

## A Manipulação da Imagem da Mulher em um Corpo Que Cai<sup>1</sup>

Maria Eduarda Fernandes de MELO<sup>2</sup>

Cristina Teixeira Vieira de MELO<sup>3</sup>

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

### Resumo

Este artigo pretende analisar a forma como a imagem da mulher é apresentada em *Um Corpo Que Cai*, tendo como base a Teoria Feminista do Cinema, iniciada por Laura Mulvey, e suas ideias de olhar masculino e fetichização da mulher. O artigo também apresenta as semelhanças entre a representação das mulheres do filme e o histórico de relação do diretor, Alfred Hitchcock, com as atrizes com as quais trabalhou.

**Palavras-chave:** cinema; ficção; mulher; gênero.

### 1. Introdução

*“Ele a refez, não foi? Ele a transformou como eu a transformei!”<sup>4</sup>*

No presente artigo, pretende-se discutir, primariamente, a manipulação da imagem da mulher no filme *Um corpo que cai*, de Alfred Hitchcock. Também serão apresentadas a relação de poder entre homem e mulher e a teoria do olhar masculino, e suas aplicações tanto no filme em questão, quanto no que se sabe da vida pessoal do diretor.

*Um corpo que cai* é considerado uma obra-prima indiscutível. Este thriller é um testemunho do eterno fascínio de Alfred Hitchcock por transformar as atrizes de acordo com seu ideal de perfeição loura. Ele supervisionava tudo a respeito da aparência delas na tela - dos penteados aos figurinos, da maquiagem aos sapatos – e fora dela, querendo ditar também seus comportamentos.

Assim como Pigmalião<sup>5</sup>, na peça teatral homônima de George Bernard Shaw, reconstrói a imagem de uma garota de origem cockney<sup>6</sup> para que ela possa se passar por uma sofisticada duquesa, Hitchcock também refez várias mulheres, com o intuito de transformá-las em

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na Divisão Temática Jornalismo, da Intercom Júnior – XI Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

<sup>2</sup> Estudante de Graduação 8º. semestre do Curso de Jornalismo da UFPE, email: [mefernandesdemelo@gmail.com](mailto:mefernandesdemelo@gmail.com)

<sup>3</sup> Orientadora do trabalho. Professora do Curso de Jornalismo da UFPE, email: [cristinateixeiravm@gmail.com](mailto:cristinateixeiravm@gmail.com)

<sup>4</sup> Frase dita por Scottie Ferguson, personagem de James Stewart em *Um corpo que cai*.

<sup>5</sup> Lançada em 1912.

<sup>6</sup> “Apelido” dado a londrinos de origem humilde.

elegantes estrelas. Como disse Kim Novak, intérprete da personagem feminina principal de *Um corpo que cai*, “Era quase como se Hitchcock fosse Elster, o homem [no filme] que me dizia para interpretar um papel – o que eu tinha de fazer e vestir.”<sup>7</sup>

O artista não tem outro material para trabalhar exceto sua vida íntima, então não é rara nem surpreendente a existência de uma aproximação entre criador e obra. Mas *Um corpo que cai* é, sem dúvida, a obra mais pessoal de Hitchcock – e, tendo em vista a complexa mente e os problemas emocionais do diretor, *Um corpo que cai* é, talvez, sua obra mais interessante.

Lançado em 1958, o filme narra a história do detetive policial Scottie Ferguson, interpretado por James Stewart, que tem medo de alturas e é forçado a se aposentar quando um colega seu morre durante uma perseguição. Um velho amigo, Gavin Elster (Tom Helmore), contrata Scottie para investigar sua esposa, Madeleine (Kim Novak), quem ele acredita que está possuída pelo espírito de uma ancestral, Carlotta. Scottie começa a seguir Madeleine, e acaba salvando-a de uma tentativa de suicídio. Os dois se conhecem e se apaixonam, mas Madeleine tenta o suicídio novamente, e Scottie não consegue salvá-la, já que sua vertigem o impede de subir até o alto da torre de onde Madeleine pula. Meses depois, ele conhece Judy (também Kim Novak), uma mulher idêntica a Madeleine. Ele tenta refazê-la à imagem de Madeleine, fazendo-a pintar o cabelo de loiro e mudar sua forma de se vestir. No entanto, Scottie percebe que foi apenas um peão em um elaborado plano criminoso, e que Judy fingiu ser Madeleine para que Elster pudesse orquestrar o assassinato da mulher, mascarando-o de suicídio.

Na metade do filme, é revelada ao público a verdade sobre a morte de Madeleine e a dupla identidade de Judy, tornando-o, depois disso, enfadonho e desnecessário da perspectiva de uma história policial. No entanto, a segunda metade do filme é onde estão inseridos seus aspectos mais autorais, e onde as dimensões psicológicas do filme se tornam mais interessantes.

## 2. Um Corpo Que Cai e a busca da mulher perfeita

“Nenhum homem é feliz sem algum tipo de ilusão”<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup>Em *Fascinado pela beleza*, Donald Spoto, 2006.

<sup>8</sup>Christian Nestell Bovee, escritor nova-iorquino (1820 – 1904).

Lançado em 1958, *Um Corpo Que Cai* foi uma decepção de público e crítica. O maior fracasso de bilheteria de Hitchcock em Hollywood até então, foi considerado longo e, como o mistério é revelado na metade do filme, entediante. Atualmente, é o filme mais estudado e discutido da carreira de Alfred Hitchcock, e tido como a maior obra-prima de sua carreira. Em 2012, o British Film Institute nomeou *Um Corpo Que Cai* o melhor filme de todos os tempos, posição que era ocupada por *Cidadão Kane* desde 1962.

O tema central da trama é a manipulação da imagem da personagem de Kim Novak pelos dois personagens masculinos principais. Elster (Helmreid) precisa de uma mulher que se faça passar por sua esposa, enquanto Scottie (Stewart) quer uma mulher que se iguale à sua falecida amante. Tanto Elster quanto Scottie, então, ‘dirigem’ Judy, de maneira absolutamente egoísta, para transformá-la no que eles necessitam que ela se transforme.

Existe, no filme, a ideia de uma disparidade entre a imagem da mulher e quem ela realmente é. Sua imagem é sua representação exterior que pode estar (mas que muitas vezes não está) de acordo com sua personalidade. Durante o processo de transformação de Judy em Madeleine, por exemplo, Scottie não se importa que a imagem que está construindo para Judy não seja a imagem que Judy acredita que lhe representa melhor. A mulher (no caso, Judy) então, é reduzida a uma mera imagem, enquanto o homem é retratado como um ser humano completo, capaz de tomar decisões mais difíceis que as mulheres. Tal dualidade entre a imagem e a personalidade da mulher é mostrada em *Um Corpo Que Cai* através de espelhos. Esta mise-en-scène, ao mostrar tanto o objeto quanto seu reflexo, reforça a ideia da existência de dois componentes. Logo na primeira vez que Scottie vê Judy/Madeleine, um espelho na saída do restaurante onde ela estava jantando com Elster mostra seu reflexo. Espelhos são utilizados outras vezes: na porta da loja de flores quando Madeleine está comprando um buquê; em seu quarto de hotel quando ela, agora Judy, encontra Scottie novamente; na loja de roupas enquanto compram o terno cinza idêntico ao de Madeleine; após a transformação de Judy; e quando Scottie percebe que Judy e Madeleine são a mesma pessoa.



Embora espelhos não apareçam nas cenas com a outra mulher na vida de Scottie, Midge (sua ex-noiva, interpretada por Barbara Bel Geddes), ela não fica de fora da ideia de duplicação. Para lembrar Scottie da mulher real que o ama e com a esperança de redirecionar a fixação dele, Midge se pinta no retrato de Carlotta, colocando seu rosto no lugar da imagem da obsessão de Scottie. Na cena, a câmera, da perspectiva de Scottie, revela Midge na mesma pose que ela faz no quadro – criando, assim, um reflexo.



O reflexo, no filme, é um artifício utilizado primariamente para as mulheres – homens aparecem nos espelhos apenas junto com mulheres, e estas estão sempre em posição que comunica a dominação da mulher por parte do homem. No restaurante com Elster, na loja de roupas e no quarto de hotel de Judy, a mulher (Judy/Madeleine) está mais próxima do espelho que o homem, criando a sequência homem-mulher-mulher-homem. Em ambos os lados, na realidade ou na ilusão, a mulher está sendo dominada pelo homem.



Tal situação é mostrada claramente na cena da loja de roupas. Quando Judy percebe que Scottie pretende vesti-la no mesmo terno cinza de sua antecessora, ela foge para o canto da sala, ao lado de um espelho. Scottie vai atrás dela, e Judy, que está com o corpo voltado para o espelho, parece ser esmagada por Scottie e pelo seu reflexo. Ao mesmo tempo, Scottie a domina também na realidade. Ela protesta a compra do terno dizendo que não gosta dele. Scottie, então, sem levar em consideração a vontade de Judy, vira-se para a vendedora e diz apenas “Vamos levá-lo”.

*Um Corpo Que Cai*, é, talvez, o filme de Hitchcock onde a exploração da mulher como objeto de desejo do homem esteja mais óbvia. Como disse Laura Mulvey<sup>9</sup>, Hollywood é feita sob medida para o desejo masculino, e *Um Corpo Que Cai*, em particular, apoia esta

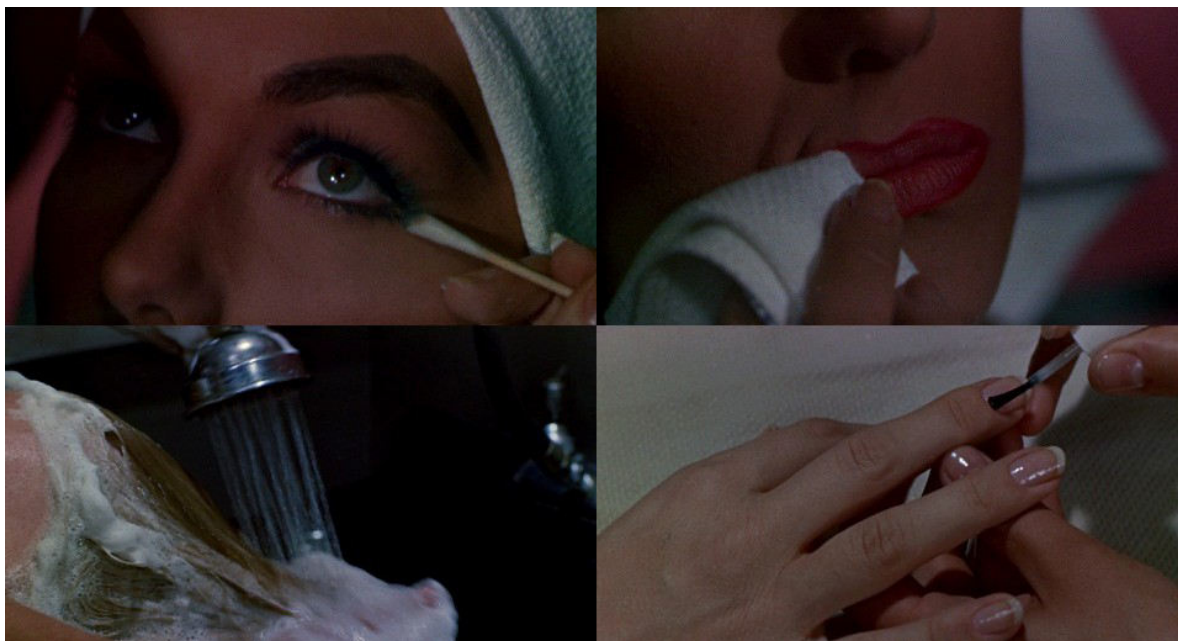
<sup>9</sup>Laura Mulvey on the Hitchcock blonde, (video) British Film Institute, 2010. Disponível em <<http://www.bfi.org.uk/live/video/310>>



ideia desde o começo. Nos créditos iniciais, a primeira imagem é a da parte inferior do rosto de uma mulher não identificada – representando não uma mulher específica, mas o sexo feminino como um todo. Durante os primeiros minutos de filme, a câmera viaja pelo rosto da mulher, mostrando, separadamente, seus lábios, seu nariz, seus olhos, enquanto, simultaneamente, aparecem na tela os nomes do elenco principal e do diretor. Em nenhum momento dos créditos é permitido ao público ver o rosto da mulher por inteiro – apenas as partes separadas onde a câmera decide parar. Por um breve momento, no entanto, os olhos da mulher se encontram com a câmera, como forma de reconhecer que é o objeto do olhar. Ao desviar o olhar, a mulher está aceitando sua posição de subordinação em relação ao ponto de vista da câmera.



Esta separação de componentes acontece ainda em outro momento do filme: quando Judy está sendo transformada em Madeleine, o público a vê passando batom, fazendo as unhas e pintando o cabelo; apenas estas partes específicas do corpo dela são mostradas nessa cena, mais nada. A ida de Judy ao salão de beleza é a única outra cena em que a música dos créditos iniciais retorna, solidificando a associação de Judy com o rosto feminino do começo do filme.



Segundo Laura Mulvey, tal artifício é identificado como ‘fetichização’, e reduz a mulher do ser humano completo que ela é a partes individuais, como forma de torna-la inofensiva:

Sigmund Freud afirmou que a psiquê masculina, na tentativa de reafirmar uma sensação de controle e poder, por vezes, se concentra obsessivamente em um objeto que *pode* ser controlado. Relacionado à forma como as mulheres são figuradas sob o olhar masculino, a fetichização trabalha para objetificar as mulheres, a fim de torná-las menos ameaçadoras. Se elas são consideradas como objetos e não como seres humanos capazes, as mulheres podem, então, serem mantidas em posições de subordinação<sup>10</sup>. (Benshoff and Griffin, 2004, p. 238)

Além do fator de degradação, a fetichização se relaciona também com o desejo masculino de controlar a mulher. Focar em partes que possam ser manipuladas é muito mais fácil do que considerar o corpo como um todo. Scottie muda as roupas de Judy, sua maquiagem e seu cabelo, para que ela se torne, por fim, Madeleine. A partir da alteração de componentes menores, um por vez, consegue-se chegar à mudança da imagem inteira.

<sup>10</sup>[Sigmund Freud] asserted that the male psyche, in attempting to reassert a sense of control and power, might sometimes focus obsessively on one object that *can* be controlled. Tied to the way women are figured under the male gaze, fetishization works further to objectify women in order to make them less of a threat. If they are regarded as objects and not fully capable human beings, then women can be kept in subordinate positions.

Durante a transformação de Judy, fica claro que Scottie perdeu-se completamente em ilusões e fantasias, tanto que não mais consegue justificar seu comportamento. Quando ela pergunta que bem lhe fará ‘tornar-se’ Madeleine, ele responde que não sabe, mas continua por tentar fazer a transformação acontecer, convencendo Judy de que sua mudança não tem importância para ela.

Mesmo depois desta transformação, Judy ainda tenta manter aspectos de sua personalidade – quando decide deixar o cabelo solto, e não no penteado costumeiro de Madeleine. Scottie, no entanto, a convence a prender o cabelo. Judy concorda, e entra no banheiro para mudar o penteado, enquanto Scottie a espera no quarto. Segundo Hitchcock, Scottie “espera que, desta vez, ela volte nua, pronta para o amor”<sup>11</sup>. Em suas tentativas de vestir Judy, Scottie está na verdade desconstruindo-a, roubando sua identidade e poder. Ao sair do banheiro, vestida em um terno cinza e com o cabelo da maneira que Scottie queria, Judy, agora Madeleine de novo, está envolta em uma névoa esverdeada – dando a impressão de que ela é realmente algo retornado do meio dos mortos. Nesta cena, a ideia de ilusão para sustentar a libido, mencionada por Slavoj Žižek<sup>12</sup>, é solidificada ao mostrar que Scottie, além de imaginar a mulher perfeita, imaginou também o cenário perfeito. Enquanto se beijam, Scottie vê não o quarto de hotel de Judy, mas o estábulo onde beijou Madeleine pela última vez.

Uma das ideias promovidas pelo filme é a de que a mulher submete-se à exploração por parte do homem como forma de ganhar sua afeição. Quando Scottie leva Judy para comprar o terno cinza, ela percebe que o objetivo é transformá-la em Madeleine. Com certa relutância, ela aceita: “Eu usarei as malditas roupas se você quiser... contanto que você goste de mim”. Scottie, ainda não satisfeito, pede para ela tingir o cabelo. Ela, de novo, recusa, mas acaba por dizer: “Se eu deixar você me mudar e fizer o que você mandar, você me amará?”. Da primeira vez que se deixou manipular, Judy ganhou algum dinheiro, se tornou cúmplice de assassinato e teve seu coração partido. Mesmo assim, concorda em passar pela mesma coisa novamente, para ser amada.

---

<sup>11</sup> *Hitchcock*, François Truffaut, p. 246

<sup>12</sup> *The Pervert's Guide to Cinema – Lacanian Psychoanalysis and Film*. (video) 2006.



Tal teoria é estudada por Claire Johnston<sup>13</sup>, que investiga o mito da mulher no cinema clássico, chegando à conclusão de que a mulher representa apenas o significado ideológico que ela tem para o homem – ou seja, sozinha, a mulher não significa nada.

“O que importa é o que a heroína provoca, ou melhor, o que ela representa. É ela, ou o amor ou medo que ela inspira no herói, ou a preocupação que ele tem por ela, que o faz agir da maneira como age. Por si só, a mulher não tem a mínima importância”<sup>14</sup>. (MULVEY, 1975, p. 5)

### 3. A relação de *Um Corpo Que Cai* com o mundo real

*“A srta. Novak chegou com todo tipo de noções preconcebidas com as quais eu não poderia concordar”*<sup>15</sup>

Assim como James Stewart em *Um Corpo Que Cai*, Alfred Hitchcock buscava a perfeição nas atrizes com as quais trabalhou. Manipulador, o diretor costumava ditar o guarda-roupa, o comportamento, e até a cor do cabelo de algumas delas, para que estivessem sempre de acordo com um padrão de beleza idealizado por ele, que, segundo Donald Spoto<sup>16</sup>, apenas Grace Kelly conseguiu alcançar.

Não se pode, portanto, analisar qualquer personagem feminina dos filmes de Hitchcock sem mencionar a relação do diretor britânico com as mulheres em sua vida. Como disse Donald Spoto em seu livro *Fascinado pela Beleza*, “qualquer apreciação séria da arte de Hitchcock deve levar em conta seu enorme sofrimento psicológico, físico e social, assim como o sofrimento que ele causou a outros” (p.16).

De origem *cockney*, Alfred Hitchcock se sentia deslocado na glamourosa indústria cinematográfica. Seu desconforto era intensificado pelo seu peso (vivia em dietas constantes, mas chegou, em alguns momentos de sua vida, a pesar mais de 150 quilos), que

---

<sup>13</sup>Notes on women's cinema. London: Society for Education in Film and Television, 1975.

<sup>14</sup>“What counts is what the heroine provokes, or rather what she represents. She is the one, or rather the love or fear she inspires in the hero, or else the concern he feels for her, who makes him act the way he does. In herself the woman has not the slightest importance.”

<sup>15</sup>Alfred Hitchcock, citado em *Fascinado pela beleza*, Donald Spoto, p. 237.

<sup>16</sup>*Fascinado pela beleza – Alfred Hitchcock e suas atrizes*. São Paulo: Larousse do Brasil, 2006.

fazia com que ele se sentisse mais socialmente inepto, e, talvez, até com inveja da vida sexual que os astros ao seu redor levavam, uma vida da qual ele se privava (apesar de ter sido casado com Alma Reville<sup>17</sup> por mais de cinquenta anos, Hitchcock garantia que levava uma vida celibatária). Era essa sua infelicidade, talvez, que fazia com que Hitchcock fosse extremamente rude, impaciente, e até mesmo vulgar com as pessoas com quem trabalhou – principalmente as mulheres.

O diretor, apelidado de “mestre do suspense”, acreditava que o sexo também deveria ser apresentado indiretamente, de forma enigmática, para prender a atenção do público. O sexo não podia ser óbvio demais – daí sua predileção por atrizes louras, que, acreditava ele, mostravam certa frieza e elegância que contrastavam com o tipo de paixão que ele queria revelar. Hitchcock chegou a obrigar muitas de suas atrizes a tingirem seus cabelos de um tom de louro escolhido por ele. No geral, são as louras que, em seus filmes, passam por provações, são humilhadas, agredidas e correm perigo – e que são, ainda, o objeto de desejo do personagem masculino.

Hitchcock dirigiu Grace Kelly pela primeira vez em 1954, no filme *Disque M Para Matar*. No mesmo ano, trabalhou com a atriz também em *Janela Indiscreta*, e, no ano seguinte, em *Ladrão de Casaca*. Antes mesmo de trabalhar com ela, Hitchcock, que a havia visto em um filme no qual ela fazia uma ponta, acreditava que poderia transformá-la em uma grande estrela. Kelly era, para ele, a perfeita conjunção de elegância e sexualidade. A parceria dos dois, no entanto, durou pouco, já que em 1956, Grace Kelly, aos 27 anos, anunciou sua aposentadoria. Ela estava noiva do Príncipe Rainier de Mônaco, e não poderia continuar a carreira artística.

Quando Hitchcock, que, segundo o roteirista John Michael Hayes (*Janela Indiscreta*), teria usado Grace Kelly em seus próximos dez filmes se pudesse, percebeu que Kelly havia realmente abandonado sua carreira artística, mudou o seu foco para a atriz Vera Miles. Hitchcock iniciou a transformação da atriz contratando a estilista Edith Head para criar um guarda-roupa pessoal para Miles inspirado nas roupas de Grace Kelly. O diretor planejava colocar Miles no papel de Judy/Madeleine em *Um Corpo Que Cai*, mas a atriz engravidou pouco antes do início das gravações, o que enfureceu Hitchcock. Kim Novak foi a

---

<sup>17</sup>Alma Reville (1899 – 1982), assistente de direção, roteirista e editora britânica. Esposa de Alfred Hitchcock de 1926 a 1980.

substituta escolhida, embora, anos depois, Hitchcock tenha confessado em uma entrevista que achava que esta havia sido uma péssima escolha.

Assim como Judy se mostra relutante à transformação em Madeleine imposta por Scottie, Novak resistiu às mudanças em sua aparência que Hitchcock estabeleceu. Segundo conta Edith Head<sup>18</sup> em seu livro *The Dress Doctor*, cada aspecto do figurino era contestado pela atriz. Kim Novak chegou a dizer que usaria qualquer coisa, desde que não fosse um terno, e qualquer cor, desde que não fosse cinza. Como a roupa principal de Madeleine é um terno cinza, especificado no roteiro, Hitchcock respondeu que ele não se importava com o que ela usasse - desde que fosse um terno cinza.

A relação de Hitchcock com seus atores raramente ia além do básico necessário para a realização de um filme. Era para suas atrizes que ele direcionava toda sua atenção, moldando cada aspecto de suas imagens na tela, ao ponto da obsessão. Tippi Hedren, estrela de *Os Pássaros* (1963), nunca escondeu a tortura psicológica que sofreu nas mãos do diretor durante a gravação do filme. Hitchcock, que descobriu Hedren em um comercial de televisão, quis dirigi-la não apenas na ficção, mas também na vida real: por quatro meses, Hedren teve aulas diárias com o diretor sobre vinhos, comidas, livros e moda – tudo para que ela se tornasse a nova Grace Kelly. Hedren, no entanto, resistiu em vários pontos – perturbando sua relação com o diretor, que, apesar de tê-la sob contrato por sete anos, colocou-a em apenas dois filmes.

Alfred Hitchcock, assim como James Stewart em *Um Corpo Que Cai*, escolheu a ilusão no lugar da realidade. Nada mais perfeito, então, do que desenvolver tal escolha no meio cinematográfico, onde até mesmo as imagens das atrizes meticulosamente criadas pelo diretor eram meras ilusões.

#### **4. Considerações finais**

Geralmente, no cinema, em particular no cinema clássico, os homens são os donos do olhar controlador, e as mulheres, o objeto. A partir de citações de Laura Mulvey e Claire Johnston, que contribuíram bastante para a teoria feminista do cinema, e a aplicação destas em aspectos do filme, pode-se concluir que, no filme em questão, a câmera representa o

---

<sup>18</sup>Em *The Dress Doctor*, 1959.

olhar masculino. Tal olhar é apresentado de maneira extremamente opressora, e, em certos pontos, à beira da loucura.

O material dos filmes de Alfred Hitchcock é, primariamente, como mencionado por François Truffaut em seu livro *Hitchcock*, retirado de três elementos: a angústia, o sexo e a morte. Todos os três estão fortemente representados em *Um Corpo Que Cai*. Porém, como escreveu Anneke Smelik, “o cinema é uma prática cultural onde os mitos sobre as diferenças sexuais são produzidos, reproduzidos e representados.”<sup>19</sup>, necessitando, assim, de certo cuidado com os ideais que pretende apresentar. Ao colocar um dos maiores galãs da época, James Stewart, no papel de um dominador, e a novata Kim Novak no papel da subordinada, Hitchcock influencia a opinião do público – afinal, simpatizar com o conhecido e amado é extremamente mais fácil do que criar um vínculo com um desconhecido.

O filme é baseado em um romance francês, *D’entre les morts*<sup>20</sup>, que conta a história de um policial parisiense com medo de alturas. A segunda parte do filme - a obsessão de Scottie e a transformação de Judy-, não consta no livro que o originou. Hitchcock viu uma oportunidade de intensificar o seu cinema, entrelaçando o imaginário e o real. Havia construído uma carreira moldando louras em sua visão de mulher perfeita, e então dirigiu um filme que é um detalhado estudo neste mesmo assunto.

*Um Corpo Que Cai* acaba por propagar uma ideia que, segundo Slavoj Žižek<sup>21</sup>, pode ser considerada a mais baixa ideologia masculina: a de que a mulher não existe por si só, ela é apenas a realização de um sonho do homem. Por isso que, tanto James Stewart no filme, quanto Hitchcock na vida real, parecem acreditar que não há nada de errado em mudar e reformular a imagem das mulheres em suas vidas – a mulher, de certa forma, não é concreta, é apenas fruto da imaginação, e, como tal, pode ser reimaginada quantas vezes forem necessárias até que seus “criadores” estejam satisfeitos.

## Referências

---

<sup>19</sup> *And the mirror cracked: feminist cinema and film theory*, 1998, p. 7

<sup>20</sup> Publicado em 1954.

<sup>21</sup> *The Pervert’s Guide to Cinema – Lacanian Psychoanalysis and Film*. (video) 2006.

BENSHOFF, Harry M. e GRIFFIN, Sean. **America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality in the Movies**. Londres, 2004.

JOHNSTON, Claire. **Notes on Women's Cinema**. London: Society for Education in Film and Television, 1975.

MULVEY, Laura. **Laura Mulvey on the Hitchcock blonde** (video). British Film Institute, 2010. Disponível em <<http://www.bfi.org.uk/live/video/310>>

MULVEY, Laura. **Visual pleasure and narrative cinema**. 1975. Disponível em <<http://imlportfolio.usc.edu/ctcs505/mulveyVisualPleasureNarrativeCinema.pdf>>. Acesso em: nov. 2013

SMELIK, Anneke. **And the mirror cracked: feminist cinema and film theory**. Estados Unidos, 1998.

SPOTO, Donald. **Fascinado pela beleza – Alfred Hitchcock e suas atrizes**. São Paulo: Larousse do Brasil, 2006.

TRUFFAUT, François. **Hitchcock**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ZIZEK, Slavoj. **The Pervert's Guide to Cinema – Lacanian Psychoanalysis and Film**. (video) 2006.

---