

## THE PROBLEM WITH HITCHCOCK

Luiz Souza<sup>1</sup>

*“... consideremos o caso do espectador. Um quadro é uma armadilha, um apanha-pulsões. Quando estão diante de uma tela, esta consegue arrancar-lhes os olhos, sem que vocês o percebam. Lá, onde acreditam ser passivos, observando apenas, em sua intimidade com o quadro, vocês estão, na realidade, na maior atividade pulsional.”*

(NASIO, p. 61, 1980)

*“parafraseando al poeta José Bergamín, podemos decir que el ser humano, si algún día llega a ser objeto, será objetivo, mientras tanto continuará siendo subjetivo y, por tanto, necesitando imperiosamente sobre el cual se deve escribir y hablar.”*

(ARIAS, p. 1997)

**Resumo:** Partimos do pressuposto de que, para empreender o caminho da análise, é necessário que se recorra a todas as associações de ideias possíveis, pois o texto é uma estrutura dinâmica, inserida no universo da linguagem, portanto, algo do domínio do simbólico (Requena, 2004). Neste trabalho, lançamos mão desta perspectiva, no sentido de investigar a representação da violência contra a mulher como elemento fundamental às estratégias narrativas de construção do suspense, presentes no filme *Um Corpo que Cai* (EUA, 1958), de Alfred Hitchcock.

**Palavras chaves:** Hitchcock, escopismo, violência contra a mulher, sexo

### Créditos Iniciais

Os créditos iniciais trazem a cifra do filme. A música é cíclica. Nos aproximadamente dois minutos que compreendem a apresentação dos créditos,

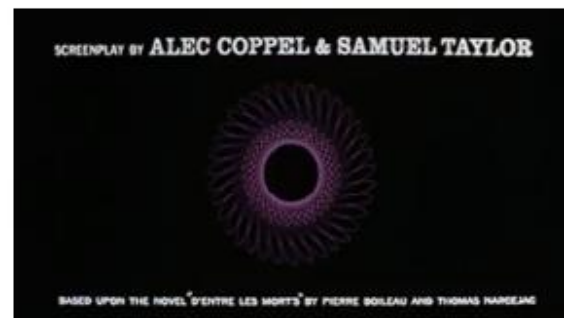
---

<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura, do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail [cold.wise26435279@gmail.com](mailto:cold.wise26435279@gmail.com)



percebemos que uma melodia se repete, num formato circular, sobre o qual são colocadas variações. Esta espécie de “cíclico retorno”, desta música lancinante, repetitiva e obsessiva nos antecipa o destino do personagem principal, em sua obsessão por uma mulher amada, existente apenas no plano da fantasia, conforme o espectador irá descobrir em breve.

Inicialmente, o espectador é apresentado a um quadrante do rosto de uma mulher. Em seguida, sobre os seus lábios, é colocado o nome do ator James Stewart, que vive o protagonista do filme, o “Johnny O”. A presença da boca em tal evidência nos remete ao corpo sexuado da mulher. O batom ganha contornos de sensualidade pois realça o brilho e a tumidez dos lábios, aproximando-os aos genitais femininos.



Em seguida, acompanhamos o olhar desta mulher. Um olhar que, paradoxalmente, considerando o até aqui enunciado, não foi feito para seduzir, mas para interrogar. Afinal, do que ela tem medo? Por que ela parece tão intrigada a apavorada, olhando ao seu redor? De dentro do olho, surge o título do filme, e uma inscrição estranha, em forma de “buraco negro”. A onipresença dos olhos nos conta a respeito da estratégia textual de construção do suspense neste filme. É um suspense construído na dimensão do olhar, portanto, na dimensão escópica.

Para que nos façamos entender, é necessária uma pequena digressão, em torno da época na qual Um Corpo que Cai foi produzido. Ainda em 1958, ano de lançamento do filme, vigorava, nos EUA, um sistema de censura que vetava cenas de sexo e

violência das telas do cinema. O movimento era comandado pela Igreja Católica, através da Legião da Decência, responsável por analisar a produção hollywoodiana, e emitir uma espécie de parecer. A depender da dosagem de sexo e violência no filme, este poderia receber a classificação “C”, que significava “Condenado para todos os públicos”.

Os católicos não eram maioria nos EUA, mas gozavam de amplo poder político, portanto, supostamente capazes de afastar o público das salas de cinema, por conta de uma indicação negativa a uma produção cinematográfica. Os estatutos moralistas da censura vigoraram sob diversos formatos entre metade dos anos 30, e final da década de 60. Black (1999) traça um panorama desta pressão da Igreja Católica sobre a produção cinematográfica americana, durante o período:

*la Legión exigía que las películas transgresoras fueran alteradas, según el gusto católico antes de darles su aprobación.. Exigia además que Holywood no exhibiera en cualquier otro lugar del mundo, ninguna copia de la película distinta de la aprobada por la Legión de la Decencia católica. Además de este tipo de censura, la Legión llamaba al boicot nacional de todas las películas condenadas, y exigía a los católicos que se mantuvieran apartados durante seis meses a un año de cualquier sala que osara exhibir una película condenada” (p. 12)*

Porém, a partir dos anos 50, as produções cinematográficas começam a trafegar no limiar da censura, levando aos olhos do espectador as imagens proibidas, porém diluídas a partir do uso da linguagem do filme. Neste momento da história do cinema, “morte e sexo aparecem como farsa, o olhar é enganado e surge a mirada do imaginário” (RODRIGUEZ, p. 64, 2003). Para analisar a obra em questão, partimos do pressuposto de que as estratégias do suspense presentes em *Um Corpo que Cai* são construídas mediante a esta angústia de se oferecer ao olhar da audiência cenas de sexo e violência, configurando uma narrativa cinematográfica feita por imagens e sons que trafegam no limiar do que chamaremos, neste trabalho, de repertório do vetado ao olhar – que compreendem cenas de sexo, morte e violência.

Voltando aos créditos iniciais, percebemos que, a partir do momento que esta forma estranha e circular se aproxima da tela, a imagem assume a tonalidade vermelha. Acreditamos que este olho escuro, este buraco negro, seja uma metáfora de uma parte

do corpo feminino também caracterizada por um orifício, uma invaginação, considerando a etimologia da palavra, que significa “dobrar para dentro”<sup>2</sup>.

Este ponto cego, diante do qual nos interrogamos, representa o órgão sexual feminino, e, portanto, o corpo da mulher, enquanto componente do repertório do vetado ao olhar. Diante desta imagem circular, que se dobra sobre si própria, que delimita um círculo escuro, estamos também diante de um ponto no qual a imagem não existe, portanto, algo além da significação, ou seja, algo pertencente ao domínio do sinistro. Esta imagem circular, enfim, este “buraco negro” é a inscrição de algo que trafega na região do encontro entre o sexo e a morte.

### **Sequência da perseguição ao suspeito**

A primeira sequência do filme prossegue com o tom de tensão e curiosidade, estabelecidos durante a apresentação dos créditos iniciais. Aparece um rapaz, que logo descobriremos tratar-se de um suspeito perseguido pela polícia, fazendo um movimento para cima, subindo num prédio através da escada de incêndio, e, portanto, se contrapondo em relação a esta força gravitacional.



---

<sup>2</sup> De acordo com Rodriguez (2003), no registro do imaginário, o qual é predominante no período maneirista do cinema, ao qual Hitchcock se enquadra, as metáforas antropomórficas são uma constante. De acordo com a autora, o registro do imaginário “(...) é algo que funda o aspecto desejável de uma imagem, sustentando um jogo de analogias antropológicas” (p. 61). Para conferir a classificação do cinema americano que aqui adotamos, cf. Requena (2004).

A mesma atitude é repetida pelo policial que o persegue e pelo personagem de James Stewart, que aparece logo em seguida. A sequência é marcada por esta instabilidade, na qual os personagens tentam se equilibrar, de maneira precária, sobre os prédios de São Francisco, numa perseguição frenética. A corrida se desenrola até chegarmos num telhado. O suspeito consegue escapar, por conta de uma falha do Jonny O, que não consegue calcular o pulo e acaba pendurado no telhado. Em seguida, o policial tenta segurar sua mão, sem sucesso, e acaba caindo do prédio.

A respeito da fuga do suspeito, e da morte do policial, (ARIAS, 1999), comenta que, nesta sequência há uma derrota da Lei, após um encontro com o Real. “(...) el policia muere y esta aniquilación del representante de la Ley va a provocar el síntoma de Scottie, es vertigo que marcará sua impotencia para llevar a cabo cualquier tipo de misión heroica” (p. 140). Porém, devemos acrescentar que o medo diante do abismo se encontra em íntima ligação com a representação das figuras circulares, apresentadas nos créditos iniciais.

A morte do policial se insere, portanto, numa perspectiva de impossibilidade de articular mediante a uma palavra simbólica, o encontro sexuado com o corpo da mulher. Afirmamos isso pois identificamos, com a queda, o desejo, mas, ao mesmo tempo, o medo da personagem diante do corpo da mulher. Nesse sentido, o desejo torna-se algo fora da lei, portanto, ilegítimo e potencialmente capaz de destruir o sujeito. Durante grande parte do filme, a mulher é colocada na posição de um maldito objeto de desejo, gerador de culpa, destituída de sua subjetividade, relegada ao espaço da contemplação do olhar, inserida na dimensão do gozo escópico.

Conforme Requena, uma das principais características dos heróis hitchcoquianos é a fragilidade e a falha, diante de situações nas quais poderia ser exigida deles uma atitude mais contundente, a exemplo do Johnny O., que apenas observou petrificado de medo a morte de um colega de trabalho. São heróis fracos e incapazes de sustentar um gesto ou atos simbólicos<sup>3</sup>.

*Si el texto clasico (...) se centrara sobre el acto nuclear del relato mitológico que representara, los textos manieristas, tienden, em cambio, a desplazar de su*

---

<sup>3</sup> Jesús Gonzalez Requena estabelece como cinema clássico hollywoodiano os filmes lançados entre os anos 30 e 50, que trazem heróis com caráter bem constituído, capazes de cumprir suas promessas, portanto de sustentar o relato a partir da palavra. Vide os personagens do John Wayne, em especial em filmes como “Rastros de ódio” e “No tempo das diligências”. Por outro lado, Requena insere os filmes hitchcoquianos na vertente “maneirista”, no qual comparecem anti-heróis frágeis e instáveis, como Johnny O.

*centro esse acto – el acto necesario del heroe em el que se cristaliza el sentido del relato –, para focalizarse sobre un acto de una indole del todo diferente: el acto de una escritura, el alarde formal de un cineasta que anota así, su distancia – y su emergente descreimiento – hacia el sentido del relato que anuncia (...) Entrada em crisis de la función del heroe, debilitado el valor simbolico de su acto narrativo” (REQUENA, pp. 5, 2004)*

### **“Mommy is here”**

O diálogo de Johnny O com sua amiga Meggie, de alguma maneira, demarca este território da incapacidade do anti-herói em articular uma relação saudável com uma mulher. Mais que uma amiga, Meggie é uma figura materna, na qual Johnny se apóia. O lugar ocupado por ela é o do sofrimento, pois ama Johnny, que a ignora solenemente. Este perfil feminino se repete ao longo da filmografia hitchcoquiana. Em Janela Indiscreta, a enfermeira Stella excede as suas funções, e passa a dar conselhos ao fotógrafo acerca do seu namoro com a modelo Lisa; em Intriga Internacional, o publicitário não consegue se desgrudar da mãe, que o disciplina de tal maneira que chega a cheirar a sua boca, para saber se ele bebeu, comportamento questionável na relação de um homem adulto com a sua mãe.

Apoiado pela bengala que passa a usar após o acidente, Johnny recorre a uma espécie de bom humor auto depreciativo, no seu diálogo com Meggie. O personagem apresenta-se como frágil e patético, fazendo ironias e brincadeiras, para chamar a atenção da amiga, que o direciona um olhar compassivo. Porém, este diálogo não é isento de tensão sexual. Enquanto Maggie trabalha num desenho de um modelo de soutien, Johnny O. a observa e insiste em fazer perguntas, inclusive a respeito da peça íntima. Ele aparentemente ignora o significado da veste, e é necessário que Meggie lhe diga do que se trata. Embora toda a situação seja permeada por certa ironia e humor, revela uma espécie de aprisionamento infantil do personagem, e um jogo de sedução cruel, pois Johnny não tem interesse em Meggie. “You're a big boy now, shoul'd know these things”, diz a mulher a respeito do soutien.

Instantes depois, numa tentativa mais uma vez patética de superar a sua condição, Johnny sobe numa cadeira, e faz um exercício de olhar para cima e para baixo, aparentemente, para se livrar de sua acrofobia.

Eis que, num imprevisto, o seu olhar fita novamente o vazio, a altura do prédio, e o seu pavor de altura retorna imediatamente. Interessante perceber o movimento de câmara que reforça a percepção da vertigem do personagem nos remete novamente aos créditos iniciais, nos quais a figura circular era-nos apresentada como a profundidade final da queda. Porém, pelo menos na casa de Meggie, Johnny está seguro. Ao contrário dos heróis do cinema clássico, que seguravam as mulheres, em movimentos sensuais de beijo, Johnny O. é contido por Meggie, que sussurra ao seu ouvido: “Mommy is here”.

Na sequência com Meggie, ouvimos, pela primeira vez, o nome Galvin Elster. Johnny O. cita um encontro que terá com o antigo colega, numa zona portuária da cidade, um lugar desvalorizado pelo mercado imobiliário, no qual vivia a escória urbana, formada por bêbados e vagabundos. Neste cenário, Johnny vai à busca de Elster, para receber um falso pedido de ajuda do antigo amigo, que o envolve numa trama de sexo, traição e morte. Johnny é arrastado para uma armadilha, e, posteriormente, acusado de ter sido fraco e deixado uma mulher doente morrer.

Após uma série de tentativas no primeiro encontro, Elster não consegue convencer o amigo Johnny, detetive aposentado, a aceitar o caso. A última “isca” que usa para enredar Johnny é a sua esposa – mais tarde, descobriremos que se trata de uma pessoa contratada para se passar por Madaleine, mulher do executivo. A paixão de Johnny pela falsa Madaleine surge à primeira vista, de uma maneira escópica, pois é no âmbito do escopismo que se localiza a atração do Johnny por Madaleine. A narrativa é construída de maneira a apresentá-lo como frágil, debilitado e impotente. Ele receia diante do vertigo, da espiral que representa o corpo feminino.

Johnny deseja a mulher do amigo, de quem deveria cuidar, por se tratar supostamente de uma pessoa de psiquismo instável, mas a deseja, um amor assexuado, que praticamente se exime do contato físico. Porém, este é um desejo ilegítimo, pois sob o objeto deste desejo pesa uma interdição. Esta interdição é análoga ao percurso edipiano, construído sobre o desejo por uma mulher proibida, a mãe. Como nos ensina a história de Édipo, o desejo fora da lei tem consequências nefastas para o sujeito. A propósito de uma análise de *Um Corpo Que Cai*, Arias (1997), afirma que:

*“Se trata de una conotación un tanto siniestra si tenemos en cuenta que “Vertigo” es la puesta en escena de cierta impotencia de determinada imposibilidad de se articular, simbólica, ritualmente, el encuentro entre los sexos: Scottie e Madaleine pasarán varias veces, a lo largo de la película, por delante a un altar (...) pero, en vez de permanecer delante de él, ambos se*

*abismarán em la caída destructora, aniquiladora, desde el alto de la torre” (pp. 84)*

Porém, não apenas no momento da torre, esta queda aparece como inscrita na narrativa. Quando Madaleine se precipita no Rio Hudson, nos é vetado o momento exato do choque do corpo da mulher contra a água. Neste momento, nos identificamos com o olhar do detetive, pois o desejo de seguir e contemplar aquela mulher fascinante também é do espectador. Num primeiro momento, Madaleine chega à beira da margem e despetala um ramalhete de flores na água.

Flores para os mortos, dada a tradição de se jogar flores no mar, em homenagem aos falecidos em acidentes navais? Ou algo num sentido sexual, de “deflorar”, conforme aparece no linguajar brasileiro, em especial nordestino, quando uma mulher perde a sua virgindade? - estas são possíveis associações que podemos fazer no decorrer da análise, mas o fato é que o corpo da mulher passa a ser uma mancha á distância, uma figura sinistra, sob a qual pesa uma interdição, sinalizamos mais uma vez.

Após a suposta tentativa de suicídio, Johnny a salva e a leva para casa. Vemos as roupas roxas da mulher secando num varal improvisado. Depois, a vemos na cama de Johnny, o que significa que ele a despiu, e, num breve momento, – elipsado pela narrativa – esteve diante do seu corpo desnudo. Este encontro, outra parte do filme vetada ao olhar, ganha importância no relato, pois reforça a nossa perspectiva de que o encontro sexual entre ambos é irrealizável, mas sublimado pelo escopismo. Ao passo que secar, enxugar, despir e vestir uma mulher supostamente inconsciente nos remete à necrofilia.

### **Diante de Galvin Elster**

Durante o primeiro encontro com Elster, a composição do cenário nos chama atenção. Johnny está surpreso, em relação ao sucesso do antigo colega. A posição social de Elster claramente surpreende Johnny – lembremos que ele pensava que iria encontrar um bêbado fracassado, portanto, uma pessoa em sintonia com a sua autocomiseração. Porém, encontra um homem de negócios bem sucedido, que rouba a cena. Sentado em sua cadeira de executivo, Elster aconselha a Johnny que ele se sente também – além de tratar-se de uma gentileza, a atitude demonstra uma aparente preocupação com o estado de saúde do detetive, algo que reforça a fragilidade do herói. Há um momento no qual a presença de Elster torna-se ainda mais marcante, pois ele

sobe a uma parte elevada do seu escritório, e prossegue a representar para o detetive a triste história da mulher, supostamente atormentada por um passado trágico.

O vilão hitchcoquiano é apresentado como uma figura sedutora e charmosa, algo que se repete na filmografia do diretor, como o vião Van Damme, em *Intriga Internacional*, ou o próprio Norman Bates, em *Psicose*, que, em alguns momentos, passa a ser a figura mais atraente do filme, e, em certas sequências, capaz de ganhar a torcida do expectador. Enquanto Elster caminha pelo escritório de maneira altiva, dominando os espaços, Johnny se apoia numa estante, senta-se curvado, assume posição e gestuais não condizentes com a postura de um cavalheiro, ou mesmo um herói, capaz de sustentar um relato.

Porém, iniciamos, neste momento, uma espécie de segundo ato da narrativa, na qual a trama nos é apresentada. A partir deste ponto, o espectador passa a fazer uma série de suposições acerca do andamento do filme, procedimento que Bordwell (1985) chamou de “inferecial”. A narrativa, a partir deste ponto, se organiza em torno de uma série de sugestões.

*“But it is still convenient to speak of the perciever's hypotheses as being clearly validated, invalidated or left dangling. Most are validated: no narrative surprises us as every turn. Less often, the presentation of story information lead us to desquify some hypotheses. (...) Narratives are composed to reward, modify, frustrate or defeat the peircever's search for coherence” (Bordwell, 1985, p. 38)*

Afinal, esta seria a história de uma mulher que tem distúrbios mentais, e que, portanto, fantasia, em torno de um passado trágico, ou esta, de fato, é uma história mística, na qual uma pessoa que morreu “volta” para atormentar uma pobre jovem? - a resposta se esconde no lado farsesco da história, fundada sobre um anti-herói que toma para si uma tarefa falsa.

A partir do momento no qual a narrativa é construída de forma ao expectador se identifique com o detetive, acreditamos que a audiência – representada pelo leitor ingênuo, ou semiótico, conforme define Umberto Eco – seja levado a acreditar no logro, seguindo o detetive na sua busca obsessiva por uma mulher fascinante, porém não localizada num outro registro que não possa ser do imaginário. Portanto, o pacto ficcional está, em grande parte, assentado sobre esta perspectiva de logro, algo que leva o espectador a fazer uma série de hipóteses ou inferências alicerçadas sobre pressupostos enganosos.

O momento no qual o espectador pode “matar a charada” é quando Johnny encontra Juddie, por acaso, nas ruas de São Francisco. A aparente semelhança entre Juddie e Madaleine não passa de uma farsa, tendo em vista que se tratam da mesma pessoa. A solução ao enigma vem na esteira do primeiro momento no qual nos deparamos a Juddie enquanto indivíduo, enquanto pessoa, algo que lhe foi sonogado durante toda a trama. E é como pessoa que ela se apresenta a Johnny, mostra fotos de família, o cartão de identificação no seguro social, mas não é esta mulher “de carne e osso”, “real”, que ele deseja, mas a Madaleine, um anjo frágil, atormentado e assexuado.

O detetive não suporta a presença pujante e carnal de Juddie, que o demanda sexualmente. Portanto, mais uma vez, ele tem que despir, vestir novamente a mulher com uma das antigas roupas. É preciso eliminar Juddie para que a fantasia volte a se concretizar. Assim, Juddie passa, pela segunda vez no filme, por uma espécie de violação psíquica, identitária, pois é forçada a novamente se comportar e agir como se fosse outra pessoa. O que a obriga a tal constrangimento é o amor que sente por Johnny, mas também a culpa por ter se associado a Elster e dado um golpe, que poderia ter sido perfeito, caso ela não se apaixonasse pelo detetive.

### **Desfecho trágico**

Na sequência final do filme, voltamos à missão espanhola, lugar no qual nos espera o desfecho de narrativa. A esta altura, o espectador ainda torce por um final feliz, no qual Johnny perdoa Juddie, e os dois constroem um amor, como poderia se dar um final tradicional de narrativas hollywoodianas. Porém, o rosto obcecado de Johnny e a expressão apavorada de Juddie nos fazem antever um final trágico, no qual comparece o sinistro, portanto, estamos prestes a mais um encontro com a morte.

Quem nos guia neste caminho é um herói de personalidade frágil, incapaz de um gesto simbólico que possa converter este encontro potencialmente destrutivo num relato fundador. É chegada a hora da Lei, na qual o sujeito deve pagar por seus atos, enfim, por ter desejado uma mulher sobre a qual pesava uma interdição.

Como no ciclo, representado pela música e pela imagem em espiral do início do filme, voltamos, novamente, à torre sinistra. Transtornado, Johnny empurra Juddie pelo caminho em direção ao ponto mais alto da missão jesuítica espanhola. Sexo e violência aparecem mais uma vez ligados neste percurso. Durante a sequência na qual é forçada a

subir as escadas, partes descobertas do corpo da mulher são mostradas, como se ela estivesse nua. Como a cena transcorre em meio a suor e palavras agressivas, podemos estar diante de uma metáfora de uma relação sexual violenta.

A atração pelo abismo, ou o medo diante do corpo feminino sexuado volta a assomar Johnny, que, durante a sequência da subida nas escadarias da torre, volta a olhar para baixo, e sofre com a sua vertigem. No momento em que olha a escadaria abaixo, temos um refinado efeito visual, que realça a espiral, no movimento de deglutição.

O corpo humano produz este movimento similar a este em dois processos distintos, tanto na digestão, quanto no ato sexual. Na digestão, o esôfago faz uma determinada contração muscular que “empurra” o alimento em direção ao estômago. Já no ato sexual, a vagina opera o mesmo movimento, no sentido de viabilizar a ejaculação masculina. É o chamado “movimento peristáltico”. Novamente, o personagem sente pavor, diante desta metáfora do corpo feminino, mas, desta vez, reage e segue seu caminho em direção ao sinistro. A questão trazida pela narrativa é que, diante deste momento de terror, o anti-herói torna-se incapaz de um gesto simbólico que salve a mulher da queda.

A nossa perspectiva, a partir deste trabalho, é analisar o texto artístico com critérios análogos ao texto onírico, pois acreditamos que se tratam do mesmo objeto, ou seja, inscrições nas quais o sujeito pode encontrar o seu desejo. A partir desta perspectiva, retomamos a Freud. Em sua *Interpretação dos Sonhos*, o fundador da psicanálise considera que, quando as mulheres sonham com queda, é possível que haja uma conotação sexual.

Ditos populares reforçam esta perspectiva, quando usam a imagem de queda para designar a situação de mulheres que tiveram relações sexuais “ilícitas”. Dialogando mais uma vez com o patriarcalismo e com um período de Hollywood no qual o casamento era sinônimo de final feliz, podemos chegar à conclusão de que Johnny não tem estofo para sustentar este ritual simbólico da união do homem e da mulher. A punição para este homem, que é ficar preso no ciclo do desejo fantasioso e irrealizável, impotente, de braços abertos em desespero, cabisbaixo, e atônito diante do sinistro.

## Referências

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. São Paulo: LPM, 1987.

BLACK, Gregory. **La cruzada contra el cine**. Madri: Cambridge University Press, 1999

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003 .

COSTA, Cláudia de Lima. Revisitando o sujeito do feminismo. *Cadernos Pagu*, n. 19, p. 59-90, 2002.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FREUD, Sigmund. **A Interpretação dos Sonhos**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2002

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

LACAN, Jacques. **Escritos 2**. Siglo XXI, 1993

PISCITELLI, Adriana. Reflexões em torno do gênero e do feminismo. In: COSTA, Cláudia de Lima. SCHMIDT, Simone Pereira (Org.). **Poéticas e Políticas Feministas**. Florianópolis: UFSC, 2004.

REQUENA, Jesús Gonzalez. **Clássico, maneirista, postclássico** – Los modos del relato del cine em Hollywood. Madri: Castilla Ediciones, 2004

REQUENA, Jesús Gonzalez. **Texto onírico, texto artístico**. *Tekné, Revista de Arte*. Madri, vol. n.º 1 p. 115 – 136, 1985

RODRIGUEZ, Vanessa Brasil Campos. “A trajetória da Imagem Cinematográfica. Do Simbólico ao Sinistro”. *Revista Cogito*, Salvador. vol 05/2003 p. 61 – 66

RODRIGUEZ, Vanessa Brasil Campos. A leitura, o texto o Sujeito: o Lugar da Inscrição do Desejo. **Revista FAEEBA** – Revista de Educação e Contemporaneidade. Salvador/BA. Vol 13, n.º 21. p. 35 – 44, 2004