considerada por Hollinger (1987) como representativa da espetadora feminina, pois ela observa todos os passos de Scottie e tenta compreender a sua obsessão com Madeleine, tal como as mulheres a verem o filme, mas a sua falta de “características femininas ideais”, fazem com que a identificação da espetadora seja desconfortável. A incapacidade de Midge para estimular o desejo masculino (demonstrada na cena da sua caricatura do retrato de Carlotta), ilustra para Hollinger (1987) a incompatibilidade do desejo masculino com a individualidade feminina. Quando Midge deixa Scottie no hospício, percorre o corredor e sai do filme, a espetadora feminina deixa de ter uma personagem feminina com a qual se consegue identificar. Quanto a Judy, para Hollinger (1987), ela é representada como uma mulher realista e não uma de fantasia, e as espetadoras supostamente respondem a Judy pois ela reflete algo verdadeiro das suas experiências diárias, tal como reconhecem em Midge uma certa ambição pela individualidade que também procuram.

Segundo Corber (1999: 308-309), críticas feministas têm argumentado que mais de qualquer outro filme de Hitchcock, com a exceção de *Rear Window* (1954), *Vertigo* (1958) aborda a organização do olhar no cinema de Hollywood clássico. A relação voyeurista de Scottie com Madeleine, estabelecida nas cenas em que ele a segue por São Francisco, permite-lhe alcançar uma distância fetichista dela. Os seus vislumbres dela através do para-brisas do seu carro enquadram-na como um ícone, ou objeto para ser olhado, que interrompe a fluidez da narrativa.



Figura 13 Kim Novak no set de filmagem de *Vertigo* (1958)

Capturado pela beleza dela (ver figura 13), ele não consegue manter uma distinção clara entre vigilância e voyeurismo. A sua queda quase fatal, na sequência de abertura do filme, prejudica a sua subjetividade e ele fica em crise, pois o impacto da queda (evidenciado pelo movimento vertiginoso da câmara durante a sequência) inquieta a organização do seu olhar. O filme captura a sua desorientação ao mostrá-lo a olhar para baixo enquanto oscila perigosamente, e de seguida mostrando a rua por baixo. Para acentuar a sua perda de perspectiva, a câmara faz um *zoom* estratégico. Depois da queda, Scottie ocupa uma posição cada vez mais feminina na hierarquia de masculinidade do filme (Corber, 1999).

O fracasso de Scottie em recuperar a sua masculinidade é expressado principalmente através da estrutura. Durante a primeira parte do filme, o olhar de Scottie controla o movimento da câmara. A maior parte das sequências são compostas de imagens dele a olhar, interlaçadas com imagens dos objetos que ele olha. Mas a partir da cena do *flashback* de Judy, em que nós, mas não Scottie, descobrimos a sua cumplicidade no assassinio de Madeleine, a câmara altera abruptamente para o ponto de vista dela, registando a perda de controlo de Scottie sobre a câmara. Como que para marcar a significância da sua perda, Judy vira-se e olha diretamente para a câmara, violando o então clássico tabu de Hollywood contra a solicitação direta do olhar do espetador (Corber, 1999: 310). O *flashback* de Judy interrompe a sua colocação percetual na narrativa do filme, pois fornece-lhe um conhecimento que Scottie não possui. Assim, o espetador sofre uma perda de perspectiva desorientadora. A câmara deixa de ser controlada pelo olhar de Scottie e o espetador descobre que o prazer visual que sentiu por se identificar com ele o impediu de questionar o ponto de vista de Scottie. Ao adotar o ponto de vista de Judy, o filme encoraja o espetador a identificar-se com ela, o que faz com que o espetador não a julgue tão severamente como Scottie (Corber, 1999: 311).

Modleski (1988: 111) apresenta uma reflexão sobre a violência de *Frenzy* (1972), o filme mais violento de Hitchcock. O facto de *Frenzy* (1972) ser um filme tão extremo, tem sido geralmente atribuído ao afrouxamento da censura que estava a ocorrer nos filmes na altura em que foi feito, o que presumivelmente permitiu a Hitchcock maior liberdade. Para a autora, é mais útil considerar *Frenzy* (1972) como uma resposta cultural às demandas das mulheres por libertação social e sexual, demandas que estavam no seu auge em 1972 quando *Frenzy* (1972) for feito. Pode

ser argumentado que em *Psycho* (1960), Hitchcock estilizou a cena do chuveiro de tal forma que os críticos foram fornecidos com a racionalização para recontarem todos os detalhes com entusiasmo, com pouca sensibilidade para o crime cometido. Em *Frenzy* (1972), por contraste, o uso de Hitchcock de detalhes gráficos e a sua recusa em erotizar o procedido como fez em *Psycho* (1960), em que provocou os espetadores com cenas de Janet Leigh em sutiã e a despir-se, para que mesmo enquanto ela está a ser esfaqueada até à morte, irresistivelmente pergunta-se se haverá um vislumbre dos seus seios, tornou o crime mais repulsivo. Na cena de violação de *Frenzy* (1972), a angústia da mulher é mostrada em *close-up* (Modleski, 1988: 111).

Constance Penley (2001: 382) destaca uma resposta de Raymond Bellour quando foi questionado “porque é que os pássaros atacam a área de Bodega Bay e Melanie, em particular, no filme *The Birds*?” Na sua resposta, ele presume que os pássaros, como representantes dos homens no filme, e do próprio realizador (enquanto substituto figurativo de todos os homens na cultura), atacam Melanie como castigo pela sua agressividade sexual (Melanie leva dois periquitos a Bodega Bay com o propósito de seduzir Mitch). De acordo com a interpretação de Jacqueline Rose (1977: 85), contudo, os pássaros emanam de uma instabilidade implícita no próprio sistema do filme, que liberta uma agressividade que se centra em torno da mulher e que o filme não pode, finalmente, conter. Esta instabilidade sistemática é o que permite a Mitch resolver o seu percurso edipiano com sucesso, “apenas” pelo custo da sanidade e da sexualidade de Melanie.

Bellour (1969) descreve o sistema de plano/contra plano na excursão de barco de Melanie através de Bodega Bay (ver figuras 14 e 15), com a intenção de mostrar como o seu olhar parece predominar, quando na realidade está circunscrita e contida pelos olhares dos personagens masculinos (assim como do próprio Hitchcock e também do espetador). O que parece ser simetria é na realidade assimetria: as mulheres só olham para serem observadas enquanto olham. Mas Rose (1977) acrescenta outro elemento à estrutura de plano/contra plano afirmando que a causa e o efeito são reversíveis (a gaivota ataca Melanie porque foi ela quem levou os periquitos a Bodega Bay), enquanto a reciprocidade da estrutura (paranoica e agressiva) proporciona os meios para a agressão mútua, os pássaros que atacam estão associados tanto a Mitch como a Melanie (Penley, 2001: 383).



Figura 14 Mitch olha para Melanie na sequência de plano/contra plano



Figura 15 Melanie olha para Mitch na sequência de plano/contra plano

Enquanto Bellour (1969) argumenta que a mulher é sempre o objeto do olhar do homem (adotando o esquema básico do fetichismo freudiano do olhar de um menino sobre o corpo da mãe), a versão oposta e mais complexa de Janet Bergstrom (1979) acerca do olhar e identificação em *Psycho* (1960) retoma a descrição freudiana da estrutura da fantasia. Para Bellour (1969), o olhar ativo do homem (Norman, pelo buraco escondido na parede) dirige-se ao corpo de Marion, que o recebe passivamente (a sua satisfação no chuveiro só serve para excitar o desejo dele), assim como o menino e a mãe. O corpo da mãe funciona apenas como lugar de fantasia narcisista do menino. Bergstrom (1979) oferece uma interpretação alternativa a *Psycho* (1960), afirmando que quando Norman se encontra com Marion, é como o encontro de um menino com uma mulher disponível. Quando ele a vê no duche, Norman é o menino a observar a mãe (Marion), imaginando-se a si mesmo como o amante da mãe. Quando Norman, representando a sua mãe, mata Marion, é como uma mãe que mata uma rival que lhe disputa o afeto do filho (Penley, 2001: 387).

2.3.2 O Ideal de Beleza e a Objetificação em *Vertigo*

Corber (1999) analisa *Vertigo* (1958) de forma pertinente. O autor aponta que Judy é tão credível a representar Madeleine que Scottie, um ex-polícia contratado para a investigar, apaixona-se por ela e não consegue prevenir o assassinato de Madeleine, cometido pelo marido dela. O amor de Scottie coloca Judy num “beco sem saída”, pois obriga a que Judy assuma a aparência de *glamour* de Madeleine, mas ao fazê-lo, ela torna a sua identidade verdadeira invisível, e assim, volta a comprometer-se na duplicidade que a fez vulnerável a ser exposta da primeira vez (Corber, 1999: 302). Quando Scottie, finalmente, localiza Judy numa residencial de baixa qualidade,

depois de ela já ter reassumido a sua identidade própria, ele recusa-se a acreditar que ela é quem afirma ser. Apesar de ela lhe proporcionar informação detalhada (“O meu nome é Judy Barton, sou de Salinas em Kansas, trabalho no *Magnin’s* e moro aqui”), ele persiste em questioná-la, dizendo-lhe: “Eu só quero saber quem tu és”, como se os factos que ela mencionou (nome, naturalidade, onde vive e trabalha) não fossem suficientes para estabelecer a sua identidade. Mesmo quando, por desespero, ela lhe mostra a carta de condução que contém a morada da residencial, ele não fica satisfeito. Ela chega a perguntar se ele quer examinar as suas impressões digitais, pois estas provariam a sua identidade irrefutavelmente, mas nenhuma prova que ela forneça pode satisfazer Scottie totalmente. Claro que a sua identidade de Judy Barton é uma cobertura. A sua aparência é tão diferente da de classe alta de Madeleine que ninguém, incluindo Scottie, a associaria com Madeleine.



Figura 16 Madeleine, na primeira vez que Scottie a vê



Figura 17 Judy, na primeira vez que Scottie a vê

A razão da impossibilidade em determinar conclusivamente a identidade de Judy é porque o contraste entre ela e Madeleine não podia ser mais realçado (ver figuras 16 e 17). O filme atribui a Judy alguns dos estereótipos mais negativos da classe trabalhadora feminina, e ilustra-os através do seu visual. O seu estilo de *glamour* é associado ao da *pin-up*. Ela usa roupas com cores berrantes (verdes e roxos vibrantes), joalheria barata e maquilhagem pesada (incluindo um sinal falso), um visual que parece ter a intenção de anunciar a sua disponibilidade sexual. Quando Scottie a convida para jantar, primeiro ela hesita, mas depois admite que já tem tido outros encontros com homens que não conhecia, indicando uma história de relações ilícitas. Madeleine, por outro lado, assemelha-se a uma estrela de cinema sofisticada. As suas roupas são elegantes, com cores contidas, e usa o cabelo apanhado num estilo francês. Embora seja um visual que a faça ser vista como um objeto de desejo, não é demonstrativo de que está disponível, pelo contrário, o seu “poder” sexual depende de um acesso limitado ao seu corpo. Mas as diferenças entre elas não são

meramente visuais. Madeleine, ao contrário de Judy, fala com um sotaque da classe alta e tem maneirismos refinados. Um contraste tão nítido entre as duas mulheres parece servir para aumentar a sensação de traição de Scottie (Corber, 1999: 303).

Judy tem esperança que Scottie se apaixone por ela, como ouvimos na sua narração quando escreve uma carta a Scottie (que depois rasga): “Se eu tivesse coragem, ficava e tentava fazer com que me amasses outra vez, por mim, como eu sou”. Mas ele não aceita a identidade dela, e quer reconstruí-la à imagem de Madeleine. Ela implora, “Não podes gostar de mim, só eu, tal como eu sou?”, mas é óbvio, até para ela, que ele nunca se teria atraído por ela se ela não lhe lembrasse a Madeleine. Ele até evita tocá-la, exceto quando a persuade sobre a transformação. Desesperada pelo amor dele, ela concorda finalmente, reprimindo o seu próprio desejo. “Eu não me importo mais comigo”, diz ela, apesar de tentar reter algum do seu estilo. Ela volta do salão com o cabelo loiro como Madeleine, mas mantém o mesmo penteado que tinha antes. Quando Scottie lhe diz que deu instruções à cabeleireira sobre a execução do penteado, ela explica que tentaram arranjá-lo dessa forma, mas que o penteado de Madeleine não se adequava a ela. Apesar do filme fetichizar Madeleine como um objeto de prazer visual, o filme sugere que o seu estilo era amplamente acessível às mulheres da época, independentemente da sua classe. O filme representa a transformação de Judy como uma forma de produção em massa. No salão de beleza, Judy é apenas uma de muitas mulheres a adquirir o mesmo estilo, e pintam-lhe o cabelo e fazem-lhe manicure às unhas simultaneamente. A ênfase na facilidade em produzir em massa o visual de Madeleine tem o efeito de a “estigmatizar” ainda mais por fazer parte da classe trabalhadora. Porque razão é que prefere o seu visual quando o de Madeleine pode ser obtido com facilidade, como a própria Judy demonstra através da personificação dela (Corber, 1999: 304-305)?

2.2.4 A Desconstrução do Poder de Género Hitchcockiano

Modleski (1988), no seu livro *The Women Who Knew Too Much* (um jogo de palavras que subverte para o feminino o título do filme de Hitchcock com o título *The Man Who Knew Too Much*), analisa os filmes do realizador e demonstra que as mulheres, nos filmes de Hitchcock, têm mais poder do que é aparente. Como a autora diz na introdução do livro, a necessidade de Hitchcock em insistir e exercer controlo

pode ser relacionada com o facto de os seus filmes, muitas vezes, estarem sempre em perigo de serem subvertidos por mulheres cujo poder é fascinante e aparentemente sem limites. Por exemplo, personagens que exercem influência mesmo depois da morte (um tipo de personagem favorito de Hitchcock) são quase sempre mulheres, e estas têm um grande impacto na narrativa, tais como, Rebecca, no filme com o mesmo nome, Carlotta e Madeleine, em *Vertigo* (1958), a Sra. Bates, em *Psycho* (1960) etc. Enquanto muitos críticos rejeitam o apelo dos filmes ao atribuí-lo apenas ao desejo das audiências por violência sensacional, geralmente dirigida às mulheres, e excitação “barata e erótica”, é interessante refletir como teóricas feministas se têm sentido intrigadas, enfurecidas e inspiradas pelos filmes de Hitchcock. Os filmes de Hitchcock foram e têm sido centrais para a formulação e prática de teoria e crítica fílmica feminista (Modleski, 1988: 1).

Enquanto muitas críticas usam o trabalho de Hitchcock como um meio de elucidar assuntos e problemas relevantes para mulheres na patriarquia, assim considerando o trabalho do realizador como uma expressão de atitudes e práticas culturais que existem até certo ponto para além do controlo do realizador, o trabalho de Modleski (1988) é no irreverente espírito desse tipo de criticismo, mas mais explicitamente “desconstrucionista” do que esse criticismo tem tendência a ser. Assim, a autora teoriza que muitas vezes em filmes de Hitchcock, a forte fascinação e identificação com o feminino que estes revelam, subverte as reivindicações ao domínio e autoridade, não só das personagens masculinas, mas também do próprio realizador. Modleski (1988: 3) argumenta que Hitchcock não é completamente misógino, nem amplamente empático para com as mulheres e a sua situação na patriarquia, mas sim que o seu trabalho é caracterizado por uma ambivalência quanto ao feminino. Modleski (1988) refere o que Molly Haskell (1974) diz sobre a questão que continuamente (e às vezes implicitamente) ocorre sobre o trabalho de Hitchcock – se ele é empático para com as mulheres ou misógino. Haskell (1974: 32) afirma que esta questão é fundamentalmente irrespondível, porque ele é ambos. A misoginia e a simpatia envolvem-se uma à outra, tal como a relação próxima de Norman Bates com a sua mãe provoca a sua agressão mortal contra outras mulheres. Modleski (1988: 6) também refere Julia Lesage (1978: 87) que insiste que apesar da sexualidade das mulheres ter sido formada pela cultura dominante patriarcal, as mulheres não respondem a mulheres em filmes e ao elemento erótico da mesma forma que os homens, pois o filme patriarcal tem a estrutura de uma fantasia masculina.

Como os filmes de Hitchcock demonstram repetidamente, o sujeito masculino sente-se extremamente ameaçado pela identificação com o feminino, apesar de ao mesmo tempo se sentir fascinado pelo feminino, e é a mulher que paga por esta ambivalência, muitas vezes com a sua vida (Modleski, 1988: 10). A identificação e receio do espectador masculino em relação ao feminino é fundamentalmente uma reação contra as mulheres que não só sabem demais, mas que saibam seja o que for, e que causa neles paranoia. A resposta do homem em relação a uma mulher que *saiba* tem consistentemente sido uma fonte de paranoia nos filmes de Hitchcock. “Eu sei um segredo sobre si, tio Charlie”, diz a sobrinha ao seu tio, em *Shadow of a Doubt* (1943), despertando assim a sua fúria assassina. Mulheres que mostram possuir um conhecimento especial e incriminatório sobre os homens é um tema recorrente nos filmes de Hitchcock (Modleski, 1988: 13).

Em *Rear Window* (1954), o filme termina com uma *tracking shot* em que a câmara volta para mostrar Jeff (James Stewart) a dormir, como antes, só que desta vez ambas as suas pernas estão engessadas. O movimento da câmara acaba num plano médio de Lisa Fremont (Grace Kelly) na cama de Jeff, em calças e camisa, a ler um livro com o título *Beyond the High Himalayas* (figura 18).



Figura 18 Lisa tem o último olhar em *Rear Window* (1954)

Esta olha para Jeff rapidamente, para se certificar que ele ainda está a dormir, põe o livro para baixo e pega numa cópia da revista Harper's *Bazaar* (Modleski, 1988: 75). Tão importante como este momento, ou ainda mais importante, é o facto de o filme dar a Lisa o último olhar. Esta é, apesar de tudo, a conclusão de um filme que todos os críticos concordam ser sobre o poder que o homem tenta exercer através do exercício do olhar. Ficamos com a suspeita que, enquanto os homens dormem e sonham os seus sonhos de onipotência sobre um mundo seguramente reduzido, as mulheres não estão onde parecem estar, trancadas em perspetivas masculinas sobre elas (Modleski, 1988: 85).

Em *Rear Window* (1954), a mulher é mostrada continuamente como fisicamente superior ao herói, não só nos seus movimentos físicos, mas também na sua dominância dentro da *frame*. Ela ergue-se acima de Jeff em quase todos os planos em que ambos aparecem (ver figuras 19 e 20). Modleski (1988) afirma que alguns teóricos criticam Lisa, porque ela parece obcecada com roupas e estilo, exibindo-se visualmente para Jeff para que ele lhe dê mais atenção que a que dá aos vizinhos. Para a autora, é importante não dispensar o envolvimento profissional e pessoal de Lisa com o mundo da moda, mas considerar as formas como este envolvimento funciona na narrativa. Se, por um lado, o interesse das mulheres pela moda serve os interesses patriarcais, por outro, este mesmo interesse é muitas vezes rebaixado e ridicularizado pelos homens, colocando assim as mulheres num dilema familiar em que são atribuídas a um lugar restrito na patriarquia e depois condenadas por ocuparem esse mesmo lugar (Modleski, 1988: 77).



Figura 19 Lisa domina a *frame* (exemplo 1)



Figura 20 Lisa domina a *frame* (exemplo 2)

Modleski (1988: 92) tem uma interpretação interessante sobre a cena em que Scottie espia Madeleine rodeada de flores, uma das cenas que consta no nosso trabalho fotográfico de recriação. Quando Scottie segue Madeleine, ela vai de carro até um beco onde entra num edifício. Seguindo-a, ele caminha pelo corredor do edifício e, devagar, abre a porta ligeiramente para um plano impressionante do seu ponto-de-vista, o som do tema musical amoroso subindo, e um plano longo mostra Madeleine de costas para a câmara no meio de uma abundância de flores e iluminada por luz suave. Madeleine vira-se e caminha em direção à câmara (e Scottie), e com o corte espera-se ver o plano inverso para mostrar que, como de costume, no cinema clássico, o homem tem posse visual da mulher. Mas afinal, a porta tem um espelho, e assim o plano mostra Scottie, enquanto ele olha para Madeleine fixamente, e também o reflexo de Madeleine no espelho (Modleski, 1988: 92). A autora considera que o

plano é de certa forma profético, pois apesar de todas as tentativas de Scottie em ganhar controlo sobre Madeleine, ele nunca é capaz de atingir dominância total sobre a sua imagem.

2.4 Influências Diversas de Hitchcock (A Cultura Hitchcockiana ao Longo das Décadas)

Este subcapítulo pretende induzir uma reflexão acerca do impacto de Hitchcock na nossa cultura. Consideramos o legado do realizador e a enorme influência que teve no cinema subsequente à sua morte (e ainda antes), na televisão, na arte e na literatura. Observamos também o impacto que as roupas vestidas pelas atrizes de Hitchcock tiveram, e ainda têm, no mundo da moda, pois este é um tema que está ligado ao estereótipo feminino, e a atenção ao detalhe por parte de Hitchcock relativamente ao vestuário das suas personagens é notório. Para além disso, sublinhamos também o facto de muitos cineastas e artistas se terem apropriado das criações do mestre do suspense tal como nós fazemos no nosso trabalho de recriação fotográfica.

As referências na nossa cultura aos filmes de Hitchcock são imensas. Rebello (2012) afirma que *Psycho* (1960) quebrou completamente as barreiras de violência e choque no cinema. Após o filme, a estrela principal do elenco morria *antes* do fim da película noutros filmes. Em 1981, um grupo britânico chamado Landscape teve um disco de êxito com o título “Norman Bates” e o videoclip apresentou a cómica Pamela Stephenson como Marion Crane. Em *Carrie* (Brian de Palma, 1976), o liceu que a heroína frequentava chama-se “Bates High School”. O filme de Hitchcock gerou t-shirts com o Bates Motel e cortinas de chuveiro. A cena do chuveiro foi parodiada por realizadores como Mel Brooks, em *High Anxiety* (1977), e reformulada por Brian de Palma, em *Dressed To Kill* (1980), e por Roman Polanski, em *Frantic* (1988). Até pré-adolescentes conhecem os “violinos guinchantes” do famoso tema musical de *Psycho* (1960), composto por Bernard Herrmann, cortesia de inúmeras exibições de *Psycho* (1960) em estações de televisão e homenagens ao trabalho do compositor em várias bandas sonoras de filmes, como *Carrie* (1976), *A Nightmare on Elm Street* (Wes Craven, 1984), e *Fatal Attraction* (Adrian Lyne, 1987).

Richard Franklin realizou *Psycho II* (1983), não relacionado com o livro de Robert Bloch em que *Psycho* (1960) foi baseado. Antes, Franklin realizou *Roadgames* (1981) com a atriz Jamie Lee Curtis, filha de Janet Leigh, no papel de “Hitch”. Anthony Perkins realizou *Psycho III* (1986). Mick Garris realizou *Psycho IV* (1990). Na excursão turística aos estúdios da Universal, a mansão de *Psycho* (1960) é uma atração chave (Rebello, 2012: 210).

Atualmente, a série americana *Bates Motel* (figura 24), uma espécie de prequela de *Psycho* (1960), mas que se passa nos tempos modernos, é exibida em 27 países, incluindo Portugal. O cenário principal da série é o motel e casa icônicos em que se passam os eventos de *Psycho* (1960).



Figura 21 Freddie Highmore e Vera Farmiga em *Bates Motel* (Anthony Cipriano, 2013)

O escritor Stephen King (*Carrie, The Shining*) classifica *Psycho* (1960) como um dos “filmes mais assustadores de sempre”. King (citado por Rebello, 2012: 212) escreveu uma vez:

Psycho é eficaz porque traz para casa o mito do lobisomem. Não é o mal de fora, não é pré-destino, a falha não está nas nossas estrelas, mas em nós mesmos. Nós sabemos que Norman é o lobisomem exteriormente quando ele veste a roupa da mãe e fala na voz da mãe, mas nós temos a suspeita inquieta que ele é o lobisomem o tempo todo.

Brian de Palma devotou muito do seu trabalho a realizar filmes que replicaram Hitchcock. Quando questionado sobre tais “empréstimos”, De Palma disse que Hitchcock tinha sido pioneiro da “gramática do cinema”, sugerindo que se sentia atraído pelo trabalho de Hitchcock, porque “Acho que filme é uma forma de arte gráfica” (Adair, 2002: 146). Outros realizadores, Martin Scorsese e Steven Spielberg entre eles, citaram Hitchcock como uma influência chave, embora os seus filmes não o mostrem de forma tão óbvia como os de De Palma. Ao longo dos anos existiram muitos *remakes* de clássicos de Hitchcock. Só em 1998, foram produzidos *A Perfect Murder*, de Andrew Davis (reformulação de *Dial “M” For Murder*, 1954), um *Rear Window* de Jeff Bleckner, feito para televisão e o *Psycho* de Gus Van Sant. Este último exemplo é o mais curioso de todos, porque Van Sant reusou o argumento original de

Joseph Stefano e tentou duplicar a maior parte das cenas plano por plano (Adair, 2002: 146).

Também no mundo da moda a influência das criações fílmicas do realizador britânico é irrefutável. O foco de Hitchcock na alfaiataria, juntamente com o *casting* de belas loiras hitchcockianas como protagonistas femininas, fazem dos filmes de Hitchcock uma óbvia fonte de inspiração para a indústria da moda (*Part Nouveau*, 2013).

Em Junho de 2013, no evento *Los Angeles Film Festival*, que celebrou *costume design*, o fato cinzento icónico que Kim Novak vestiu em *Vertigo* (1958) foi celebrado. O fato, elegante e definidor da primeira encarnação da misteriosa Madeleine (figura 23), ganha uma camada extra de significado quando é usado para reconstruir Judy à sua imagem (*HitFix*, 2013).



Figura 22 O fato cinzento desenhado por Edith Head

O artigo *Killer Style: How to Dress Like a Hitchcock Heroine* (Fashionista, 2012) mostra às leitoras como vestir e maquilhar como as protagonistas de Hitchcock, selecionando peças de roupa contemporâneas parecidas com as que as atrizes usaram nos filmes de Hitchcock. Seguem-se dois exemplos de configurações de estilo (figuras 21 e 22).



Figura 23 Visual semelhante ao de Janet Leigh em *Psycho* (1960)



Figura 24 Visual semelhante ao de Grace Kelly em *To Catch a Thief* (1955)



As influências artísticas de Hitchcock aparecem constantemente no design, na fotografia e na ilustração. Grant Snider, na época natalícia de 2012, realizou umas ilustrações em forma de banda-desenhada, *An Alfred Hitchcock Christmas*, atribuindo um significado natalício aos filmes de Hitchcock em tom de paródia (ver anexo 2). Josh Cooley, que elabora ilustrações de filmes de terror, realizou uma para *Psycho* (1960), em 2013 (ver figura 25).



“Eek, Eek, Eek, Eek, Eek!”
went the orchestra.

Figura 25 A cena do chuveiro de *Psycho* ilustrada por Josh Cooley (2013)

Vários *designers* gráficos criaram coleções de *posters* para os filmes de Hitchcock. Zachary Keene criou uma coleção para *Rear Window* (1954), de Hitchcock (ver anexo 3). Larry Fire apresenta uma coleção de cartazes muito interessantes de *Psycho* (1960), realizados por Tomer Hanuka, e de *Vertigo* (1958), *The Birds* (1963) e *Rear Window* (1954), realizados por Ghoulish Gary Pullin. Segue-se as miniaturas dos mesmos nas figuras 26, 27, 28 e 29:

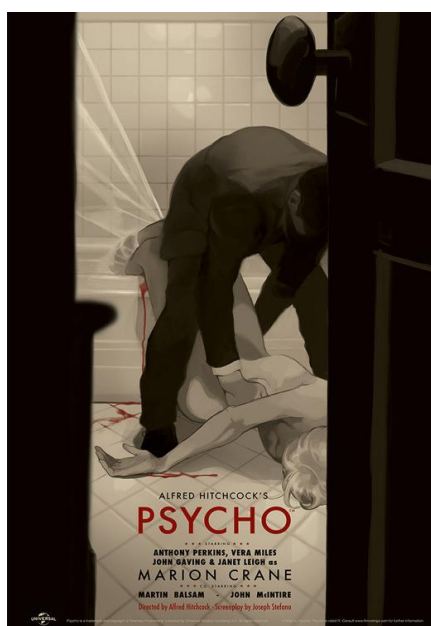


Figura 26 Cartaz de *Psycho* (1960)

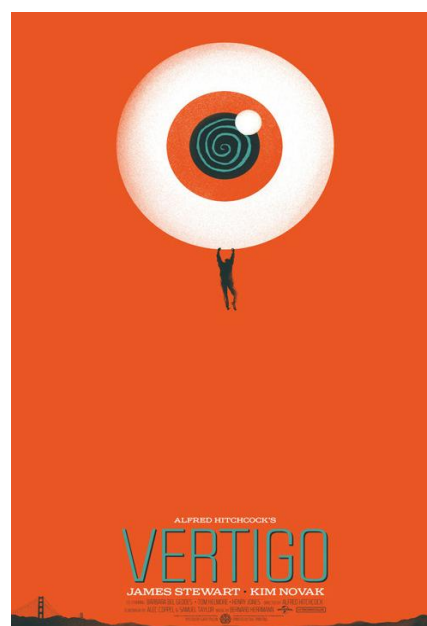


Figura 27 Cartaz de *Vertigo* (1958)

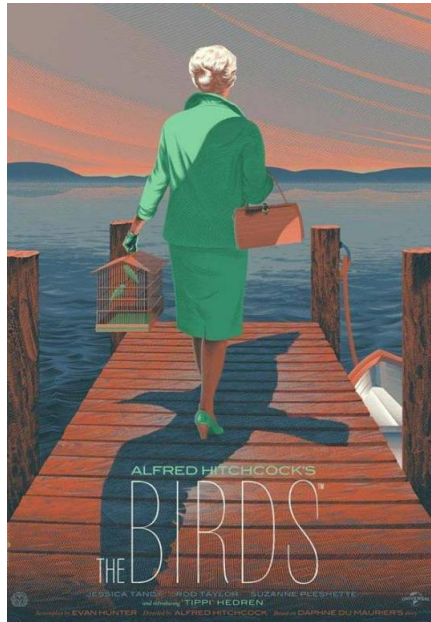


Figura 28 Cartaz de *The Birds* (1963)

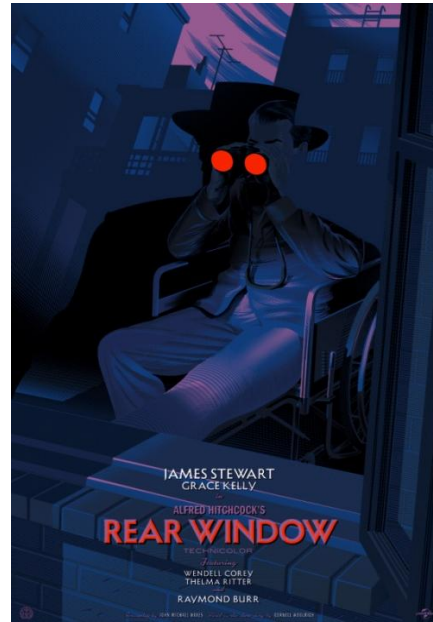


Figura 29 Cartaz de *Rear Window* (1954)

Capítulo 3. Recriação com Base em Imagens Prévias

Enquanto os dois primeiros capítulos focaram os principais conceitos teóricos que dizem respeito ao nosso projeto, o terceiro capítulo é mais centrado em teoria sobre recriação artística e apropriação e na compreensão destas noções, assim como na abordagem de projetos práticos que utilizam o processo criativo da Recriação com Base em Imagens Prévias. No presente capítulo procuramos exemplos pertinentes de artistas cujos trabalhos implementem de alguma forma a recriação de imagem nas vertentes da fotografia e do vídeo. Também exploramos como a recriação em várias vertentes artísticas figura na nossa cultura e como esta está presente em vários *media* (como revistas, campanhas publicitárias e na internet). A temática do estereótipo feminino é o denominador comum.

3.1 Recriação nas Diversas Vertentes Artísticas

Há uma grande variedade de projetos e artistas que implementam e praticam a “recriação de imagem”. A fotógrafa Sherrie Levine adotou o conceito da apropriação na sua arte, ao captar com a sua câmara fotografias já existentes. Andy Warhol, pioneiro da *Pop Art*, apropriou-se das imagens de Marilyn Monroe para as repetir em grande quantidade. O fotógrafo David LaChapelle serviu-se de composições icónicas como *A Última Ceia* e recriou-as com figuras públicas representando a relação entre a arte e a cultura. Cindy Sherman, na sua coleção *History Portraits* (1989-1990), adota a pose das personalidades femininas famosas da pintura tradicional, com a ajuda de acessórios (narizes, joalheria). Carla Silva (2010: 19) entende que as obras de arte sempre foram suscetíveis de recriação. Na atualidade, essas reproduções existem principalmente para que as pessoas tenham fácil acesso às obras de arte. A reprodução fiel e exata de uma obra transforma-a num fenómeno de massas. No entanto, nas palavras de Silva (2010: 19):

Uma recriação, com um sentido diferente da obra que serviu de inspiração, assume um carácter totalmente novo, sendo-lhe conferida uma "atualidade permanente". É uma representação que trespassa as características culturais e históricas da sociedade onde surge. Existe uma necessidade de tornar as obras mais próximas da realidade, a nível espacial e social e, por isso, a arte está em constante renovação, a nível, tanto de

técnicas, como de temáticas e das mensagens que se pretendem transmitir, de modo a melhor representar as características dessa realidade.

3.1.1 A imagem em Movimento, a Fotografia e o *Frame*

Para propósitos da parte prática do projeto é importante haver uma compreensão das linguagens do vídeo e da fotografia e explorar o que as diferencia e o que as assemelha, pois, como temos vindo a sublinhar, o projeto vai recriar em fotografia alguns *frames* de filmes de Alfred Hitchcock.

Mitry (2000: 32) afirma que sendo uma imagem em movimento, a imagem cinematográfica é composta por um certo número de imagens instantâneas. Cada série de imagens instantâneas a registar a mesma ação ou o mesmo objeto do mesmo ângulo constitui o que é chamado o *plano*. O plano é a unidade mais pequena de um filme, mas há um grande número de elementos fotográficos que compõem o plano, e estes são chamados *frames*. São principalmente os *frames* que vamos considerar importantes para o nosso trabalho.

Numa fotografia, a perspetiva fornece uma perceção de profundidade e do tamanho e sombras dos volumes, mas esta perceção é mais uma ideia do que uma sensação. Ao olhar para uma fotografia, percebe-se claramente que alguns objetos devem estar colocados mais atrás, reconhece-se que esses objetos estão mais distantes, através do uso da perspetiva. No cinema, por outro lado, as fotografias movem-se. A sua sucessão representa movimento. Superficialmente, a perceção de profundidade é também fornecida pelo desaparecimento da perspetiva, pela relativa dimensão dos objetos dispostos no espaço. Isto é provado quando se pausa a imagem, congelando um só *frame* durante uns segundos. A imagem é plana. Apesar da perspetiva, não se destaca contra o fundo, está “presa” ao ecrã. Não é mais que uma fotografia. No entanto, quando os objetos começam a mover e personagens andam de um lado para o outro, tudo muda rapidamente. Imediatamente percebe-se a profundidade do espaço. É o movimento que determina a perceção que temos do espaço, efetivamente, o movimento *cria* o espaço. Já não estamos a perceber uma fotografia projetada numa superfície plana, mas um “espaço”. A imagem do filme é apresentada aos nossos olhos como uma “imagem espacial”, da mesma forma como o

espaço real perante os nossos olhos (Mityr, 2000: 32-33).

3.1.2 Recriação em Projetos com Componente de Vídeo

O projeto *24 Hour Psycho*, criado pelo artista Douglas Gordon em 1993 é uma instalação artística que consiste inteiramente numa apropriação de *Psycho* (1960), de Alfred Hitchcock (ver figuras 30 e 31). O filme é abrandado de forma a mostrar apenas dois *frames* por segundo em vez dos vinte e quatro do costume. Desta forma, o filme fica com a duração de 24 horas exatas, (1440 minutos, enquanto que *Psycho* (1960) dura 109 minutos). O filme foi importante para a carreira de Gordon, pois introduz temas comuns aos dos seus trabalhos, tais como “reconhecimento e repetição, tempo e memória, cumplicidade e duplicidade, autoria e autenticidade, escuridão e luz”¹⁷. No nosso projeto, para o vídeo, também faremos uso desta técnica de abrandar os *frames* para que o público preste mais atenção a cada *frame* individual dos filmes de Hitchcock que serviram de inspiração para as recriações fotográficas. Desta forma, o vídeo conserva a linguagem fotográfica que pretendemos manter constante na parte prática.



Figura 30 Instalação do projeto *24 Hour Psycho*



Figura 31 Uma segunda instalação do mesmo projeto

A artista Eve Sussman produz trabalhos que incorporam filme, vídeo, instalação, escultura e fotografia. Em 2004, ela produziu o extraordinário filme/vídeo-arte *89 Seconds at Alcázar*, em que reencena a famosa obra *Las Meninas* (1656), de Diego Velázquez, em grande escala (ver figuras 32 e 33). *89 Seconds at Alcázar* é um filme

¹⁷ Informação retirada da Wikipédia: http://en.wikipedia.org/wiki/24_Hour_Psycho e imagens de: <http://cinematicfantastic.tumblr.com/post/79719409414/douglas-gordon-24-hour-psycho-1993>

de um único *take* que flui continuamente durante 10 minutos e cria meticulosamente os momentos diretamente antes e depois da imagem do quadro original de Velázquez (Wikipedia, 2014).



Figura 32 O antes da imagem de Velázquez



Figura 33 O depois da imagem de Velázquez

Claire Barliant (2005) destaca um momento no filme que documenta o *making-of* do vídeo *89 Seconds at Alcazár*, em que Eve diz ao ator que retrata o papel de Diego Velázquez: “Estás muito confiante, muito relaxado, estás simplesmente nele. Estás a fazer este quadro.” Este momento demonstra a compreensão intuitiva de Sussman, pois Velázquez, como o pintor se retratou a si próprio na obra que Sussman recria, emana calma enquanto pinta numa tela enorme, apesar do caos e pessoas ao seu redor. Sussman designa-se como uma “escultora que faz filmes”. Barliant (2005) conta que quando viu a instalação com o vídeo, no Museu da Arte Moderna em Nova Iorque, ouviu alguém dizer que o trabalho lhe lembrava os quadros de Hogwarts dos filmes de *Harry Potter*, em que as pessoas se movem dentro da moldura e falam como se estivessem vivas, e enquanto essa é uma afirmação casual, diz muito, pois demonstra que o trabalho possui uma magia que atrai as pessoas¹⁸.

Considerámos esta referência importante, porque para, o nosso projeto, as recriações fotográficas retratam também “o antes e o depois”. Não recriamos apenas um *frame*, de cada cena de Hitchcock escolhida, mas três (e num último caso, seis) em sequência, para construirmos uma narrativa com um princípio, meio e fim. Nesse aspeto, o nosso projeto assemelha-se ao de Sussman. Também pensamos que esta referência ilustra perfeitamente um tipo de estereótipo feminino, pela forma como as figuras femininas posam e a importância que é dada à sua aparência.

¹⁸ O artigo de Claire Barliant sobre *89 Seconds at Alcazár* de Eve Sussman encontra-se em: <http://glasstire.com/2005/02/02/eve-sussman-89-seconds-at-alcazar/>

3.2 Apropriação de Imagem

A prática da apropriação de imagens é algo que acontece com frequência na produção artística contemporânea. Silva (2012: 708) afirma que a maior parte dos estudos sobre o tema sugerem a noção de que a apropriação de imagens é uma prática essencialmente de âmbito cultural que se reflete na produção artística, pois a maior parte dos artistas que se apropriam de imagens produzem os seus trabalhos a partir da forte influência da televisão, do cinema e da publicidade. O crítico americano Douglas Crimp (2005) é um nome pertinente na temática da apropriação, pois é um curador e crítico que, no final da década de 70 e no início da de 80 do século passado, revelou nomes importantíssimos para a *Appropriation Art*, como Cindy Sherman, Sherrie Levine e Richard Prince. Crimp (2005) vê a prática da apropriação como pós-moderna, pois não lida com o ideal de novidade típica na produção modernista. Silva (2012: 708) cita Crimp (2005: 115) que declara:

Apropriação, imitação, citação – estes métodos estendem-se virtualmente a todos os aspetos da nossa cultura, dos produtos mais unicamente calculados da indústria da moda e do entretenimento às atividades críticas mais comprometidas dos artistas; das obras mais claramente retrógradas (...) às práticas mais progressistas.

Paula Arruda (2011: 27) afirma que fazer uso de fotografias para criar novas imagens, em geral obtidas mecanicamente, coloca o artista em sintonia com as tendências pós-modernas, que criam, através do uso e captura das imagens, relações com a realidade. De acordo com Tadeu Chiarelli (2002: 21), o termo “apropriação” surgiu como indicativo de mais uma modalidade artística no fim dos anos 70. O termo sintetizava a produção de uma série de artistas que tentava de alguma forma, sobretudo através da fotografia, perceber e explicitar as modificações que a proliferação das imagens veiculadas pelos meios de comunicação de massa causou na sensibilidade contemporânea. Apesar da apropriação ter ganho força a partir de meados dos anos 70, de acordo com Chiarelli (2012), a sua origem já tinha aparecido em trabalhos do início do século XX, pois a prática da apropriação de imagens fotográficas remonta para o dadaísmo que radicalizou a experiência da colagem instituída pelo cubismo. A noção de apropriação também estava implícita no conceito de *readymade* de Marcel Duchamp¹⁹.

¹⁹ O *readymade* é a forma como Marcel Duchamp “elevou” objetos comuns industrializados a obras de arte (ex: *Roda de Bicicleta*, 1913). Este conceito teve um grande impacto na arte contemporânea.

3.2.1 Subversão de Significados em Imagens Recriadas

De acordo com Arruda (2007: 28), Benjamim Buchloh (1997: 87) já tinha visto na estratégia da montagem no início do século XX o que ele chamou de *métodos alegóricos de apropriação, superposição e fragmentação*. Para o autor, alegorizar está ligado à ideia de ruína e significa *rever*. Uma ruína é um fragmento do passado. No mundo de imagens ao nosso redor, há muitas imagens que podem ser vistas como ruínas. Quando um artista se apropria de imagens e refaz o seu significado, ao juntar a sua fragmentação, ele faz uma “alegorização” com essas ruínas. A recriação, é assim uma forma de alegorizar, de criar um “outro” com essas “imagens-ruínas”.

Artistas como Philip Smith, Sherrie Levine, Cindy Sherman, Richard Prince e Barbara Kruger procuraram de forma distinta “desdobrar” diferentes modos de simulação de imagem, especialmente através do deslocamento de referentes imagéticos de um contexto para outro, pela substituição da legenda da imagem e a (re)reprodução da imagem com diferentes autorias. Susana Marques (2007: 219) destaca uma declaração de Douglas Crimp que afirma: “Por baixo de cada imagem existe sempre outra imagem”.

Cindy Sherman reconstrói cenários retirados da pintura clássica, na sua série *History Portraits*, (figura 34) constituída por trinta e cinco fotografias e desenvolvida entre 1989 e 1990. Sherman adiciona aos retratos elementos que os desfiguram, criando uma galeria de “monstruosidades” que ensaiam a conceção de um corpo artificial através dos retratos clássicos. Para tal, a artista utiliza o meio fotográfico como um sucedâneo da pintura (Marques, 2007: 231).



Figura 34 Um retrato da série *History Portraits*

3.3 O Estereótipo Feminino na Recriação Fotográfica

Em 2008, o famoso fotógrafo de moda Peter Lindbergh capturou a atriz Julianne Moore numa sessão fotográfica artística para a revista *Harper's Bazaar* recriando quadros famosos que retratam figuras femininas, como *Portrait of Madame X* (1884), de John Singer Sargent, *Girl with a Pearl Earring* (1665), de Johannes Vermeer (ver figura 35), *Adele Bloch-Bauer I* (1907), de Gustav Klimt (ver figura 36) e *Woman with a Fan* (1919), de Amedeo Modigliani (ver figura 37). As composições são meticulosas, estrategicamente recriando as obras originais, e Moore faz um excelente trabalho ao capturar as expressões das figuras que representa (Galperina, 2012).



Figura 35 Moore na recriação da obra de Johannes Vermeer



Figura 36 Moore na recriação da obra de Gustav Klimt



Figura 37 Moore na recriação da obra de Amedeo Modigliani

As figuras femininas destes quadros são icônicas, representando a obra dos respectivos pintores. Cada figura feminina representada pode ser entendida como o arquétipo feminino dos diferentes artistas, cada um tendo um estilo próprio e distinto, mas retratando a mulher de acordo com as suas sensibilidades e preferências.

3.3.1 Campanhas Publicitárias

Campanhas publicitárias de marcas de roupa utilizam por vezes conceitos de recriação de imagem e subvertem a mensagem das obras originais. A marca francesa de elite *Yves Saint Laurent* (YSL) recriou, em 1999 a obra *Le Déjeuner sur L'herbe* (1863), de Édouard Manet, entre outras²⁰. As imagens da campanha são interessantes pela forma como jogam com os estereótipos de género (ver figuras 38 e 39). Enquanto na pintura de Manet, os elementos masculinos se encontram vestidos com roupas ricas e a figura feminina se encontra despida, na fotografia de Mario Sorrenti para a campanha da YSL, o oposto acontece, a modelo Kate Moss veste um fato, que usa como um instrumento de poder, não para seduzir, mas para impor autoridade. A mulher sai do mundo natural (nudez) para entrar o mundo civilizado (roupa), a fim de dominar homens, que ainda se encontram no mundo natural (Wicked Halo, 2013).



Figura 38 *Le Déjeuner sur L'herbe* de Manet

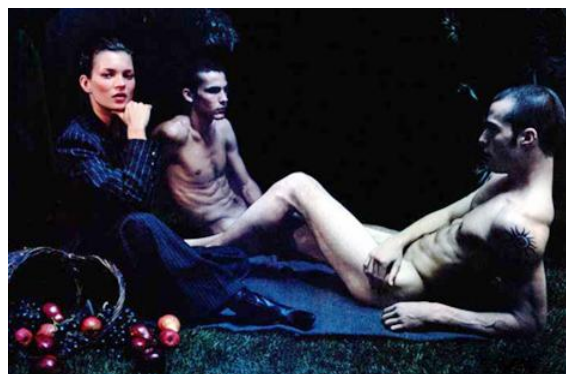


Figura 39 Kate Moss numa posição de poder na recriação de Mario Sorrenti

3.3.2 *New Media Art*

Neste subcapítulo observamos um exemplo de recriação de imagem no contexto da *New Media Art*²¹.

²⁰ As restantes fotografias estão localizadas em:
<http://www.wicked-halo.com/2011/04/yves-saint-laurent-artistique.html>

²¹ A *New Media Art* é um género que abrange obras de arte criadas com as novas tecnologias de mídia, incluindo arte digital, computação gráfica, arte internet e virtual, arte com *webcams*, arte robótica, etc.

O *Webcam Venus Project* gera uma recriação de imagens da pintura renascentista, quando os realizadores do projeto pedem a pessoas para anonimamente fazerem a mesma pose que as figuras ilustradas nas pinturas originais, usando a *webcam* (ver figura 40). Esta experiência causa uma certa polêmica, uma vez que muitas vezes, o público considera pinturas como *O Nascimento de Vênus* (Sandro Botticelli, 1485) como arte, mas se a mesma pose for feita por uma mulher e capturada pela *webcam*, esta já pode ser considerada pornografia (The Webcam Venus Project, 2013). No entanto, trata-se de um exemplo de recriação imagética no âmbito das novas tecnologias da informação e comunicação.



Figura 40 Uma das participantes por *webcam*

3.4 O Estereótipo Feminino Cinematográfico Recriado em Fotografia

Este subcapítulo contém exemplos importantes para o nosso projeto da recriação em fotografia no contexto da temática do estereótipo feminino. Primeiro acentuamos uma das maiores influências para o projeto, a coleção *Untitled Film Stills* de Cindy Sherman. Os auto-retratos da artista revelam as figuras femininas do cinema de forma muito interessante, embora as “recriações” sejam mais conceptuais que literais, pois não se baseiam em nenhum filme específico. Importantes, também, são as recriações inspiradas por filmes de Hitchcock em Revistas e Editoriais, recriações a um nível profissional de alta qualidade, pois as publicações aqui acentuadas têm bons orçamentos para realizar sessões fotográficas complexas e interessantíssimas, que na maior parte das vezes, envolvem alguns dos atores mais famosos de Hollywood e conhecidos em todo o mundo.

3.4.1 *Untitled Film Stills*

A coleção *Untitled Film Stills*, de Cindy Sherman, realizada entre 1977 e 1980, mostra a artista em sessenta e nove fotografias inspiradas em algumas atrizes icônicas do cinema. As fotografias exibem-na em poses sugestivas e eroticamente

comprometedoras, quase sempre com um ar inocente muito próprio do arquétipo feminino, sendo a objetificação das personagens que ela encarna completamente propositada, cuja intenção é desafiar estereótipos femininos culturais ao apresentar-se como mulheres que se confundem com objetos sexuais (ver figuras 41, 42 e 43). Em cada fotografia, Sherman desempenha o papel de uma personagem diferente, criando uma imagem física única e de tal forma realista que o espectador não tem a certeza sobre qual é a identidade verdadeira de Cindy Sherman, pois esta usa perucas, vestuário diverso, chapéus e acessórios diferentes de forma a tornar cada fotografia única (MoMa, 2013)²².



Figura 41 *Untitled Film Still 6*



Figura 42 *Untitled Film Still 16*



Figura 43 *Untitled Film Still 35*

Nesta série de autorretratos fotográficos, as composições de Sherman são constituídas pela tripla representação de mulher, personagem e atriz. A artista não procura o reconhecimento de um referente original, pois a construção das suas fotografias não são apropriações de filmes específicos, mas sim de um território de referências relacionadas com o universo cinematográfico, que são projetadas nas personagens interpretadas pela artista (Marques, 2007). As figuras femininas que Sherman interpreta vão ao encontro de uma ideia de estereótipo feminino que advém da indústria cinematográfica. No universo de simulação em que Sherman trabalha, a cópia existe sem o original, referenciando e jogando com as estratégias de reconhecimento que refletem afinidades com os fenómenos de celebridade que caracterizam o mundo do cinema (Marques, 2007: 232). A própria Sherman ironiza

²² As fotografias encontram-se em: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1997/sherman/>

sobre a reação dos espectador perante as suas fotografias, quando afirma “Algumas pessoas disseram-me que se recordavam do filme de onde derivava uma das minhas imagens, mas de facto eu não tinha de todo nenhum filme em mente” (Marques, 2007: 233).

As personagens que Cindy Sherman interpreta são construídas através de personagens femininas fictícias e do reconhecimento da sua construção cinematográfica, que personifica uma mulher, partindo de um imaginário formulado por uma cinematografia de autor, com referências explícitas a Alfred Hitchcock e outros realizadores (ver figura 44). Sherman, assim, não só



Figura 44 *Untitled Film Still 11*

figura nos retratos, mas também tem o papel de realizador, que é o protagonista do papel de observador sobre a imagem da mulher (Marques, 2007: 233). O seu trabalho pode ser comparado ao de um detetive, que olha sem ser detetado e todas as suas imagens são revelações de voyeurismo. Como ela explica:

No início estava interessada em realizar um grupo de fotogramas imaginários, todos sobre a carreira da mesma atriz, é por isso que nessas primeiras fotos o cabelo não muda...Eu não pensei no tema de cada filme. Eu focava-me apenas nas diferenças de idade e aparência da mesma personagem (Sherman citada por Marques, 2007: 233).

Para produzir as suas fotografias, Cindy Sherman constrói encenações, dramatizações previamente ensaiadas e coreografadas para a finalidade de uma imagem que incorpora o objeto fílmico através de planos únicos e estáticos. A noção de imagem-ecrã serve a Cindy Sherman para relacionar o imaginário do espectador e a própria representação cinematográfica, utilizando a fotografia como momento de interrupção e possibilidade de experimentação do instantâneo, na linguagem cinematográfica. A fotografia é caracterizada por um corte temporal, um elemento estático, que o cinema contraria pela sua natureza de imagem em movimento, onde as fronteiras do próprio enquadramento se esbatem, pela intensidade e impulso que esse movimento traduz no imaginário do espectador (Marques, 2007: 234).

3.4.2 Revistas e Editoriais

A revista de moda *Elle* americana publicou na edição de Janeiro de 2012, um editorial com recriações de imagens icónicas de filmes do género de terror com atrizes populares de séries de televisão. *Creature from the Black Lagoon* (Jack Arnold, 1954), *Carrie* (Brian de Palma, 1976), *The Birds* (Alfred Hitchcock, 1963) e *Repulsion* (Roman Polanski, 1965) são alguns dos filmes com imagens destacadas (ver figuras 45, 46 e 47).



Figura 45 Lea Michele numa recriação de *Creature from the Black Lagoon*



Figura 46 Jayma Mays numa recriação de *The Birds*



Figura 47 Heather Morris numa recriação de *Repulsion*

Em 1967, o fotógrafo Helmut Newton, que tinha uma afinidade para trocar os papéis de género, recreou a cena de *North by Northwest* (1959) de Hitchcock (ver figura 48), com uma protagonista feminina (*Part Nouveau*, 2013).



Figura 48 A imagem original do filme de 1959 e a recriada de 1967

Em 2008, a revista *Vanity Fair* realizou um editorial com alguns dos atores mais famosos de Hollywood a recriar cenas clássicas de Alfred Hitchcock, num artigo intitulado *The 2008 Hollywood Portfolio: Hitchcock Classics*. Atores como Naomi Watts, Scarlett Johansson, Keira Knightley, Seth Rogen, Marion Cotillard e Robert

Downey Jr. fazem parte da brilhante coleção, fotografada por Art Streiber, Norman Jean Ray, Julian Broad e Mark Selliger (Vanity Fair, 2008).

Seguem-se alguns exemplos (figuras 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55 e 56):



Figura 49 Recriação de *Dial M For Murder* (1954) com Charlize Theron no papel de Grace Kelly



Figura 50 Recriação de *Rear Window* (1954) com Scarlett Johansson e Javier Bardem



Figura 51 Recriação de *North by Northwest* (1959) com Seth Rogen no papel de Cary Grant



Figura 52 Recriação de *Psycho* (1960) com Marion Cotillard no papel de Janet Leigh



Figura 53 Recriação de *The Birds* (1963) com Jodie Foster no papel de Tippi Hedren



Figura 54 Recriação de *To Catch a Thief* (1955) com Robert Downey Jr. e Gwyneth Paltrow



Figura 55 Recriação de *Vertigo* (1958) com Renée Zellweger no papel de Kim Novak

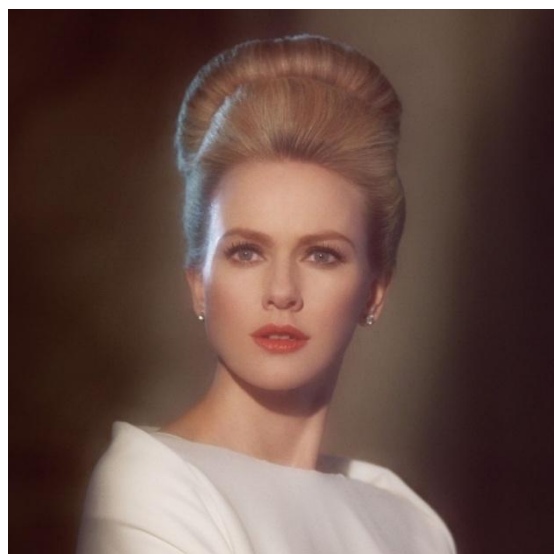


Figura 56 Recriação de *Marnie* (1964) com Naomi Watts no papel de Tippi Hedren

O fotógrafo Art Streiber, responsável por duas das fotografias afirma: “O que faz estas cenas tão impressionantes é que duram pouco tempo nos filmes, mas tornaram-se clássicas. Elas mantêm-se hoje em dia, 50, 60 anos mais tarde, sem diálogo. Sabe-se imediatamente que cena é” (*Vanity Fair*, 2008). Uma razão porque as imagens ainda são pertinentes é porque Hitchcock era obcecado com os detalhes e em conseguir resultados exatamente como pretendia, e os produtores da *Vanity Fair* foram conscientes em ser fiéis aos detalhes. Os 21 atores que participaram não serviram apenas de modelos, mas fizeram papel de atores. Isso é evidente nas fotos de Marion Cotillard (ver anexo 4). Renée Zellweger, que representou a heróina de *Vertigo* (1958), foi um caso notável, porque, segundo o fotógrafo Norman Jean Roy “ela transformou-se completamente na personagem, como eu nunca vi antes” (*Vanity Fair*, 2008).

Em 2013, a revista *Vogue* americana elaborou o editorial *Window Dressing* inspirado pelo filme de Hitchcock *Rear Window* (1954) para renovar na moda contemporânea o estilo dos anos 50 e trazer esse vestuário para as passarelas no inverno de 2013. Toby Maguire fez o papel de James Stewart e a modelo Carolyn Murphy representou Grace Kelly (ver figuras 57 e 58) no editorial fotografado por Peter Lindbergh (*Part Nouveau*, 2013).



Figura 57 *Rear Window* (1954)



Figura 58 *Window Dressing* (2013)

Todos estes projetos e trabalhos fotográficos para campanhas publicitárias e editoriais de revistas serviram de inspiração para o trabalho prático que pretendemos realizar, e sustentam a exemplificação qualitativa da recriação de imagens, bem como testemunham a importância do elemento feminino em representação imagética.

Capítulo 4. Conceção e Desenvolvimento do Projeto

Este quarto capítulo é dedicado especialmente ao trabalho prático do projeto. Nele abordamos a metodologia que utilizámos e as estratégias adotadas para a conceção e desenvolvimento do projeto. Neste capítulo, também apresentamos e analisamos o produto final das fotografias recriadas, comparando-as com os *frames* originais dos filmes, tendo por base para esta observação comparativa um trabalho de manipulação videográfica que junta as cenas fílmicas recriadas na produção fotográfica. Para além disso, examinamos, atentando aos pequenos pormenores, os resultados da subversão em fotografia do fenómeno da objetificação feminina nos filmes de Hitchcock.

4.1 Metodologia de Trabalho

Tendo em mente os pontos fulcrais para a conceção do projeto, que abordámos na Introdução, nomeadamente a motivação que nos levou à temática do estereótipo feminino hitchcockiano, bem como a questão de investigação inicial, e ainda o enquadramento conceptual que explorámos ao longo dos capítulos anteriores, é importante, por agora, atentar na metodologia utilizada para a realização do presente projeto.

Antes, porém, julgamos conveniente aprofundar a compreensão do termo “metodologia”. A metodologia é o estudo dos métodos. A palavra tem origem latina (*methodos*). Além de se tratar de uma disciplina que estuda os métodos, a metodologia científica é um processo que explica minuciosamente e rigorosamente todas as ações desenvolvidas no trabalho de pesquisa. A metodologia fornece as técnicas, os instrumentos e os objetivos para um melhor desempenho e qualidade de um trabalho científico e pode ser dividida em vários métodos até chegar a um determinado objetivo.

O nosso trabalho assenta numa metodologia artística. Esta difere da metodologia científica, pois na arte, o objetivo não é necessariamente estabelecer a verdade exata, mas encontrar a teoria mais eficaz através de ideias, perceções e

conceitos para atingir o fim artístico pretendido. Deste modo, em termos metodológicos, implementámos no projeto um estudo qualitativo, para propósitos de recolha e fundamentação teórica, com posterior conceção prática, sobre o estereótipo feminino no cinema hitchcockiano.

Segundo José Luís Neves (1996) os métodos qualitativos assemelham-se aos procedimentos de interpretação dos fenómenos empregues por nós no dia-a-dia, que têm a mesma natureza dos dados que o pesquisador qualitativo emprega na sua pesquisa. Em ambos os casos, trata-se de dados simbólicos que se situam num determinado contexto e revelam parte da realidade, ao mesmo tempo que escondem outra parte. Uma pesquisa qualitativa pode preocupar-se em diagnosticar um fenómeno (descrevê-lo e interpretá-lo), e o autor pode também estar preocupado em explicar esse fenómeno, a partir dos seus determinantes. Estes pontos-de-vista não se contrapõem, mas complementam-se e podem contribuir, no mesmo estudo, para uma melhor compreensão do fenómeno estudado (Neves, 1996: 2). Arilda Godoy (1995: 62) ressalta a diversidade existente entre os estudos de pesquisa qualitativa, quanto ao método, forma e objetivos, e estabelece características identificativas desta pesquisa, como, por exemplo, o carácter descritivo da teoria, o significado que as pessoas fornecem aos conceitos, e o pesquisador como instrumento fundamental para a investigação.

A metodologia artística por nós adotada segue as propostas de Mika Hannula, Juha Suoranta e Tere Vadén, em *Artistic Research* (2005). Segundo os autores, investigação artística significa que o artista produz um trabalho artístico (no nosso caso, as fotografias) e investiga o processo criativo (para nós, a recriação de imagem e os conteúdos componentes do levantamento do estado da arte), contribuindo, assim para a “acumulação de conhecimento” (Hannula, Suoranta e Vadén, 2005: 5). No entanto, os autores afirmam que a noção de pesquisa artística é ainda relativamente nova e as suas formas e princípios não se encontram estabelecidos firmemente.

Para Hannula, Suoranta e Vadén (2005: 20), no núcleo da questão de necessidade e significado, está o pessoal e o espontâneo, o que implica o desafio de ver a pesquisa do ponto-de-vista do pesquisador, com o trabalho artístico como ponto focal. O objetivo artístico de partida oferece um motivo que sumariza a totalidade do projeto e ao mesmo tempo separa os detalhes. Assim, é possível ter a mesma opinião

sobre o significado geral das características essenciais da pesquisa, mas ter uma opinião diferente em relação aos conteúdos detalhados e os seus efeitos.

Os autores caracterizam a pesquisa artística da seguinte forma: O trabalho artístico é o foco do projeto, este está no topo da lista de prioridades. A experimentação artística é importante para a pesquisa e como esta transmite significados. A investigação deve ser auto-reflexiva e autocrítica, e direcionar a comunicação para o exterior. A tarefa de localizar a pesquisa continuamente em relação aos seus próprios objetivos, e ao mesmo tempo ser localizada em relação aos contextos mais focalizados da temática é importante. Pode existir uma diversidade de métodos de investigação, apresentação e ferramentas de comunicação e o seu compromisso com as necessidades e exigências de cada caso particular (Hannula et al, 2005: 20).

Consequentemente, para Hannula, Suoranta e Vadén (2005) a pesquisa artística tem um conjunto de finalidades e objetivos, vagamente ligados, a partir dos quais a sua relevância se torna evidente, incluindo: produzir informação que serve a prática; desenvolver métodos que estão ligados à realização de trabalhos artísticos, definindo assim critérios para fazer avaliações e ilustrar *designs*; aumentar a compreensão da ligação entre a arte e o seu contexto social, cultural ou político; interpretar obras artísticas como produtos culturais, políticos e pedagógicos; produzir conhecimentos sobre os significados sociais, psicológicos e políticos da arte, de forma a desenvolver atividade artística; e analisar criticamente a arte e as suas tendências, com o objetivo de (entre outros fatores) compreender as relações entre arte e o desenvolvimento tecnológico (Hannula et al, 2005: 21). Todas estas características e objetivos, descritos pelos autores, fundamentam metodologicamente o nosso projeto.

Tendo em conta o carácter metodológico do nosso trabalho, que se assume, portanto, como um estudo qualitativo de carácter artístico suportado pelo *Artistic Research* de Hannula, Suoranta e Vadén (2005), podemos, agora, delinear com rigor a sua estrutura metodológica e as várias etapas da sua elaboração.

Neste sentido, tendo em conta o desenvolvimento do nosso projeto, a estruturação da metodologia pode ser dividida em duas partes abrangentes: a teórica e a prática. A parte teórica é composta por quatro etapas: Estruturação do Problema,

Familiarização com o Tema, Revisão de Literatura e Estado da Arte. A parte prática é composta por cinco etapas: Seleção dos *Frames* a Recriar, Planeamento e Captura das Fotografias, Edição e Tratamento das Imagens, Realização do Vídeo e Realização da Exposição Fotográfica. Independentemente do número de etapas exploradas em cada uma das partes do trabalho, o percurso percorrido foi igualmente intenso e trabalhoso, embora a prática tenha apresentado mais complexidades e imprevistos. Importa, no entanto, salientar que a parte teórica e a parte prática do projeto foram realizadas em simultâneo, mas a metodologia dos dois processos divergiu, pelo que, por uma questão de organização e método, convém dividi-las em dois subcapítulos.

4.1.1 Parte Teórica

A primeira etapa da parte teórica foi a Estruturação do Problema. Esta fase envolveu a definição do problema/inquietação, perceber o que queríamos investigar, formular uma questão inicial e uma hipótese que sustentasse o trabalho. Foram também constituídos os objetivos do projeto.

Para o propósito da segunda etapa da parte teórica, Familiarização com o Tema, foi fundamental fazermos uma visualização da obra fílmica de Hitchcock. Vimos e analisámos todos os filmes em que a mulher tem um papel proeminente. Alguns dos filmes vimos duas vezes para encontrar os significados escondidos e fazer uma análise mais profunda dos temas femininos destes e para ficarmos a conhecer melhor o paradigma da mulher em Hitchcock, as suas características, forças e vulnerabilidades. Dos filmes visionados, podemos referir *Psycho* (1960), *Vertigo* (1958), *The Birds* (1963), *Marnie* (1964), *Dial M for Murder* (1954), *Rebecca* (1940) e *Rear Window* (1954).

Para a terceira etapa do processo metodológico teórico, Revisão de Literatura, o primeiro passo foi a recolha de dados e material bibliográfico relevante que informasse, sustentasse e fundamentasse o projeto. Para esse desiderato, procurámos escolher seletivamente livros, artigos, teses, comunicações em congressos nacionais e internacionais e capítulos de livros relacionados com o tema do projeto, neste caso, Hitchcock e o papel da mulher nos seus filmes. Para encontrar material pertinente, dirigimo-nos à biblioteca da universidade de Aveiro, onde

seleccionámos uma abundância de referências bibliográficas extremamente pertinentes. Com este material, realizámos uma extensa revisão de literatura, fazendo uma leitura cuidada, escolhemos os excertos mais relevantes e fizemos fichas de leitura para uma organização detalhada do material. Num sentido similar de fundamentação teórica, também nos deslocámos à Cinemateca, em Lisboa, para procurar fontes que ajudassem a completar a revisão da literatura e a focar o estudo mais na temática da personagem feminina no cinema de Alfred Hitchcock. Encontrámos estudos académicos e análises de autores notórios fundamentais sobre a mulher no cinema, em especial sobre os filmes de Hitchcock e a forma como usou as atrizes nos seus filmes, assunto essencial para o nosso estudo. Além de Hitchcock e do estereótipo feminino, também investigámos intensamente sobre os processos de recriação imagética e procurámos referências pertinentes nessa área.

A quarta etapa da parte teórica, Estado da Arte, envolveu uma investigação sobre o estado da arte e a procura de projetos que contêm semelhanças ao que pretendíamos concretizar com este projeto. Esta etapa focou-se especialmente sobre a temática da Recriação de Imagem, portanto foi essencial procurar exemplos de trabalhos que conjugam a recriação de imagem com a objetificação feminina no cinema. Encontrámos variados exemplos no âmbito da publicidade e de revistas que nos serviram de inspiração para o desenvolvimento e aperfeiçoamento do projeto. Porém, numa dinâmica criativa, procurámos centrar o nosso caminho no objetivo delineado para o projeto sendo estes exemplos referências importantes para o processo criativo.

4.1.2 Parte Prática

A primeira etapa da parte prática, Seleção dos *Frames* a Recriar, exigiu uma escolha cuidada de *frames* dos filmes de Hitchcock para serem recriados em fotografia. Os fatores que estiveram por detrás desta escolha foram: em primeiro lugar, que as imagens fossem demonstrativas do estereótipo feminino de Hitchcock, em segundo lugar, o aspeto visual da cena, e em terceiro lugar, a importância das cenas para a narrativa do filme. Assim, ao ver minuciosamente as cenas que envolvem as personagens femininas, e tendo em conta o primeiro fator que considerámos para a seleção de cenas, procurámos imagens demonstrativas do estereótipo feminino cujo

significado pudesse ser subvertido através de recriações fotográficas a realizar. Nas cenas escolhidas, a mulher é objetificada, é observada sem o seu consentimento, é vítima de violência ou simplesmente um estereótipo feminino negativo. Tendo em conta estas características e, num sentido oponente, a recriação fotográfica por nós proposta procura que a mulher seja vista de forma positiva e em controlo das situações em que se encontra. A teoria fílmica ajudou-nos, ou seja, se uma cena com destaque nas personagens femininas fosse mencionada várias vezes por diferentes autores, considerávamo-la como uma cena significativa. O segundo fator considerado foi o aspeto visual da cena, pois trata-se de um trabalho fotográfico, o que exige que seja esteticamente apelativo e interessante a nível visual. Assim, tendo em conta o segundo fator de seleção de cenas, os enquadramentos dos planos, os cenários, o posicionamento dos elementos e a atenção ao detalhe foram aspetos que tivemos em conta na seleção dos *frames*. Outro motivo porque o aspeto visual é importante é que os *frames* foram escolhidos com o intuito de serem recriados, pelo que nos perguntámos: “é possível recriar esta fotografia com os recursos ao nosso dispor?”, pois embora não sejam recriações extremamente fiéis, o posicionamento das personagens e os cenários tinham de ser semelhantes, e certas cenas, só um estúdio de Hollywood conseguiria recriar. No entanto, nós fomos de certa forma ambiciosos não nos limitando a escolher apenas cenas estabelecidas “dentro de casa”, desafiámo-nos com algumas escolhas que iriam requerer criatividade para a sua recriação. O terceiro fator que considerámos foi a importância das cenas para a narrativa do filme, se se trata de uma cena fundamental e se é memorável. Este fator não é essencial para o tema da Subversão do Estereótipo Feminino na Cinematografia de Hitchcock, mas, no nosso entender, se o público olhasse para as fotografias e soubesse imediatamente identificar qual o filme/cena de Hitchcock em que foram baseadas, todo o nosso conceito seria enriquecido.

Tendo em conta os factores de seleção e após considerarmos imensas cenas, acabámos por escolher cinco (quatro de três *frames* e uma de seis *frames* num total de dezoito *frames* recriados) de três filmes de Hitchcock: *Vertigo* (1958), *The Birds* (1963) e *Psycho* (1960), por se revelarem as mais apropriadas para concretizarem os objetivos do projeto e nos aproximarem da resposta à questão de investigação. Deste modo, a maior parte das cenas foram escolhidas por se enquadrarem nos três fatores seletivos que considerámos, de forma a concretizar o produto final.

Para a etapa do Planejamento e Captura das Fotografias, foi necessário desenvolver um trabalho complexo de pré-produção para a posterior captura de imagens. Nesta fase, começamos por delinear esboços de como gostaríamos que todas as recriações resultassem, tomando nota de todos os detalhes de produção necessários, não só estéticos, compositivos, de guarda-roupa e maquiagem, cenográficos e decorativos, como técnicos, de luz, enquadramento, focagem, etc. Atendendo à forma como as fotografias iriam subverter o estereótipo feminino a nível conceptual, foi preciso aplicar a teoria à prática. A primeira fase do processo foi encontrar os modelos para representar as diferentes figuras femininas e masculinas nas cinco cenas selecionadas. Decidimo-nos apenas por uma mulher e um homem para interpretarem os diferentes atores e atrizes das cenas escolhidas, para conseguirmos uma certa continuidade narrativa na exposição com as fotografias subvertidas. A modelo feminina, em particular, é fundamental para o trabalho porque o objetivo mais importante na exposição é subverter o estereótipo feminino, pelo que a figura masculina serve de ator secundário à mulher protagonista, e ele não consta em muitas recriações. Assim, ela teria de apresentar uma presença forte e evocar diferentes emoções positivas e afirmativas para as diversas fotografias. Neste sentido, num processo de *casting*, a modelo que escolhemos apresenta, propositadamente, características físicas diferentes da típica protagonista de Hitchcock (loira, entre os 20 e os 30 anos de idade) de forma a subverter o significado da imagem original também a esse nível. Assim, a modelo tem mais de 45 anos e tem cabelo longo ruivo encaracolado, o que lhe confere um aspeto irreverente, moderno e independente. O modelo masculino tem também mais de 45 anos para estar em par de igualdade em termos de idade e maturidade com a figura feminina, enquanto, por contraste, nos filmes de Hitchcock, o homem é quase sempre bastante mais velho que a mulher (James Stewart e Kim Novak em *Vertigo* (1958) sendo um exemplo), o que pode conferir-lhe uma posição de superioridade. Ambos são pessoas com um aspeto que foge ao estereótipo de Hollywood, mas têm boa aparência e enquadram-se no perfil de personagem que pretendíamos recriar.

Após a seleção dos modelos, foi necessário escolher os locais adequados, com pontos de vista semelhantes aos dos *frames* a retratar. Os locais interiores foram preparados de forma a se assemelharem o mais possível aos vistos nos filmes. Dois locais interiores serviram de cenário para duas sequências. A cena de *Psycho* (1960) em que Norman observa Marion a despir-se foi recriada num quarto de uma casa em

Viseu. Aqui tivemos em conta a parede com divisão para uma casa de banho como nos *frames* originais e reorganizámos a mobília visível de acordo com as composições originais, e colocámos objetos em sítios-chave (moldura, jarra). A sequência de *Psycho* (1960) em que Marion é assassinada no chuveiro foi recriada na casa de banho de uma casa em Aveiro, pois os azulejos de parede eram brancos em forma de quadrado tal como na cena original. Para estas recriações, os cuidados especiais com os enquadramentos e a iluminação da cena foram essenciais para manter fidelidade à cena original, assim como o posicionamento dos modelos. Para esta cena, o maior problema de produção foi a forma como a água caía do chuveiro (a fraca pressão de água não possibilitando um “cone” de água a cair sobre a modelo como no filme). A sequência de *Vertigo* (1958) em que Madeleine é observada por Scottie na florista foi recriada na grande Estufa *Cria Verde*, nos arredores de Viseu (este local sendo um híbrido entre interior e exterior). Duas sequências foram recriadas em exteriores. A primeira foi a de *Vertigo* (1958) em que Madeleine “comete suicídio” perto da Golden Gate Bridge (1937), em São Francisco. Esta sequência foi recriada perto da ponte 25 de Abril (1966), em Lisboa, porque é da mesma cor e tem características semelhantes à Golden Gate, pois possui a mesma arquitetura de ponte suspensa e tamanhos comparáveis. A segunda é a do *The Birds* (1963), em que Melanie volta de barco da casa de Mitch e eles olham um para o outro. Esta sequência foi fotografada na lagoa de Mira, com a modelo feminina dentro de um barco, como na cena original, e o modelo masculino na margem da lagoa.

Todas as fotografias foram tiradas com cuidados de composição e enquadramento para se assemelharem aos *frames* originais, sempre com o *frame* original impresso ao lado da câmara para ir verificando se o enquadramento estava correto e ajustar a câmara. A seleção de roupas, acessórios, maquilhagem e penteados também foi meticulosa, sendo feita por vezes à imagem precisa dos *frames* originais, outras vezes diferentes ou mesmo contrárias às imagens dos *frames*, para subverter o significado dos mesmos. Três cenas foram fotografadas como estudo, mas estas recriações não foram incluídas no trabalho final porque não obedeciam aos fatores considerados para a seleção de *frames* (ver anexo 5). Depois de tudo ter sido



Figura 59 Câmara utilizada para todas as sessões fotográficas

pensado e preparado, capturaram-se as fotografias conforme planejado. Todas as imagens foram capturadas com uma câmara SONY, modelo DSLR-A390 (ver figura 59), distância focal de 35 milímetros, resolução de 350 ppp (pixéis por polegada) resultando num tamanho de 4592 (largura) por 3056 (altura) pixéis. Mais de 50 fotografias foram capturadas para cada sequência, das quais se escolheram as 3 (ou 6 no caso da cena do chuveiro) melhores. Os modelos foram produtivos e interpretaram as direções com facilidade. A personalidade dinâmica da modelo feminina, o seu rosto expressivo e naturalidade à frente da câmara proporcionaram valor às fotografias e contribuíram para acentuar a ideia primordial do trabalho de subverter o estereótipo feminino passivo, submisso e objeto do *male gaze* (Mulvey, 1975).

Após a captura das fotografias, seguiu-se o trabalho laboratorial. A etapa seguinte, Edição e Tratamento das Imagens, está ligada a uma componente funcional/técnica para a qual utilizámos competências técnicas em edição de fotografia. Foi preciso efetuar cuidadosamente um tratamento de imagem adequado de luz e cor, ajuste de enquadramento, e em alguns casos, montagem, assim como o realce de certos aspetos das fotografias para as enriquecer e aproximá-las o mais possível aos *frames* originais.

Nesta fase de edição e tratamento de imagens, o *software* escolhido foi o *Adobe Photoshop CS4*, cujas potencialidades de edição em *layers* nos permitiram editar os níveis de brilho, vibrância de cores, seleção de cores a acentuar, nitidez, cortes, ajustes de tamanho,

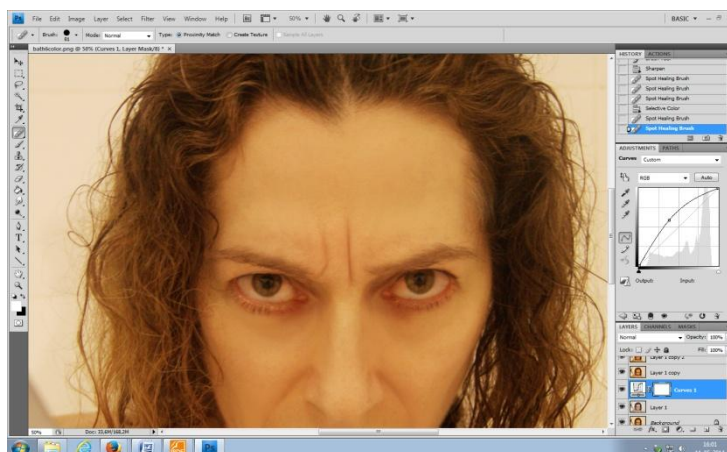


Figura 60 Print Screen de trabalho no Photoshop

máscaras para conseguir montagens realistas, *healing brushes*, para retirar defeitos de imagem, *blending modes* e filtros para criar efeitos complementares, entre outros (ver figura 60). Há aspetos das recriações que são difíceis de conseguir apenas com a câmara fotográfica, o cenário e os modelos, mas as funcionalidades deste programa possibilitam que estas fotografias se tornem recriações com a qualidade desejada.

Nos exemplos de tratamento de imagem ilustrados abaixo (ver figuras 61 e 62, 63 e 64), as fotografias foram alteradas para tons de preto e branco, pois o filme *Psycho* (1960) é em tons de preto e branco:

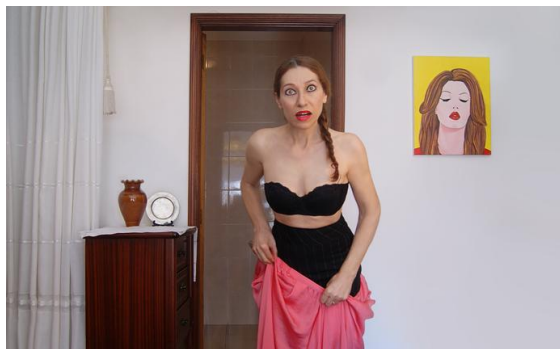


Figura 61 Fotografia original a cores (exemplo 1)



Figura 62 Fotografia em tons de preto e branco após tratamento (exemplo 1)



Figura 63 Fotografia original a cores (exemplo 2)



Figura 64 Fotografia em tons de preto e branco após tratamento (exemplo 2)

No exemplo seguinte, a fotografia da Ponte 25 de Abril foi capturada separadamente da modelo e do carro (figura 65), pois neste caso não se anteviu que a fotografia da ponte com maior distância seria necessária para a sequência no dia da sessão fotográfica (no *frame* original de *Vertigo* (1958) também há um carro verde). Assim fez-se uma montagem no Photoshop *a posteriori* (ver figura 66).



Figura 65 Elementos para incluir na fotografia da Ponte 25 de Abril



Figura 66 Fotografia final com montagem

Para a etapa Realização do Vídeo, o objetivo foi realizar uma montagem em vídeo das 5 seqüências originais selecionadas dos filmes. Desta forma, o observador que desfrutar do projeto no espaço da exposição, pode ver as cenas originais dos filmes para comparar com as fotografias recriadas e examinar semelhanças e diferenças. Para este efeito “retiraram-se” os *frames* das cenas necessárias dos filmes e foram editados em vídeo abrindo a velocidade, num formato *stop motion*, apenas a 3 *frames* por segundo para manter a linguagem fotográfica constante em todas as vertentes práticas do projeto. O software utilizado para a edição do vídeo foi o *Adobe Premiere Pro CS6* (ver figura 67).

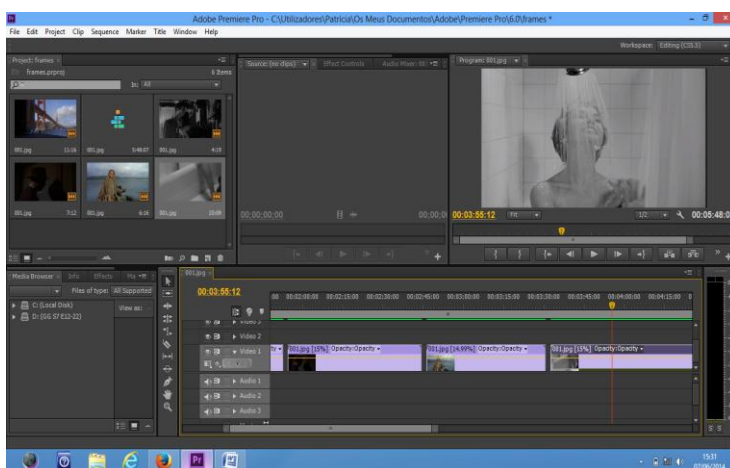


Figura 67 Print Screen de trabalho no *Premiere*

Não houve tratamento de imagem, pois o objetivo era manter o aspeto dos *frames* inalterado. Assim, a edição foi simples, consistindo em agrupar todas as imagens em cinco secções (uma para cada cena) e entre elas um intervalo de 3 segundos sem imagem (ecrã preto) para separar cada cena. Não há texto, não há som, nem nenhum elemento que indique o início e o final do vídeo, pois o propósito é que o vídeo esteja sempre a passar no ecrã da exposição (quando a cena cinco acaba, volta à cena um). O vídeo gravou-se em formato mp4, com resolução de 720p.

A última etapa da parte prática, Realização da Exposição Fotográfica, consistiu em encontrar um espaço adequado para a exibição ao público das fotografias recriadas. Vários locais foram considerados, entre eles a Escola Superior de Educação de Viseu, o Pavilhão Multiusos de Viseu, o Fórum de Viseu, o Cineclube, o Museu Grão Vasco e o Instituto Português da Juventude (IPDJ). Por questões de agendamento, decidiu-se realizar a exposição no IPDJ. Depois de uma reunião no próprio local com o executivo responsável (a 19 de maio de 2014), decidiu-se a data e a sala para a exposição. Tendo a data e o local definidos (entre 16 e 30 de junho de 2014, na Loja Ponto JA, piso 0 do IPDJ), procedemos à divulgação do evento. Para

tal, realizámos um cartaz (ver anexo 6) com a informação necessária, e colocámo-lo em áreas estratégicas na ESEV, após a autorização concedida por email (ver anexo 7), e também no estabelecimento *SPA Sensumoment* e no IPDJ, para atrair o público viseense. Também divulgámos a informação e o cartaz *online* na plataforma *Moodle* da ESEV e na rede social facebook (ver anexo 8).

Na sala de exposição do IPDJ disponibilizaram um ecrã para passar o vídeo durante a exposição, para que o público tivesse acesso simultaneamente ao registo fotográfico recriado e ao registo videográfico editado. A tarefa seguinte foi a impressão das fotografias. Procurámos um orçamento em várias tipografias e lojas de fotografia para a impressão de 18 fotografias (9 a cores e 9 em tons de preto-e-branco) com as dimensões de 64 cm de largura por 40 cm de altura, em PVC (policloreto de vinila) com 5 milímetros. A loja escolhida foi a *MestreDesign* de Nelas, pois disponibilizou o melhor orçamento (ver anexo 9) em termos de combinação qualidade/preço das lojas solicitadas, dadas todas as características pretendidas para as fotografias. O resultado das fotografias impressas foi bom. Na reunião seguinte com o executivo do IPDJ (a 9 de junho de 2014), examinámos mais cuidadosamente a sala de forma a contemplar a distribuição das imagens e do ecrã no espaço, fazendo medições com uma fita métrica às paredes. Nessa reunião, decidimos todos os detalhes de montagem da exposição.

Além das fotografias recriadas, realizámos para a exposição cinco “placas”: quatro com dimensão de um metro de largura por 17,2 cm de altura (para as quatro cenas escolhidas com três *frames*), e uma de um metro de largura por 32 cm de largura (para a cena com seis *frames*). Nestas “placas” colocaram-se os *frames* originais ao pé das fotografias recriadas para o público ter acesso a uma comparação direta entre o original e a recriação com significado subvertido. Estas placas contêm também uma indicação textual do nome do filme a que os *frames* pertencem, o ano do mesmo e o realizador (sempre Hitchcock). No dia 14 de junho de 2014 expusemos as fotografias e as “placas” todas no local definido. As quatro sequências de três *frames* ficaram numa parede, com espaçamento de 70 cm entre sequências e 8 cm entre as fotografias de cada sequência. A sequência de seis *frames* (cena do chuveiro) ficou colocada na parede em frente. Decidimos isolar esta cena, pois é a que, a nosso ver, tem mais impacto, e também por motivos de organização do espaço (esta parede era mais curta, só havendo espaço para uma sequência, pelo que destacámos a cena em questão). Expusemos também um texto explicativo do conceito da exposição, para

que o público compreendesse o objetivo da mesma, e fizesse a sua interpretação das subversões do estereótipo feminino nas fotografias. Realizámos ainda um folheto com frente e verso sobre a exposição (ver anexo 10), que o público que a visitasse pudesse levar para casa. Colocámos os folhetos numa mesa ao lado do ecrã a passar o vídeo. O evento foi divulgado *online* e a 17 de junho (já a decorrer a exposição) foi publicado um artigo no jornal Diário de Viseu que ajudou a promover o evento (ver anexo 11).

4.2 O Projeto Artístico: Subversão do Estereótipo Feminino na Cinematografia de Hitchcock

Neste ponto, elemento fulcral do trabalho, pretendemos focar a nossa atenção na concretização das recriações fotográficas com base em filmes de Hitchcock que ilustram a subversão do estereótipo feminino. Primeiro, em Fotografias Recriadas, olhamos para as recriações fotográficas, comparando-as esteticamente e conceptualmente com os *frames* originais e analisando-as. Em segundo lugar, em O Vídeo, refletimos sobre o que a componente de vídeo acrescentou à exposição e observamos uma montagem de *frames* do mesmo. Por fim, em A Exposição, relatamos aspetos do evento fotográfico recorrendo a registos imagéticos do mesmo e fazemos uma análise sobre a receção da exposição por parte do público.

4.2.1 Fotografias Recriadas

Após a análise sobre a mulher nos filmes de Hitchcock, observámos que havia mais abundância de teoria fílmica feminina (Mulvey, 2003; Penley, 1988; Lauretis, 1999) sobre três filmes específicos, e foi nestes que decidimos focar o trabalho prático: *Vertigo* (1958), *The Birds* (1963) e *Psycho* (1960), porque ilustravam imediatamente as ideias associadas à figura feminina que pretendíamos subverter. Filmes como *Rebecca* (1940) e *Rear Window* (1954) também são muito analisados pois a mulher é muito importante na narrativa desses filmes, mas os três filmes mencionados acima destacaram-se. Além de serem três dos filmes mais reconhecidos e conceituados da carreira de Hitchcock e continuarem a ter um papel importante na cultura atual, apresentam elementos estéticos extremamente ricos, e são filmes centrais para a nossa temática, por razões específicas a cada um: *Vertigo* (1958), pela forma como a

mulher é construída para obedecer ao ideal de beleza da figura masculina, *The Birds* (1963), pela forma como a mulher é castigada pelos pássaros metafóricos por causa da sua sexualidade, e *Psycho* (1960), pela forma como a mulher é vítima de violência macabra quando está no seu estado mais vulnerável. Outra razão importante é que nestes três filmes, o voyeurismo tem um papel fundamental, e a questão do poder do olhar é essencial para o nosso trabalho, como vimos no capítulo da revisão da literatura com Mulvey (2003), Hollinger (1987) e Byars (1991).

Analisemos então as fotografias finais. A nossa atenção foca-se primeiramente em *Vertigo* (1958), na primeira de duas sequências de recriações fotográficas que o filme motivou. Deste modo, por uma questão de organização, vamos apresentar detalhes descritivos relativos ao filme com posterior indicação de subversão na recriação fotográfica.

Descrição dos frames originais: A figura feminina, vestida de escuro, envolta pela sombra, encontra-se deprimida e absorta, num estado de pré-suicídio, prestes a atirar-se para a água. O céu nublado acentua o seu estado de espírito. O local encontra-se deserto, simbolizando o isolamento da figura feminina e que o passo que está prestes a dar não tem retorno, nem salvação. A icónica Golden Gate Bridge, em São Francisco, que neste caso simboliza o suicídio, fá-la parecer pequena por comparação. Todo o enquadramento sublinha o desânimo da personagem e contribui para imergir o espetador na ambiência fílmica criada e no momento de intensidade dramática crucial.

Subversão na recriação fotográfica: No trabalho de subversão fotográfica criado, a figura feminina, vestida de branco, encontra-se alegre e energética e desfruta um momento de prazer. Por oposição ao *frame* original, o céu azul limpo acentua a sua leveza e vivacidade. O sol ilumina a figura feminina, projetando a sua sombra grandiosa no solo e o seu corpo radioso posto a descoberto pelo vestido curto atribui-lhe a ideia de moderna e emancipada. A sua expressão corporal é de desfrute e satisfação autónoma. A ponte 25 de Abril, uma obra arquitetónica grandiosa, ilustra, por contraste ao *frame* equivalente, a ideia de liberdade, infinitude, ligação entre universos e opções ilimitadas, assim como inúmeras possibilidades de escolha de que ela dispõe. Em perspetiva, na segunda imagem, o elemento corporal feminino parece grande em relação à ponte. Os gestos são femininos, graciosos e livres. O impacto

visual é luminoso e positivo. Na terceira imagem, a figura feminina solta o cabelo, enfatizando o seu estado de espírito positivo e afirmativo, e coloca a echarpe acima da cabeça entre as mãos erguidas, quase como se fosse capaz de voar.

Em baixo podemos ver, do lado esquerdo, os *frames* originais (figuras 68, 70 e 72) de *Vertigo* (1958), do lado direito, as respectivas recriações fotográficas (figuras 69, 71 e 73).

Sequência 1:



Figura 68 Sequência 1, *frame* 1



Figura 69 Sequência 1, recriação 1



Figura 70 Sequência 1, *frame* 2



Figura 71 Sequência 1, recriação 2



Figura 72 Sequência 1, *frame* 3

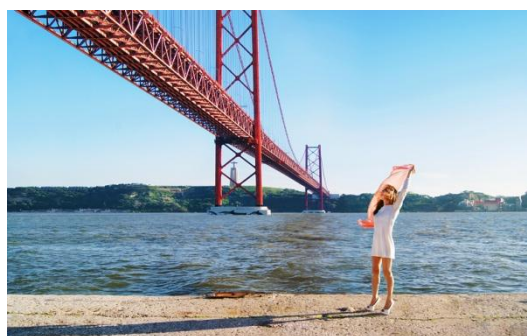


Figura 73 Sequência 1, recriação 3

Seguidamente analisamos a primeira de duas sequências de recriações inspiradas pelo filme *Psycho* (1960), apresentado as descrições das cenas fílmicas, e de seguida, descrevendo as recriações fotográficas subvertidas.

Descrição dos frames originais: A figura feminina despe-se, ignorante quanto ao voyeurismo da figura masculina. Ela é vulnerável ao olhar dominante masculino e demonstra passividade ao ser incapaz de o notar e impedir a violação de privacidade. Não há desconforto nem perturbação da parte dela, que parece ignorar a sensação de ser observada. O facto da imagem da figura feminina ser delimitada por um cone de luz representa a dominação e objetificação do olhar do sujeito masculino sobre a mulher que, não só o ignora, como é olhada num estado vulnerável em que despe a sua “segunda-pele”, e dirige também o olhar do espetador para uma posição de voyeurista, pois, como notámos no primeiro capítulo, olhar sem ser notado permite o *male gaze* (Mulvey, 2003). O cenário é minimalista, com poucos elementos cénicos, o que também faz com que o olhar de quem vê se foque na figura feminina sem distrações de decoração. A composição coloca a mulher no centro do enquadramento porque ela é o elemento central da expiação invasiva.

Subversão na recriação fotográfica: A figura feminina, ao despir-se, toma consciência de que está a ser observada, fica indignada, cobre-se e afasta o olhar masculino com um gesto firme e decidido, corroborado por uma expressão resoluta. O objetivo é que o sujeito masculino fique embaraçado por ser apanhado em flagrante, pelo que na segunda imagem ele esbugalha os olhos. O cenário da cena foi recriado, mas na parede substituíram-se os quadros dos canários presentes nos *frames* originais, por um quadro que mostra o rosto de uma mulher de olhos fechados, demonstrativo de passividade e conformismo quanto ao *male gaze*, para por comparação, salientar a determinação da figura feminina ao tomar controlo sobre a situação de voyeurismo abusivo. Além disso, a parede e a cortina são mais claras nas fotografias recriadas, para representar a clareza dela em parar imediatamente a situação. O *eyeliner* preto da modelo também acentua a sua presença forte.

Em baixo podemos ver, do lado esquerdo, os *frames* originais (figuras 74, 76 e 78) de *Psycho* (1960), do lado direito, as respetivas recriações fotográficas (figuras 75, 77 e 79).

Sequência 2:



Figura 74 Sequência 2, *frame* 1



Figura 75 Sequência 2, recriação 1



Figura 76 Sequência 2, *frame* 2



Figura 77 Sequência 2, recriação 2



Figura 78 Sequência 2, *frame* 3



Figura 79 Sequência 2, recriação 3

A análise seguinte foca a nossa atenção na segunda sequência de imagens recriadas que *Vertigo* (1958) inspirou, apresentando, como nos pontos anteriores, primeiro detalhes descritivos relativos ao filme e, de seguida, indicações sobre a subversão nas recriações fotográficas.

Descrição dos *frames* originais: A figura masculina persegue a figura feminina e observa todos os seus movimentos sem que esta se aperceba, mantendo-se escondido. As flores que a rodeiam no enquadramento, o chão bonito e bem cuidado sobre o qual ela caminha e a iluminação suave da cena fazem-na parecer frágil e angelical, tornando-a numa visão fantasiosa, completamente inacessível. A sua aparência sofisticada e os seus movimentos sensuais fazem dela um objeto de desejo. O olhar da figura feminina nunca é direcionado para onde a figura masculina se encontra a espiá-la, o que facilita o voyeurismo masculino que a objetifica. O seu cabelo está apanhado de forma perfeita, sem nenhum cabelo fora do sítio. A saia abaixo do joelho é muito respeitável.

Subversão na recriação fotográfica: A figura feminina vê que está a ser olhada e, neste caso, reage de forma positiva. Ela participa ativamente numa troca de olhares que deseja, e pisca-lhe o olho, sorrindo abertamente. A figura masculina sorri de volta, em vez de se manter escondido ou desviar o olhar, fingindo que não estava a olhar para ela. Ela sente-se lisonjeada e mostra-se recetiva aos “avanços” dele, interagindo de forma divertida e saudável. As flores adicionam-se ao sentido romântico mútuo da interação. Aqui, as flores e a iluminação são menos sofisticadas. O cenário tem pontos de convergência com o original, como duas mulheres figurantes no mesmo sítio, mas a cena é mais natural e realista. Enquanto nos *frames* originais a figura feminina estava rodeada de flores altas e belas em vasos finos, nas recriações, a mulher anda num caminho estreito rodeado por vasos com plantas rasas, comuns. O seu visual não evoca uma fantasia de perfeição “irrealista”, o seu cabelo não está apanhado com tanto requinte. A saia acima do joelho é indicativa do seu lado irreverente.

Tal como em indicações anteriores, apresentamos em baixo, do lado esquerdo, os *frames* originais (figuras 80, 82 e 84) de *Vertigo* (1958), do lado direito, as respetivas recriações fotográficas (figuras 81, 83 e 85).

Sequência 3:



Figura 80 Sequência 3, *frame* 1



Figura 81 Sequência 3, recriação 1



Figura 82 Sequência 3, *frame* 2



Figura 83 Sequência 3, recriação 2



Figura 84 Sequência 3, *frame* 3



Figura 85 Sequência 3, recriação 3

A sequência de recriações baseada no filme *The Birds* (1963) é a análise que se segue e, mantendo a mesma organização, apresentamos detalhes descritivos das imagens originais do filme e das imagens recriadas com subversão do estereótipo hitchcockiano.

Descrição dos *frames* originais: A figura feminina e a figura masculina observam-se mutuamente. Há uma espécie de jogo entre eles para ver quem se encontra na posição de superioridade. Ela sente que tem o controlo do olhar, mas na verdade é ele que o domina pois observa-a através da vantagem dos binóculos, que indicam o seu privilégio. A interação entre homem e mulher é contida, demonstrada pelos seus sorrisos ligeiros e pela paleta de cores frias e apagadas da cena, em que ele veste uma camisola branca e ela um vestido verde pálido e castanhos desbotados. O céu nublado no terceiro *frame* tem um aspeto quase tenebroso que distrai da interação entre os dois.

Subversão na recriação fotográfica: A figura feminina e a figura masculina olham um para o outro, mas ambos estão a par de igualdade em termos de quem controla o olhar. Apesar de se manter o mesmo sistema de plano/contra plano, não existe a assimetria do olhar descrita por Bellour (1969), porque o sujeito masculino aqui não tem binóculos. Eles vêm-se à mesma distância. Ambos têm um ar sereno e contente, apreciando o momento que partilham. Aqui a interação entre eles é genuína, ambos sorriem abertamente, não escondendo a sua emoção. Esta é manifestada pelas cores vivas da cena, o vermelho da camisola dele e do batom dela e o vestido florido que ela veste. O céu azul com nuvens suaves cria um ambiente que se adequa ao teor romântico da sequência, enquanto o dos *frames* originais sugere um pressentimento de inquietação.

Em baixo, do lado esquerdo, temos os *frames* originais (figuras 86, 88 e 90) de *The Birds* (1963), do lado direito, as respetivas recriações fotográficas (figuras 87, 89 e 91).

Sequência 4:



Figura 86 Sequência 4, *frame* 1



Figura 87 Sequência 4, recriação 1



Figura 88 Sequência 4, *frame* 2



Figura 89 Sequência 4, recriação 2



Figura 90 Sequência 4, *frame* 3



Figura 91 Sequência 4, recriação 3

Por fim, focamos a nossa atenção na segunda sequência escolhida de *Psycho* (1958). Esta cena icônica conclui as cinco sequências de recriação de imagem pois é a que subverte mais categoricamente o estereótipo feminino. Nestas recriações, a figura feminina “reclama” o seu poder. Para contar a narrativa subvertida com decoro, recriámos o dobro das fotografias das sequências anteriores (seis em vez de três). Como com as recriações anteriores, apresentamos primeiro detalhes descritivos relativos ao filme e de seguida indicações sobre as fotografias recriadas.

Descrição dos frames originais: A figura feminina relaxa ao tomar banho, sentindo que a água purifica as suas transgressões, quando de repente uma figura aproxima-se por detrás da cortina do chuveiro sem que ela dê conta. Quando ela finalmente se apercebe da figura é tarde de mais e a figura feminina é atacada pela figura masculina (embora com disfarce de mulher) e grita aterrorizada. Ela é vitimizada de forma macabra sendo esfaqueada múltiplas vezes. Ela ainda ergue a mão tentando agarrar-se a alguma coisa que a salve, mas apenas agarra a cortina do chuveiro que fica enrolada à sua volta quando cai ao chão já sem vida.

Subversão na recriação fotográfica: A figura feminina relaxa ao tomar um banho retemperador. De repente, ela nota algo estranho e fica alerta, tomando consciência que uma figura misteriosa se aproxima por trás da cortina. A figura feminina é quase atacada, mas como percebeu que alguém se aproximava, ela consegue agarrar no pulso do seu agressor por reflexo, protegendo-se apesar do medo que sente, e consegue reverter a situação. Lutando pela sua vida, ela agarra na faca dele. Com ar determinado, ela reclama o seu poder, golpeando a figura masculina em autodefesa. Ele cai ao chão, provavelmente sem vida, enrolado na cortina.

Na quinta imagem, a figura feminina olha diretamente para a câmara, tal como Judy em *Vertigo* (1958) quando esta reclama o olhar da câmara que pertencia a Scottie e passa a ser a personagem com quem a audiência mais se identifica (Corber, 1999). Na narrativa das recriações, esta fotografia tem o objetivo de comunicar que, se nas fotografias anteriores havia alguma dúvida quanto à subversão do estereótipo feminino, esta fotografia não deixa espaço para dúvidas, sendo a sua subversão óbvia e objetiva. A mulher segura na faca, ao mesmo tempo que toma controlo do seu destino e, enquanto isso, captura o olhar da câmara com um olhar forte e poderoso. Assim, consideramos que esta é a fotografia mais importante do projeto.

De seguida, do lado esquerdo, temos os *frames* originais (figuras 92, 94, 96, 98, 100 e 102) de *Psycho* (1960), do lado direito, as respectivas recriações fotográficas (figuras 93, 95, 97, 99, 101 e 103).

Sequência 5:



Figura 92 Sequência 5, *frame* 1



Figura 93 Sequência 5, recriação 1



Figura 94 Sequência 5, *frame* 2



Figura 95 Sequência 5, recriação 2



Figura 96 Sequência 5, *frame* 3



Figura 97 Sequência 5, recriação 3



Figura 98 Sequência 5, *frame* 4



Figura 99 Sequência 5, recriação 4



Figura 100 Sequência 5, *frame* 5



Figura 101 Sequência 5, recriação 5



Figura 102 Sequência 5, *frame* 6



Figura 103 Sequência 5, recriação 6

Para que o trabalho fique completo é importante apresentar, com dimensões consideráveis, as dezoito recriações fotográficas onde todo o trabalho de recriação e detalhe está patente e mais fácil de visualizar.





































4.2.2 O Vídeo

O vídeo mostra, conforme indicámos no ponto metodologia, as cinco cenas de filmes de Hitchcock que escolhemos para recriar as fotografias, num contexto inalterado, em formato de *stop motion*. A primeira cena do vídeo (a de *Vertigo* (1958) junto à ponte Golden Gate) contém 280 *frames* e dura um minuto e vinte segundos. A segunda cena do vídeo (a cena de voyeurismo de *Psycho* (1960) em que Marion se despe) possui 115 *frames* e uma duração de trinta e quatro segundos. A terceira cena do vídeo (a cena de *Vertigo* (1958) em que Scottie observa “Madeleine”) contém 180 *frames* para uma duração de cinquenta segundos. A quarta cena do vídeo (em *The Birds* (1963) quando Melanie está no barco e ela e Mitch olham-se mutuamente) tem 160 *frames* e dura quarenta e cinco segundos. A cena final (de *Psycho* (1960) do chuveiro) é a mais longa contendo 489 *frames* e durando dois minutos e dezoito segundos. No total, o vídeo tem uma duração de cinco minutos e quarenta e oito segundos, já contando com uns espaços sem vídeo (ecrã preto) entre cenas.

De seguida, apresentamos um conjunto de 16 *frames* de cada cena do vídeo para uma observação em termos fotográficos do mesmo:

Cena 1:



Figura 122 Alguns *frames* da cena 1 do vídeo

Cena 2:



Figura 123 Alguns *frames* da cena 2 do vídeo

Cena 3:



Figura 124 Alguns *frames* da cena 3 do vídeo

Cena 4:



Figura 125 Alguns frames da cena 4 do vídeo

Cena 5:



Figura 126 Alguns frames da cena 5 do vídeo

4.2.3 A Exposição

A exposição, que inaugurou no dia 16 de junho, conforme planeado, foi bem-sucedida. O *feedback* do público foi bastante positivo. Os espectadores compreenderam facilmente o conceito da exposição (recriações subversivas em fotografia do estereótipo feminino presente nas cenas originais dos filmes), o que anteriormente tinha sido uma preocupação. Algumas pessoas foram ver a exposição em grupos, o que criou um bom ambiente. A maior parte dos espectadores elogiou principalmente a sequência recriada da cena do chuveiro, de *Psycho* (1960). Houve também muitos louvores quanto à modelo das fotografias. Os espectadores responderam positivamente ao *layout* da exposição, à qualidade das próprias fotografias em termos de composição/luz/valor de produção e à recriação fiel aos *frames* originais. Em média, cada visitante demorou por volta de dois minutos a observar cada sequência de fotos recriada, comparando cada fotografia ao *frame* original (também exposto) e comentando vários aspetos entre si. Houve um diálogo entre nós e os espectadores e respondemos às suas perguntas. As pessoas observaram também o vídeo com curiosidade para ver as cenas de Hitchcock que inspiraram as sequências.

Seguem-se fotografias do espaço expositivo, nas figuras 127, 128, 129 e 130:

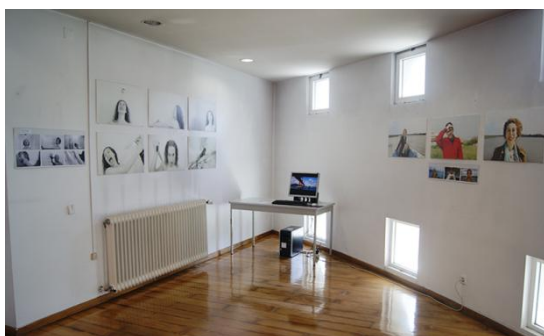


Figura 127 Exposição (exemplo 1)



Figura 128 Exposição (exemplo 2)



Figura 129 Exposição (exemplo 3)



Figura 130 Exposição (exemplo 4)

4.3 Análise Crítica e Avaliação dos Resultados

Com base na teoria fundamentada ao longo dos capítulos deste projeto, tomámos as seguintes conclusões acerca da questão inicial e hipótese.

Quanto à questão de investigação inicial que propusemos (Como pode a recriação fotográfica contribuir para subverter o fenómeno da objetificação da mulher presente nos filmes de Hitchcock?), obtivemos a resposta, através do *feedback* de quem viu o trabalho, que a recriação fotográfica, em específico a que realizámos, contribui para a subversão da objetificação feminina hitchcockiana de forma positiva. As recriações foram bem-sucedidas, na medida em que fomos capazes de manter fidelidade à composição e aos enquadramentos dos *frames* originais, mas subvertemos o estereótipo feminino, ao alterar as ações e expressões da personagem feminina (e também da masculina), assim como os fatores semióticos, cenários, acessórios, iluminação e todos os elementos que contribuíram para mostrar a mulher de forma diferente nas fotografias recriadas e, dessa forma, subverter o fenómeno da sua objetificação nos filmes de Hitchcock. A quinta sequência, que recria a cena do chuveiro, foi a mais triunfante em termos de opinião pública, pois a narrativa fez da figura feminina uma heroína que se defendeu do seu agressor, atacando-o e salvando a sua própria vida. Este foi o consenso geral por parte do público. Apontamos, no entanto, que embora as recriações tenham contribuído para a dita subversão, e criado um diálogo entre os espetadores sobre a objetificação nos filmes de Hitchcock, é possível que mantenham alguns estereótipos de objetificação feminina, dependendo da perceção de cada indivíduo. Por exemplo, ao realizarmos a primeira sequência, debatemo-nos se a modelo devia vestir um vestido tão curto, e decidimos que sim, porque na nossa interpretação, ela simplesmente sente-se bem e confortável vestida dessa forma. Não houve intenção nenhuma de objetificação, o que não quer dizer que as fotografias não possam ser lidas dessa forma. Ponderamos se, por termos consciência das normas da sociedade patriarcal, podemos ter uma propensão para perceber que as mulheres estão a ser objetificadas mesmo quando não é o caso. Esta é uma questão complexa que gostaríamos de desenvolver numa dissertação futura.

A hipótese que estabelecemos no início (A dominância do olhar no cinema hitchcockiano não é sempre masculina, sendo por vezes feminina) ficou confirmada através dos resultados da investigação. Encontrámos muita teoria para fundamentar,

como esperado, que o olhar masculino domina na cinematografia de Hitchcock (Mulvey (1975) e Bellour (1979), entre outros). No entanto, vários autores argumentaram que a mulher tem o olhar dominante em várias ocasiões nos seus filmes. Corber (1999) apontou a cena do *flashback* de Judy, em *Vertigo* (1958), em que a câmara passa a ser controlada por ela e não por Scottie, e o filme adota o ponto de vista feminino. Modleski (1988) salientou Lisa, em *Rear Window* (1954), que tem o último olhar do filme, livre de qualquer dominância do olhar masculino, pois Jeff está a dormir. Hollinger (1987) realçou a força das mulheres de *Vertigo* (1958) e a sua capacidade em criar pontos de identificação com as espetadoras femininas, uma vez que os seus conflitos não revolvem somente em “prender” o olhar masculino. Consideramos que, com estes argumentos, a hipótese ficou provada.

Fazendo uma análise crítica aos resultados do trabalho prático, gostaríamos de sublinhar vários aspetos.

Do ponto de vista narrativo, a ordem das sequências funciona para criar um clímax em que a mulher triunfa sobre a impetuosidade masculina. Na primeira sequência, a mulher encontra-se sozinha, sem a presença masculina e a semiótica presente nas fotografias serve para retratá-la como livre, independente e feliz. Na segunda sequência, a mulher julga estar sozinha, mas na verdade é observada pelo sujeito masculino e, quando ela se apercebe, toma controlo sobre a situação. Narrativamente, esta é uma cena importante pois estabelece cedo que esta é uma mulher que não se deixa intimidar pela figura masculina. As sequências três e quatro mostram que, apesar da protagonista ser independente e forte (o que é ilustrado pelas primeiras duas sequências), existe lugar para interações positivas e românticas com o sexo masculino. Nestas sequências ela exhibe confiança e simpatia e é sugerido, através da semiótica e das expressões corporais e faciais das personagens, que as interações entre homem/mulher não consistem só de uma luta sobre dominância de género. Ambos existem em sintonia. A quinta (e última) sequência tem um impacto forte não só pelo teor violento da cena mas porque segue duas sequências em que a mulher e o homem interagem de forma amigável. Assim, há quase um choque para o espetador, inspirado nas narrativas hitchcockianas em que a audiência do filme não antecipa os momentos de violência. Nesta sequência a mulher toma total controlo sobre o sujeito masculino e salva a sua própria vida, subvertendo de forma absoluta o estereótipo feminino de Hitchcock. As cinco sequências fotográficas que compõem a

narrativa podem ser vistas, por analogia, como um filme com cinco atos, em que o primeiro ato serve de introdução à personagem principal, o segundo estabelece um conflito, o terceiro e o quarto servem de desenvolvimento e o quinto atinge o ponto de maior intensidade e conclui a narrativa.

Do ponto de vista estético, nota-se que as duas sequências mais intensas (a segunda e a quinta) são em tons de preto e branco, enquanto as restantes, que retratam momentos mais mundanos, são a cores. O aspeto do preto e branco adiciona à tensão das cenas. Estas fotografias têm bastante contraste e forte iluminação. As restantes têm cores vivas e brilhantes. Foi escolhida uma paleta composta sobretudo pelas cores primárias, logo, o azul, o vermelho e o amarelo (assim como o verde), predominam em todas as sequências a cores. Do ponto de vista técnico, as recriações finais têm qualidade, considerando as limitações de recursos e de tempo de que dispusemos. Os enquadramentos assemelham-se, como pretendido, aos originais de Hitchcock. As recriações finais enquadram-se dentro dos parâmetros que visionámos quando nos propusemos a realizar o trabalho.

As sequências dos filmes foram, a nosso ver, bem escolhidas, pois demonstram várias facetas do estereótipo feminino de Hitchcock e permitem subverter diversos aspetos destes, principalmente no que toca ao poder do olhar. As subversões de significado do estereótipo e da objetificação nas fotografias resultaram, pois, embora a figura feminina tenha poder e controlo sobre si própria, ela não controla o sujeito masculino. Este não é rebaixado nem emasculado, o conceito da subversão não implica uma reversão dos papéis convencionais de género. A subversão é subtil, natural e positiva, tanto para o género feminino como para o masculino e na forma como estes interagem nas fotografias recriadas. A mulher mantém a sua feminilidade e reage de forma natural.

Quanto à exposição, o espaço onde esta ocorreu foi adequado, mas não ideal. Este serviu para a leitura correta das sequências fotográficas por parte dos espetadores, mas o ecrã do vídeo era demasiado pequeno para criar um efeito de imersão no espaço. A receção do público ao trabalho foi positiva e motivadora.

O balanço geral da componente prática é positivo, pois as fotografias resultam visualmente e narrativamente.

Avaliando os aspetos mais fortes e mais fracos do projeto, observamos que o resultado fotográfico final é um ponto forte e consideramos as dezoito fotografias finais um sucesso. Outro ponto forte é a quantidade e diversidade de informação que fundamenta toda a teoria fílmica do projeto. A investigação foi minuciosa, os conceitos fundamentais foram bem explicados, e os autores pertinentes da temática que escolhemos desenvolver foram referenciados. Um aspeto que pode ser considerado mais fraco é que, no desenvolvimento do projeto, descobrimos que o termo “estereótipo”, que utilizámos para descrever a objetificação feminina relativa às mulheres nos filmes de Hitchcock, não faz exatamente justiça às protagonistas hitchcockianas que destacámos. Apesar destas partilharem características em comum em termos de aspeto e personalidade, muitas são bastante mais que um estereótipo feminino. Este “problema” não foi antecipado no início do projeto e a forma como o solucionámos foi ao referir, sempre que possível, os aspetos positivos das personagens femininas que nos surpreenderam. No futuro, pretendemos agir com mais nuance no que toca a questões de género, de forma a não restringirmos figuras femininas a meros estereótipos.

Em termos da originalidade de trabalho, a ideia de realizar recriações fotográficas a partir da obra fílmica de Hitchcock, não é original, e observámos os editoriais de revistas com excelentes trabalhos de recriação, mas o que distingue o nosso trabalho dos outros e, o torna inovador, é o tema da subversão do estereótipo feminino. Por essa razão, o nosso projeto foi mais complexo e ambicioso a nível concetual que os exemplos que verificámos, além de nos ter permitido tomar certas liberdades artísticas que encaixaram bem na temática (por exemplo, o facto da modelo feminina ser mais velha que a típica loira de Hitchcock). Hitchcock tem tal influência no mundo artístico que não consideramos o facto de existirem muitas outras recriações, um ponto fraco do nosso projeto. No entanto, seria interessante, num projeto futuro, realizar recriações baseadas em filmes de realizadores menos representados na fotografia.

Fazendo um balanço geral, os resultados de todas as componentes deste projeto são positivos, e os objetivos propostos inicialmente foram atingidos.

Considerações Finais

Desde o início da concepção do projeto, tivemos o objetivo de explorar o estereótipo feminino de Hitchcock. Descobrimos que existem muitos autores que analisam e abordam temáticas parecidas e foi com prazer que lemos os livros e artigos publicados por Laura Mulvey (1975), Teresa de Lauretis (1999), Tania Modleski (1988) e outros. A ideia de tentar subverter o estereótipo feminino surgiu, como vimos, de uma noção que nos intrigava: que o cinema hitchcockiano é sexista. No entanto, no decorrer da investigação descobrimos que a questão é mais complexa que simples sexismo.

Confirmámos, através da nossa análise, que as personagens femininas têm um papel mais passivo que as masculinas. Na maior parte dos filmes de Hitchcock, são os homens que controlam os destinos das mulheres. Nos exemplos mais dramáticos e violentos, como *Psycho* (1960) e *Frenzy* (1972), a figura masculina acaba mesmo com a vida delas. Muitas vezes, manipulam-nas ou obrigam-nas a conformar-se aos seus ideais, como em *Vertigo* (1958) e *Marnie* (1964), ou a restringir a sua sexualidade livre, como é o caso em *Notorious* (1946) e *To Catch a Thief* (1955). No entanto, encontrámos força, perseverança e personalidade com abundância nas personagens femininas. Muitas delas são confiantes, independentes e têm convicções fortes. A maior parte delas demonstra inteligência, muitas vezes mais que os personagens masculinos.

Perguntamos, será que estes filmes são sexistas também para com o sexo masculino? Afinal de contas, na maior parte das vezes, o vilão é masculino, ou é muito difícil identificar nele elementos com os quais possamos simpatizar. Embora o nosso projeto seja restrito ao estereótipo feminino, é possível que os estereótipos presentes nestes filmes sejam femininos e masculinos, sendo esta uma questão interessante para desenvolver numa investigação futura. Claro, este problema não está apenas presente no cinema de Hitchcock, mas sim na maior parte do cinema clássico, em que tanto mulheres como homens eram retratados de formas específicas, conforme as normas do sistema patriarcal. Se o objetivo fosse escolher o cineasta mais misógino, não nos parece que Hitchcock fosse a primeira escolha. Grande parte da razão porque escolhemos Hitchcock foi pelo apelo visual dos seus filmes, já contando com a

componente prática do projeto. Hitchcock era um mestre de composição de planos e de detalhes estéticos.

A recriação de imagem também foi um tema muito interessante de explorar. Cindy Sherman, principalmente, tem uma coleção de trabalhos fotográficos interessantíssimos em *Untitled Film Stills* (1977-1980). Os editoriais de publicações com fotografias recriadas de Hitchcock também foram uma surpresa pela excelente qualidade das mesmas.

Este foi, desde o início, um projeto muito ambicioso, tanto a nível prático como teórico. Foi necessário que nos familiarizássemos rapidamente com Hitchcock, pelo que vimos quase todos os seus filmes (uma parte muito prazerosa do “trabalho”). Foi muito cativante desenvolver, aprofundar e aprender sobre estas temáticas, e por essa razão, estes são temas que pretendemos continuar a desenvolver no futuro. Por agora, damos por concluído este projeto específico. Os objetivos estabelecidos inicialmente foram cumpridos, respondemos à questão inicial, a hipótese foi validada pela investigação, e realizámos as recriações fotográficas a que nos propusemos.

Tencionamos dar continuidade ao trabalho que desenvolvemos para este projeto e expor as recriações fotográficas em espaços diferentes (galerias, escolas, espaços expositivos) e, possivelmente, em cidades portuguesas diferentes. Algo que pode ser melhorado em exposições futuras é o facto de o vídeo (que está sempre a passar no espaço) não ter som. Estamos interessados em desenvolver a exposição para o nível audiovisual (em vez de apenas visual). Para este efeito, o ideal seria colaborar com alguém na área da música, que possa compor um tema, talvez inspirado na musicalidade dos filmes de Hitchcock, para complementar as fotografias (uma espécie de recriação musical para acompanhar as recriações fotográficas), e transformar a exposição numa experiência mais dinâmica e imersiva. Gostaríamos também de recriar e subverter outras sequências hitchcockianas que não tivemos oportunidade, como a cena de violação em *Marnie* (1964), e uma cena com Grace Kelly que se encaixe no tema do estereótipo feminino, pois temos pena que a famosa atriz não tenha feito parte das sequências recriadas neste projeto.

Consideramos que os temas que tratámos neste projeto são pertinentes, porque é importante, julgamos, que haja uma conscientização pública sobre o papel feminino

e as dinâmicas de género no cinema. Em 1972, o crítico de arte John Berger proferiu as famosas palavras: “Os homens observam as mulheres. As mulheres observam-se a ser olhadas” (Berger, 2008: 47). É um comentário que, a nosso ver, permanece relevante na cultura artística da atualidade. Também é um comentário que serve de epítome para sintetizar grande parte do nosso trabalho acerca do mestre do suspense e das políticas do olhar nos seus filmes.

Estamos expectantes que esta nossa abordagem específica de recriação imagética baseada nos filmes de Hitchcock seja um contributo para a evolução desta área artística. Pelo que ficou exposto, e pelo interesse em que se desenvolvam mais pesquisas nesta área, ambicionamos que o trabalho realizado contribua para incentivar a busca de informação sobre as temáticas abordadas e que possa nortear o desenvolvimento de outras pesquisas no âmbito deste domínio.

Referências Bibliográficas

Adair, G. (2002). *Alfred Hitchcock: Filming Our Fears*. New York: Oxford University Press.

Allport, G. W. (1954/1979). *The Nature of Prejudice*. Cambridge, MA: Perseus Books.

Allthusser, L. (1971/1980). *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado. Notas Para Uma Investigação*. Lisboa: Presença.

Arcuri, L. (1982). *Three Patterns of Social Categorization in Attribution Memory*. *European Journal of Social Psychology*, N. 12, p. 271-282.

Arruda, P. T. (2011). *Apropriação de Imagens Fotográficas e Referências da História da Arte: Um Estudo Sobre a Obra de Mário Rohnelt*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Departamento das Artes Visuais.

Bardwick, J. M. & Schumann, S. I. (1967). *Portrait of American Men and Women in TV Commercials*. *Psychology*, Vol. 4, p.18-23.

Barthes, R. (1977). *The Photographic Message*. In *Image, Music, Text*. London: Fontana.

Bartky, S-L. (1990). *Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression*. New York: Routledge.

Bazin, A. (1951). *Cahiers du Cinéma*. Phaidon Press.

Bellour, R. (1969). *Les Oiseaux: Analyse d'une Séquence*, *Cahiers de Cinéma* 219, p. 24-39.

Bellour, R. (1979). *Psychosis, Neurosis, Perversion*. *Camera Obscura*. 3-4.

Benjamin, W. (1975). *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*. Editora Abril SA.

Berger, J. (2008). *Ways of Seeing*. London: Penguin Modern Classics.

Bergstrom, J. (1979). Enunciation and Sexual Difference. *Camera Obscura* 3-4.

Bhabha, H. K. (1983). The Other Question: The Stereotype and Colonial Discourse. *Screen*, Vol. 24, p.24-36.

Bordwell, D. & Thompson, K. (1979). *Film Art: An Introduction*. New York: Columbia University Press.

Brewer, M. B. (1988). *A Dual Process Model of Impression Formation*. In Srull, T. K. & Wyer Jr., R. S. *Advances in Social Cognition*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates. Vol 1, p. 1-36.

Bruner, J. S. (1957). On Perceptual Readiness. *Psychological Review*, N. 64, p.123-152.

Butler, J. (1990). *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge.

Byars, J. (1991). *All That Hollywood Allows, Re-reading Gender in 1950's Melodrama*. London: Routledge.

Citron, M., Lesage, J. Mayne, J. et al. (1978). Women and Film: A Discussion of Feminist Aesthetics. *New German Critique*.

Chiarreli, T. (2002). *Apropriação| Coleção| Justaposição*. Porto Alegre: Santander Cultural.

Child, I. L., Potter, E. H. & Levine, E. M. (1949). *Children's Textbooks and Personality Development: An Exploration in the Social Psychology of Education*. Psychological Monographs, Vol. 60.

Corber, R. J. (1999). "You Wanna Check My Thumbprints?": *Vertigo, the Trope of Invisibility and Cold War Nationalism*. In Allen, R. *Alfred Hitchcock: Centenary Essays*. London: W1P 2LN.

Crimp, D. (2005). *Sobre as Ruínas do Museu*. São Paulo: Martins Fontes.

Deleuze, G. (1994). *Cinema 2: The Time Image 2*. Great Britain: The Athlone Press.

Doane, M. A. (1981). *Caught and Rebecca: The Inscription of Femininity as Absence*.

Dominick, R. J. & Rauch, G. (1972). *The Image of Women in Network TV Commercials*. *Journal of Broadcasting*, N. 17, p.259-266.

Eco, U. (1991). *Semiótica e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Ática.

Fiske, J. (1987). *Television Culture*. Londres: Methuen.

Galery, M. (2004). Considerações em Torno do Espetador, do Olhar, e da Representação do Feminino. Universidade Federal de Ouro Preto. *Fragmentos* N. 27, p.53-60.

Gallina, J. (2010). Micropolíticas Almodovarianas: Performatividade de Género no Cinema Espanhol. *Ártemis*, Vol. 12, p.87-101.

Gardner, R. C. (1994). Stereotypes as Consensual Beliefs. In Olson, J. & Zanna, M. *The Psychology of Prejudice*. Vol. 7.

Garret, G. (1999). Hitchcock's Women on Hitchcock: Janet Leigh, Tippi Hedren, Karen Black, Suzanne Pleshette, and Eva Marie Saint. *Literature Film Quarterly*. Vol. 27.

Godard, J-L. (1952). Defence and Illustration of Classical Découpage. *Cahiers du Cinéma*. Phaidon Press.

Godoy, A. (1995). Introdução à Pesquisa Qualitativa e Suas Possibilidades. *Revista de Administração de Empresas*. Vol. 35.

Hannula, M., Suoranta, J. & Vadén, T. (2005). *Artistic Research – Theories, Methods and Practices*. Sweden: ArtMonitor.

Hansen, H. (1991). *Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship*. In *Stardom: Industry of Desire*. New York: Routledge.

Haslanger, S. (2000). *Gender and Race: (What) Are They? (What) Do We Want Them To Be?* Massachusetts Institute of Technology.

Hollinger, K. (1987). The Look, Narrativity, and the Female Spectator in *Vertigo*. *Journal of Film and Video*. N. 24.

Irigaray, L. (1992). *An Ethics of Sexual Difference*.

Johnston, C. (1999). *Feminist Film Theory – A Reader*. Edinburgh University Press.

Kant, I. (1785). *Groundwork of the Metaphysics of Morals*. Cambridge University Press.

Katzman, N. (1972). *Television Soap Operas: What's Going On Anyway?* *Public Opinion Quarterly*, N. 36, p.200-212.

Kracauer, S. (1997). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New Jersey: Oxford University Press.

Langton, R. (1993). Beyond a Pragmatic Critique of Reason. *Australian Journal of Philosophy*. V. 71.

Lauretis, T. D. (1984). *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

Lauretis, T. D. (1987). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction. Theories of Representation and Difference*. Bloomington: Indiana University Press.

Lauretis, T. D. (1993). *Estética Y Teoría Feminista: Reconsiderando el Cine Feminista*.

- Lauretis, T. D. (1999). *Oedipus Interruptus*. In Thornham, S. *Feminist Film Theory*. Edinburgh University Press.
- Lee, Y-T., Jussim, L. J. & McCauley, C. R. (1995). *Stereotype Accuracy: Toward Appreciating Group Differences*. Washington, DC: American Psychological Association.
- Lippmann, W. (1922/1997). *Public Opinion*. New York: Free Press.
- Marques, S. L. (2007). *Cópia e Apropriação da Obra de Arte na Modernidade*. Lisboa.
- Minow, M. (1984). Learning to Live with the Dilemma of Difference: Bilingual and Special Education. *Law and Contemporary Problems*. p.48.
- Mitry, J. (2000). *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Modleski, T. (1988). *The Women Who Knew Too Much - Hitchcock and Feminist Theory*. New York: Methuen Inc.
- Monteith, M. J., Woodcock, A & Gulker, J. E. (2013). In Carlston, D. E. *The Oxford Book of Social Cognition*. New York: Oxford University Press.
- Moore, G. W. (1983). *As Hipóteses, Developing and Evaluating Educational Research*. Boston: Little Brown and Company.
- Mulvey, L. (2003). *Prazer Viseual e Cinema Narrativo*. In Xavier, I. A *Esperiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal.
- Nelmes, J. (1996). *An Introduction to Film Studies*. Routledge.
- Neves, J. L. (1996). Pesquisa Qualitativa: Características, Usos e Possibilidades. *Caderno de Pesquisas em Administração*. N. 3.
- Nussbaum, M. (1995). Objectification. *Philosophy and Public Affairs*. Vol. 24.

- Newton, J. L. (2013). *Women, Power and Subversion: Social Strategies in British Fiction*. Oxon: Routledge Revivals.
- Okin, S. (1989). Justice, Gender and the Family. *Columbia Law Review*. V. 90.
- Penley, C. (1988). *Feminism and Film Theory. Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema*. New York: Routledge. p.69-79.
- Penley, C. (2001). *Un Cierto Rechazo de la Diferencia: Feminismo Y Teoría Cinematográfica*. Madrid.
- Potter, S. (1994). *Orlando*. London: Faber and Faber.
- Queiroz, J. P. (2007). *Ideologia: Os Enviesamentos Estereotípicos na Publicidade Televisiva, em Portugal, em 2003*. Dissertação de Doutoramento em Belas-Artes, Especialidade de Teoria da Imagem - Universidade de Lisboa.
- Rebello, S. (2012). *Alfred Hitchcock and the Making of Psycho*. New York: Open Road Integrated Media.
- Rome, D. (2004). *Black Demons: Media's Depiction of the African American Male Criminal Stereotype*. Westport, CT: Ed. Praeger.
- Rose, J. (1976-77). Paranoia and the Film System, *Screen*. Vol. 17, p.85.
- Russell, G. (1996). *Women In Film: Scarlett O'Hara and Orlando "This is Your Life!*. In *Women, Power and Resistance: An Introduction to Women's Studies*.
- Santarelli, P. G. (2006). De Manet a Yves Saint-Laurent: Uma análise Semiótica. *Comunicação, Mídia e Consumo*. Vol. 3.
- Santos, R. M (2007). *Fetichismo: Paradigma da Perversão*. Brasil: Faculdade Ruy Barbosa.

Schiebinger, L. (2001). *O Feminismo Mudou a Ciência?* São Paulo: Editora EDUSC. p.140.

Seggar, J. F., Hafen, J. K. & Hannonen-Gladden, H. (1981). Television's portrayals of Minorities and Women in Drama and Comedy Drama. *Journal of Broadcasting*. N. 25, p.277-288.

Sherman, C. (2003). *The Complete Untitled Film Stills*. New York: The Museum of Modern Art, p. 7.

Sherman, J. W. (1994). *I Stereotypes*. In Robert, S. W. & Thomas, K. S. *Handbook of Social Cognition*, Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.

Silva, C. T. M. (2010). *Criações Recriadas*. Projeto de Artes e Multimédia - ESEV, Viseu.

Silva, V. M. (2012). *O Processo de Apropriação de Imagens em "Lindonéia" – A Gioconda do Subúrbio" de Rubens Gercchman*. In Encontro de História da Arte. VIII EHA.

Spoto, D. (2008). *Spellbound by Beauty: Alfred Hitchcock and His Leading Ladies*. New York: Harmony.

Stacey, J. (1991). *Feminine Fascinations: Forms of Identification in Star-Audience Relations*. In *Stardom: Industry of Desire*. New York: Routledge.

Stam, R. (1992). *The Grotesque Body and Cinematic Eroticism*. In *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film*.

Stroebe, W. & Insko, C. A. (1989). *Stereotype, Prejudice, and Discrimination: Changing Conceptions in Theory and Research*. New York: Springer-Verlag.

Thornham S. (1999). *Feminist Film Theory, A Reader*. Edinburgh University Press.

Truffaut, F. (1953). *Une Certaine Tendence du Cinéma Française*. *Cahiers du Cinéma*. Phaidon Press.

Wexman, V. W. (1986). The Critic as Consumer: Film Study in the University, *Vertigo*, and the Film Canon. *Film Quarterly*, N. 39.

White, S. (1999). *Vertigo and Problems of Knowledge*. In Allen, R. *Alfred Hitchcock: Centenary Essays*. London: W1P 2LN.

Young, I. M. (1991). *Justice and the Politics of Difference*. Princeton University Press.

Internet:

Biography – Sir Alfred Joseph Hitchcock: <http://www.biography.com/people/alfred-hitchcock-9340006>. (consultado a 9 de Abril de 2014).

Cooley – The Store: <http://www.cooley.bigcartel.com/> (consultado a 18 de Fevereiro de 2014).

Elle - Ryan Murphy's Killer Fashion Shoot:
<http://www.elle.com/pop-culture/celebrities/ryan-murphys-killer-fashion-shoot-612517#slide-1> (consultado a 10 de Maio de 2013).

Fashionista – Killer Style: How to Dress Like a Hitchcock Heroine:
<http://fashionista.com/2012/11/killer-style-how-to-dress-like-a-hitchcock-heroine#awesm=~oE6y8hWQiVelcs> (consultado a 26 de Abril de 2014).

F.A.T. Free Art and Technology – The Webcam Venus Project:
<http://ffff.at/webcamvenus/> (consultado a 20 de Abril de 2013).

Femme Fatale, Wikipedia: http://en.wikipedia.org/wiki/Femme_fatale (consultado em Janeiro de 2014).

FlavorWire – Julianne Moore as Famous Works of Art:

<http://flavorwire.com/245622/julianne-moore-as-famous-works-of-art> (consultado a 4 de Março de 2014).

Glasstire – 89 Seconds At Alcázar <http://glasstire.com/2005/02/02/eve-sussman-89-seconds-at-alcazar/> (consultado a 24 de Abril de 2014).

Guerrilla Girls: <http://www.guerrillagirls.com/> (consultado a 11 de Junho de 2013).

HitFix – Ampas and LA Film Fest Celebrate Costume Design: <http://www.hitfix.com/in-contention/ampas-and-la-film-fest-celebrate-iconic-costume-design#~:ujUSZ1w7XiE3u0> (consultado a Outubro de 2013).

Houghton Mifflin Company

The Alfred Hitchcock Wiki: http://www.hitchcockwiki.com/wiki/Main_Page (consultado a 14 de Junho de 2013).

Incidental Comics:

<http://www.incidentalcomics.com/2012/12/an-alfred-hitchcock-christmas.html> (consultado em Março de 2014).

Inquirer – Tippi Hedren Reveals Real Horror of Working With Hitchcock:

<http://entertainment.inquirer.net/53591/tippi-hedren-reveals-real-horror-of-working-with-hitchcock> (consultado a 23 de Abril de 2014).

Los Angeles Times – Academy and L. A. Team Up For Iconic Moment:

<http://articles.latimes.com/2013/jun/18/entertainment/la-et-mn-academy-la-film-fest-hitchcock-vertigo-20130617> (consultado em Março de 2014).

MoMA.org – The Complete Untitled Film Stills, Cindy Sherman:

<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1997/sherman/> (consultado a 31 de Maio de 2013).

New York Film Academy. *Gender Inequality in Film*:

<http://www.nyfa.edu/film-school-blog/gender-inequality-in-film/> (consultado em Fevereiro de 2014).

Newton, J. L. (2013) *Women, Power and Subversion: Social Strategies in British Fiction*. Routledge Revivals. Consultado Online a 6 de Fevereiro de 2014 em:

<http://books.google.pt/books?id=Ubl7AQAAQBAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false> (consultado em Março de 2014).

Part Nouveau – Window of Opportunity: <http://partnouveau.com/?p=999> (consultado a 12 de Maio de 2014).

Steven Jacobs, 2014 – Five Reasons to Study Architecture Through Alfred Hitchcock's Films: <http://architizer.com/blog/architecture-through-alfred-hitchcocks-films/> (consultado a 10 de Janeiro de 2014).

The FireWire Pop Culture Blog: <http://firewireblog.com/?s=hitchcock> (consultado a 18 de Março de 2014).

Tumblr – 24 Hour Psycho:

<http://cinematicfantastic.tumblr.com/post/79719409414/douglas-gordon-24-hour-psycho-1993-the-work> (consultado em Janeiro de 2014).

Tumblr – Julianne Moore as Famous Works of Art:

<http://marthajefferson.tumblr.com/post/48760541954/julianne-moore-as-famous-works-of-art-by-peter> (consultado a 8 de Dezembro de 2013).

VanityFair – It's the Hitch in Hitchcock:

<http://www.vanityfair.com/culture/features/2008/03/behindthescenes200803> (consultado em 7 de Março de 2014).

VanityFair – The Hollywood Hitchcock Portfolio:

<http://www.vanityfair.com/culture/features/2008/03/iconic-hitchcock-film-stills> (consultado a 7 de Março de 2014).

Vogue – Window Dressing,

Toby Maguire and Carolyn Murphy Reprise Hitchcock's Rear Window:

<http://www.vogue.com/magazine/article/window-dressing-tobey-maguire-and-carolyn-murphy-reprise-hitchcocks-rear-window/#1> (consultado a 12 de Maio de 2014).

Wikipedia – 24 Hour Psycho: http://en.wikipedia.org/wiki/24_Hour_Psycho (consultado a 4 de Maio de 2014).

Wikipedia – Eve Sussman: http://en.wikipedia.org/wiki/Eve_Sussman (consultado a 24 de Abril de 2014).

Wikipedia – Metodologia: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Metodologia> (consultado a 15 de Maio de 2014).

Yves Saint Laurent Artistique:

<http://www.wicked-halo.com/2011/04/yves-saint-laurent-artistique.html> (consultado a 18 de Fevereiro de 2013).

Zakeene – Rear Window Illustrations:

<http://www.zakeene.com/index.php/graphics/rear-window-illustrations/> (consultado a 17 de Março de 2014).

Filmografia

A Nightmare on Elm Street (1984, Wes Craven)
A Perfect Murder (1988, Andrew Davis)
Anatomy of a Murder (1959, Otto Preminger)
Blackmail (1929, Alfred Hitchcock)
Carrie (1976, Brian de Palma)
Citizen Kane (1941, Orson Welles)
Creature from the Black Lagoon (1954, Jack Arnold)
Dia M for Murder (1954, Alfred Hitchcock)
Dressed To Kill (1980, Brian de Palma)
Family Plot (1976, Alfred Hitchcock)
Fatal Attraction (1987, Adrian Lyne)
Frantic (1988, Roman Polanski)
Frenzy (1972, Alfred Hitchcock)
From Russia with Love (1963, Terence Young)
Gone With the Wind (1939, Victor Fleming)
High Anxiety (1977, Mel Brooks)
Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975, Chantal Ackerman)
Lifeboat (1944, Alfred Hitchcock)
Marnie (1964, Alfred Hitchcock)
News from Home (1976, Chantal Ackerman)
North by Northwest (1959, Alfred Hitchcock)
Notorious (1946, Alfred Hitchcock)
Only Angels Have Wings (1939, Howard Hawks)
Orlando (1992, Sally Potter)

Psycho (1960, Alfred Hitchcock)
Psycho (1988, Gus Van Sant)
Psycho II (1983, Richard Franklin)
Psycho III (1986, Anthony Perkins)
Psycho IV (1990, Mick Garris)
Rear Window (1954, Alfred Hitchcock)
Rebecca (1940, Alfred Hitchcock)
Repulsion (1965, Roman Polanski)
Roadgames (1981, Richard Franklin)
Shadow of a Doubt (1943, Alfred Hitchcock)
Spellbound (1945, Alfred Hitchcock)
Star Wars: Episode II – Attack of the Clones (2002, George Lucas)
Strangers on a Train (1951, Alfred Hitchcock)
Sucker Punch (2011, Zack Snyder)
Suspicion (1941, Alfred Hitchcock)
The 39 Steps (1935, Alfred Hitchcock)
The Birds (1963, Alfred Hitchcock)
The Lady Vanishes (1938, Alfred Hitchcock)
The Lodger (1926, Alfred Hitchcock)
The Man Who Knew Too Much (1934, Alfred Hitchcock)
To Catch a Thief (1955, Alfred Hitchcock)
To Have and Have Not (1944, Howard Hawks)
Vertigo (1958, Alfred Hitchcock)

Anexos

Anexo 1



Figura 131 Storyboard de Saul Bass da cena de chuveiro de *Psycho*



Figura 132 Ilustrações natalícias de Grant Snider

Anexo 3



Figura 133 Um dos cartazes de *Rear Window* criados por Zachary Keene

Anexo 4



Figura 134 Fotografias de Marion Cotillard no papel de Marion Crane para a Vanity Fair

Anexo 5



Figura 135 Estudos de Recriação de imagem não utilizados no trabalho



Figura 136 Cartaz para divulgação da exposição

Anexo 7

Pedido de Autorização Entrada x

prcbras . <prcbras@gmail.com> 6 de jun (Há 8 dias) ☆

para maria ▾

Exma. Sra.

O meu nome é Patrícia Brás e estou a realizar o mestrado em Arte, Design e Multimédia na ESEV. Neste momento, estou a realizar o meu projeto final de curso que atende à temática de Alfred Hitchcock e o Estereótipo Feminino.

A exposição fotográfica do meu projeto estará patente no Instituto Português da Juventude entre 16 e 30 de Junho. Desta forma, gostaria de expor um ou dois cartazes em tamanho A3 pela escola (nos sítios comuns onde os cartazes costumam estar pendurados) para divulgar o evento a todos os professores e alunos da instituição. Assim, peço por este meio autorização para pendurar o(s) cartaz(es) na escola entre 10 e 30 de Junho (se possível).

Em anexo encontra-se o cartaz que pretendo pendurar.

Se não estiver a falar com a pessoa certa para tratar deste assunto, peço desculpa, e peço que me reencaminhe para a pessoa responsável ou me faculte o seu email.

Agradeço antecipadamente a atenção.

Com os melhores cumprimentos,
Patrícia Brás,
nº 6579,
ADM

Maria Silva 6 de jun (Há 8 dias) ☆

para mim ▾

Bom dia,

Patrícia sim é possível expor os seu cartazes basta traze-los e passar no secretariado da presidência da ESEV e pedir para fazer a divulgação que logo são expostos.

Cumprimentos,
Rosário Silva
Gabinete de Formação e Projetos
Email: maria@esev.ipv.pt
Tel.: 232 419 012

Figura 137 Emails para atorização de divulgação do cartaz

Anexo 8

The image shows a Facebook post from Patricia Brás. The post text reads: "A minha exposição será de dia 16 a dia 30 de Junho no IPJ. 😊". Below the text is a poster for the exhibition "SUBVERSÃO DO ESTEREÓTIPO FEMININO DE ALFRED HITCHCOCK". The poster features a woman's face with yellow paint splatters and the text "EXPOSIÇÃO FOTOGRAFICA DE PATRICIA BRAZ" and "16 A 30 DE JUNHO IPJ, LOJA PÓRTO JA, PISO 0". Below the poster, there are comments from other users: Carlos Rodrigues Boal (Lá estarei), Patricia Brás (Quando lá fores (forem) avisem-me para eu estar lá e tomarmos um café 😊), Carlos Rodrigues (Ok 😊), and Daniela Cabral (N me posso esquecer de passar p la entao 😊).

Patricia Brás
30/5 às 18:10

A minha exposição será de dia 16 a dia 30 de Junho no IPJ. 😊

SUBVERSÃO DO ESTEREÓTIPO FEMININO DE ALFRED HITCHCOCK

EXPOSIÇÃO FOTOGRAFICA DE PATRICIA BRAZ

16 A 30 DE JUNHO
IPJ, LOJA PÓRTO JA, PISO 0

Gosto - Comentar

👍 Daniela Fernandes, Cris Nogueira, Nuno Videira e 7 outras pessoas gostam disto. ✓ Vista por 11

Carlos Rodrigues Boal
Lá estarei.
30/5 às 18:29 · Não gosto · 👍 1

Patricia Brás Quando lá fores (forem) avisem-me para eu estar lá e tomarmos um café 😊
30/5 às 18:30 · Gosto

Carlos Rodrigues Ok 😊
30/5 às 18:31 · Gosto

Daniela Cabral N me posso esquecer de passar p la entao 😊
30/5 às 18:38 · Não gosto · 👍 1

Figura 138 Divulgação da exposição no facebook

Anexo 9



orçamento 326/14

Para: SRA. PATRÍCIA
A/C de:
Contacto:
Data: 29.05.2014

Exmos. (as) Srs. (as)
Agradecendo desde já o vosso contacto, vem-se fornecer o melhor orçamento para os seguintes serviços/produtos:

Quant.	Descrição	Obs.	Valor	TOTAL
18	Produtos Fotografias impressas em vinil digital com pvc 5mm, formato 64x40cm		8.84 €	159.12 €

NOTA: A possível utilização de imagens fornecidas por nós ou pelo cliente, implica o pagamento de direitos aos seus autores/representantes. Valores que não estão incluídos neste orçamento e que terão que ser vistos após a escolha da(s) imagem(s). Tomando o cliente a responsabilidade da utilização indevida de qualquer imagem.

O presente orçamento é válido por 30 dias, com um prazo de entrega de 30 dias.

Pagamento 50% na adjudicação e o restante com a entrega.

Só se aceitam reclamações no prazo de oito dias após a entrega do material.

Qualquer trabalho só será iniciado após a nossa receção do presente orçamento assinado e carimbado. Aos valores acresce o imposto IVA à taxa em vigor.

Com os melhores cumprimentos.

antónioLOUREIRO
mestre design, lda

1 / 1



publicidade e comunicação
mais que criar, design é fazer funcionar...

Figura 139 Orçamento do MestreDesign

Anexo 10

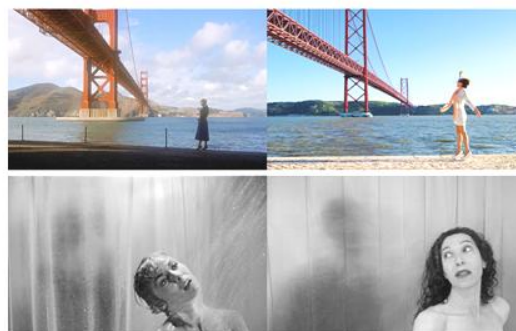
SUBVERSÃO DO ESTEREÓTIPO FEMININO DE ALFRED HITCHCOCK

IPDJ de Viseu, de 16 a 30 de Junho de 2014

O projeto de mestrado "Subversão do Estereótipo Feminino de Alfred Hitchcock" atende, como o título indica, à temática do estereótipo feminino "hitchcockiano". Este estereótipo refere-se ao arquétipo de mulher recorrente nos filmes do realizador, as famosas "loiras de Hitchcock" que, muitas vezes, são "prisioneiras" do olhar masculino e vítimas da impetuosidade por parte dos homens. O projeto materializa-se através da recriação fotográfica de uma seleção de *frames* de sequências de filmes de Hitchcock, sequências em que a mulher se encontra numa posição de mero objeto visual.

O objetivo é subverter o significado das imagens de mulher estereotípica dos *frames* originais. Assim, as fotografias recriadas apresentam a figura feminina de forma mais positiva e proactiva, realista, natural e moderna, para, de certa forma, admoestar os arquétipos femininos do cinema em que Hitchcock se insere. Na exposição o público pode ver também as cenas originais dos filmes, *frame a frame*, que inspiraram as recriações fotográficas.

EXPOSIÇÃO FOTOGRÁFICA DE PATRÍCIA BRAZ



SOBRE A AUTORA

Patrícia Braz tem 26 anos, é natural de Viseu e tem uma enorme paixão pela fotografia. A sua afinidade por esta área despertou cedo e resultou num percurso académico ligado ao mundo das artes, licenciando-se em Artes Plásticas e Multimédia em 2009. Atualmente, Patrícia realiza o Projeto Final para o Curso de Mestrado em Arte, Design e Multimédia da Escola Superior de Educação de Viseu.

Contacto eletrónico: pcrbras@gmail.com



Figura 140 Folheto para a exposição (frente e verso)

Anexo 11

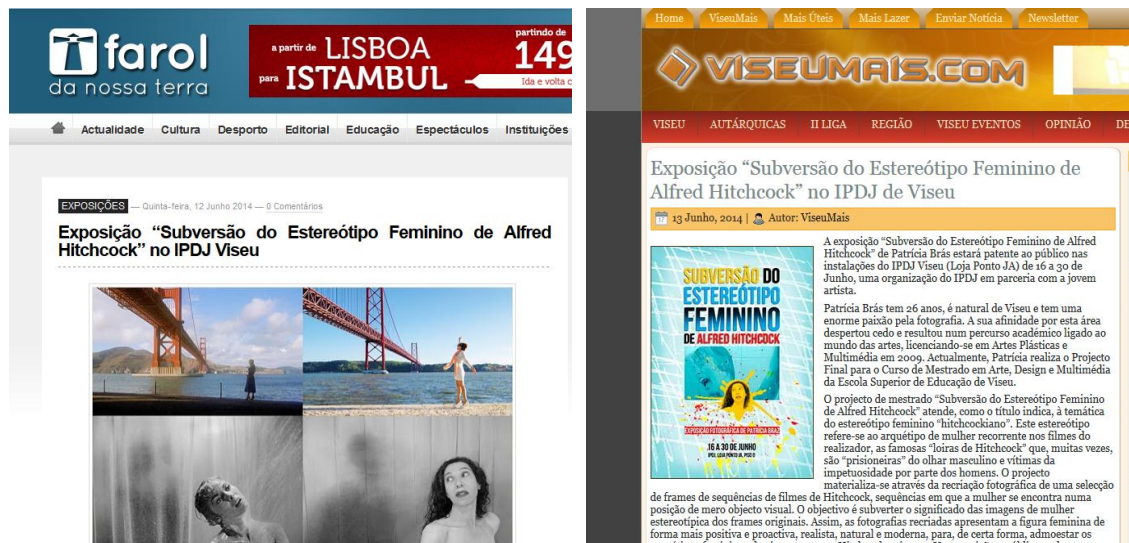


Figura 141 Divulgação online e artigo do jornal Diário de Viseu