



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

INSTITUTO DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

**UM OLHAR DIVIDIDO ENTRE O HORROR E O FASCÍNIO:
A VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER EM ALFRED
HITCHCOCK, A PARTIR DE VERTIGO, PSYCHO E MARNIE**

Luiz Carlos de Souza

SALVADOR

2012

LUIZ CARLOS DE SOUZA

**UM OLHAR DIVIDIDO ENTRE O HORROR E O FASCÍNIO:
A VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER EM ALFRED HITCHCOCK, A
PARTIR DE VERTIGO, PSYCHO E MARNIE**

Dissertação apresentada como requisito parcial
à obtenção do grau de Mestre pelo Programa de
Pós-graduação em Literatura e Cultura, do
Instituto de Letras da Universidade Federal da
Bahia.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Nancy Rita Ferreira
Vieira

SALVADOR

2012

Sistema de Bibliotecas - UFBA

Souza, Luiz Carlos de.

Um olhar dividido entre o horror e o fascínio: a violência contra a mulher em Alfred Hitchcock, a partir de Vertigo, Psycho e Marnie / Luiz Carlos de Souza. - 2012.

225 f. : il.

Orientadora: Profª Drª Nancy Rita Ferreira Vieira.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2012.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe. Sem ela, este trabalho não teria sido possível. Pelo seu apoio, pela sua dedicação e gentileza silenciosa e, acima de tudo, pela sua enorme força interior, o que a faz uma inspiração e uma heroína. Agradeço à minha avó, pelo seu dom de contar histórias e pelo olhar triste, mas, ao mesmo tempo, bem humorado em relação à vida.

Agradeço aos meus mestres de Karate, que me ensinaram a resiliência, um substituto para a fé religiosa, dom com o qual eu não fui agraciado. Agradeço à Prof.^a Dr.^a Nancy Rita Ferreira Vieira, pela orientação criteriosa, pelo olhar amigo. Tanto nesta orientação quanto como professora no Colégio Dois de Julho, a Prof.^a Nancy foi uma das pessoas que conseguiu me provocar a acreditar em mim mesmo, pelo que serei eternamente grato.

Agradeço ao Reverendo Áureo, à Irmã Inês, ao Padre José Hamilton e aos colegas da Escola São José.

Agradeço à Prof.^a Dr.^a Vanessa Brasil Campos Rodriguez, que, com toda a sua paixão pelo cinema, me iniciou no caminho da análise fílmica.

Agradeço aos amigos Alessandra, Jorge, Luciane, Mirtes, Sílvio e Elisiane, pela companhia, pelos cafés, pelos diálogos, enfim, pela fraternidade.

Agradeço a meu pai, Jair de Souza, por ter me ensinado a música do cachorro do mato, que usávamos para atrair o vento, item fundamental na arte de empinar pipa. Agradeço à minha irmã, Lívia Natália Souza, por ter quebrado meu helicóptero Trovoada Azul, por ter passado grande parte da infância a me perguntar um milhão de coisas e por ter, numa noite de solidão, se disposto a cantar comigo Faroeste Caboclo.

RESUMO

O trabalho que se segue pretende investigar a representação da violência contra a mulher enquanto componente fundamental das estratégias narrativas de construção do suspense hitchcoquiano ao longo dos anos 50 e 60. Para tanto, nos propomos à análise de três filmes emblemáticos do período, a saber: *Vertigo* (1958) *Psycho* (1960) e *Marnie* (1964). A geração de angústia no espectador, emoção base para a geração do suspense, localiza-se na dimensão da pulsão escópica, alimentada pela expectativa de que sejam oferecidas cenas nas quais o desejo sádico da audiência é satisfeito por uma configuração cinematográfica que elege, como componente fundamental da narrativa e do prazer do filme, imagens diretamente vinculadas ao padecimento e sofrimento da mulher.

Palavras-chave: Teoria Feminista do Cinema, Violência contra a Mulher, Alfred Hitchcock.

ABSTRACT

The purpose of the following study is to analyze the representation of violence against women as a key component of the narrative strategies of suspense in Alfred Hitchcock artwork, over the years 50 and 60. To this end, we propose the analysis of three iconic films of the period: *Vertigo* (1958) *Psycho* (1960) and *Marnie* (1964). The generation of anxiety in the spectator excitement basis for generating suspense, located on the size of the scopic drive, fueled by expectations for scenes in which the audience's sadistic desire is satisfied by a cinematic setting that elects, as a component fundamental narrative and pleasure of the film images directly linked to the plight and suffering of women.

Keywords: Feminist Film Theory, Violence Against Women, Alfred Hitchcock.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	8
2.	CAPÍTULO 1: POLÍTICAS E PRAZERES DO OLHAR	21
	1.1 O FANTASMA DA BISSEXUALIDADE	25
	1.2 E ASSIM COMEÇA O PESADELO	37
	1.3 A DAMA DESAPARECE	53
3.	CAPÍTULO 2: O SADISMO SEXUAL POR ALFRED HITCHCOCK	72
	2.1. MARION E O SEXO	76
	2.2 O SACRIFÍCIO	87
	2.3 SANGUE E CAOS	104
4.	CAPÍTULO 3: BEM-VINDA AO DESERTO DA DESCONSTRUÇÃO	120
	3.1. AQUELA QUE CAMINHA OUVINDO OS PRÓPRIOS PASSOS	124
	3.2. SINAIS DE PERIGO	137
	3.3. “NÃO HÁ NADA DE ERRADO COMIGO”	153
5.	CAPÍTULO 4: O LIVRO DO MEDO	171
	4.1. DIANTE DO ABISMO	179
	4.2. UMA POSIÇÃO REPRESSIVA, MAS LIBERTADORA	196
	4.3. O HOMEM QUE VIROU DEUS	205
6.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	213
7.	REFERÊNCIAS	218
8.	FICHA TÉCNICA DOS FILMES ANALISADOS	225

Torture as mulheres, ele [Hitchcock] dizia, repetindo o conselho do dramaturgo Victorien Sardou, do século XIX, sobre a construção de uma trama.
Donald Spoto

1 INTRODUÇÃO

O filme começa com uma panorâmica sobre Londres, algo que convoca o espectador ingênuo a um aparente turismo aéreo sobre a cidade, com suas cores sóbrias e sua vida pujante. Porém, para quem está acostumado às imagens hitchcoquianas, as tomadas iniciais de *Frenzy* (1972) representam mais que a contemplação da paisagem londrina. São momentos de angústia, pois o crítico, o analista e o cinéfilo sabem que a *city* ganhará importância no relato, construído mediante dor, desejo e medo, ingredientes que acompanharam a carreira de Hitchcock ao longo de quase meio século de cinema.

Este seria o penúltimo filme do realizador, artista que sobreviveu à migração para os EUA, palco no qual não fizeram sucesso outros diretores europeus que ambicionaram Hollywood¹⁵, e soube, como poucos, se adaptar a uma série de transformações na linguagem cinematográfica, como a transição do cinema mudo para o falado e do preto e branco para as imagens em cores. *Frenzy* é uma peça de acusação, tenhamos certeza disso. Ou, antes, uma confissão do diretor, culpado por ter trazido à tona os desejos mais íntimos do público do cinema, recônditos na zona misteriosa e labiríntica da intersecção entre o sexo e a violência.

Há quem o condene pelas cenas¹⁶ iniciais deste filme, com o argumento de que ele tratou as mulheres como algo sujo, como dejetos jogados num rio. Porém aquela imagem do corpo sendo levado pela correnteza do Tamisa não é uma mulher, mas um corpo sem vida, testemunha, objeto e prova do sofrimento feminino na sociedade patriarcal¹⁷. *Frenzy* deixa pouco espaço para a imaginação. Chega a ser didático, ao explorar os sons de fraturas *post mortem*, nos

¹⁵ Spoto (2008) observa que Hitchcock poderia ter previsto a sua migração para os EUA, pois trabalhava para a indústria cinematográfica estadunidense em Londres e se empenhava nisso, acumulando funções e trabalhando longas horas. Era um trabalhador em busca de uma promoção e a obteve. De acordo com Araújo (1984, p. 51), o sucesso de Hitchcock nos EUA se contrapôs ao fracasso de outros diretores europeus no país, como Mauritz Stiller (considerado, nos anos 20, o melhor diretor europeu), além de Eisenstein ou o próprio Fritz Lang. “Hitch tinha sobre estes ilustres predecessores as vantagens de ter o inglês como língua materna, de já ser estilisticamente um diretor americano e de estar estabelecido, publicitariamente, como ‘o mestre do suspense’. Melhor que isso, seus filmes ingleses tinham feito dele uma celebridade na América, o que servia para reforçar sua posição frente aos estúdios”.

¹⁶ Alinhamos-nos com Jullier e Marie (2009), quando os autores consideram que “Não existe definição precisa para o termo cena nem diferença entre cena e sequência. Mas, em termos simples, o nível de observação que nos interessa aqui é aquele de um conjunto de planos que apresenta uma unidade espacial, temporal, espaço temporal, narrativo (a unidade da ação) ou apenas técnico (planos que se seguem, filmados com algumas regras comuns)” (p. 42).

¹⁷ A definição do termo patriarcado será retomada em seções posteriores. Por ora, afirmamos o seu valor estratégico para a confecção deste trabalho. Conforme Saffioti (2004), abandoná-lo representaria a perda do único conceito que se refere especificamente à opressão da mulher. O patriarcado, inclusive, não é uma entidade estática, mas demonstra longevidade e extrema capacidade de adaptação – fatores que reforçam o seu caráter de construto social. Apesar de uma série de transformações sofridas ao longo dos anos, o patriarcado se mantém em alguns dos seus principais pressupostos, algo que demarca, conforme Favero (2010), o *patriarcado contemporâneo*. De acordo com a estudiosa, este “manteve as premissas do pensamento patriarcal tradicional, isto é, manteve na sua prática, como vários autores apontam, as proposições vigentes na Idade Média e na modernidade até o século XVII, segundo as quais o poder do pai na família é tido como origem e modelo de todas as relações de poder e autoridade.” (p. 75).

dedos da mão fechada da vítima, ao serem quebrados pelo sádico assassino, que tenta, desesperadamente, recuperar um objeto que o poderia comprometer.

Porém, nem sempre Hitchcock pôde trazer às telas do cinema imagens de corpos de mulheres semidespidas e violadas. Tendo isso em consideração, acreditamos que a angústia em relação ao corpo feminino, algo presente de maneira marcante no trabalho do diretor, ganhe contornos diferenciados entre os anos 50 e 60, período no qual vigoravam estatutos moralistas que tinham como objetivo censurar das telas imagens consideradas nocivas à moral religiosa. O movimento era comandado pela Igreja Católica, através da Legião da Decência, organização que usava seu poder político e econômico para exercer influência sobre a produção hollywoodiana¹⁸.

A busca por satisfazer o olhar do espectador com a tensão relacionada à violência contra a mulher transforma-se em algo fundamental à construção da atmosfera de suspense que permeia os filmes do diretor inglês. Contudo a sua necessidade e busca por imagens cada vez mais violentas, consiste, paradoxalmente, numa peça de acusação e redenção em relação à misoginia da qual o diretor é usualmente acusado. Numa postura ousada dentro do quadro da teoria feminista do cinema, Tania Modleski (2005) e Paula Cohen (1995) ponderam que a suposta misoginia de Hitchcock, sua necessidade de punir as mulheres por seus desejos e sexualidade termina por autorizar uma crítica ao patriarcado, diretamente vinculada à construção de uma simpatia e solidariedade do espectador em relação a estas protagonistas.

Talvez esta perspectiva consiga dar conta da angústia proporcionada por *Psycho* (1960), filme no qual, durante 46 minutos, o espectador é convocado a se solidarizar com a personagem Marion Crane, que termina por ser massacrada de maneira brutal por um assassino psicótico¹⁹, a quem teve a infelicidade de encontrar em seu caminho. A propósito de uma análise do romance *Tess of the d'Urbervilles: A Pure Woman Faithfully Presented*, Natalie Heinich (1998) tece considerações a respeito da violação da personagem Tess na narrativa, com declarações que podem ser aplicadas ao caso de Marion – e de outras personagens hitchcoquianas. O crime de que ela é vítima “é o equivalente a um crime contra a humanidade quando o humano é uma

¹⁸ A censura se manteve a partir do início dos anos 30, até meados da década de 60. De acordo com Black (1999) “La Legión de la Decencia de la Iglesia Católica tuvo la facultad, y la ejerció, de dictar a los productores de Hollywood la cantidad de sexo e violencia admisible en la pantalla. Los productores retiraban sumisamente cualquier escena que ofendera la Iglesia. (...) La Legión emitía entonces una calificación para la película, la cual podía variar desde la aprobación para todos los grupos de edad, a la calificación más temida ‘C’ (condenada): prohibida para todos los católicos.” (pp. 11)

¹⁹ Michael Stone, professor de psiquiatria forense da Universidade de Columbia, observa que os assassinos psicóticos são aqueles que cometem crimes quando em estado alterado de consciência, algo diferente, portanto, da psicopata (*serial killer*). “Eles [os psicóticos] raramente manifestam tendências violentas e, ao cometer crimes de morte, não demonstram os níveis de planejamento e malevolência que uma pessoa em seu juízo normal é capaz”. Declarações disponíveis em: <http://video.br.msn.com/watch/video/o-indice-da-maldade-assassinos-psicoticos/ruevehdg>

mulher, vitimada pelo simples motivo de ser mulher. Crime, portanto, contra a feminilidade” (HEINICH, 1998, p. 91).

Se as heroínas hitchcoquianas são punidas por seus desejos, o espectador, ao manifestar empatia em relação a elas, é solidário nesta pena, pagando caro pelo seu prazer voyeurístico e gozo escópico²⁰. A punição por este olhar bisbilhoteiro e insaciável por imagens de sinistro proporciona uma reflexão quanto ao lugar do sexo na sociedade patriarcal, que, constantemente, vincula a virilidade masculina ao desejo sádico e à misoginia.

Tendo isso em mente, a pergunta que guiará a nossa reflexão e aqui se apresenta como um problema de pesquisa é: como comparecem a construção e a representação da violência contra a mulher, nas estratégias narrativas de composição do suspense hitchcoquiano, entre os anos de 50 e 60? Porém, antes de prosseguirmos com uma possível resposta, se faz necessária uma breve investigação acerca do conceito de violência contra a mulher. Maria Fávero (2011, p. 75) destaca que

[o conceito de violência contra a mulher] é entendido hoje de forma ampla abrangendo as diversas formas de discriminação e as diversas manifestações de relações de poder. Trata-se, em última análise, de considerar essas formas de violência e de relações de poder desiguais, como formas de violação dos direitos das mulheres, que fazem parte dos *direitos humanos* universais, tal como reconhecido desde 1993 pela Conferência Mundial dos Direitos Humanos da Organização das Nações Unidas (ONU). Assim, a chamada violência de gênero consta no texto da Declaração como incompatível com a dignidade e o valor da pessoa humana.

Mais adiante no seu estudo, Maria Fávero (2010) retoma a questão e avalia que a violência – inclusive em seu aspecto sexual – seria uma forma de manter a ascendência sobre aquelas que se rebelam em relação ao patriarcado. A pesquisadora aponta que a violência de gênero “é produzida no interior das relações de poder, objetivando o controle de quem detém a menor parcela de poder, e ela revela a impotência de quem a perpetra para exercer e exploração-dominação, pelo não consentimento de quem sofre a violência” (FÁVERO, 2010, p. 266).

O vínculo entre a violência contra a mulher e direitos humanos encontra eco em Heleieth Saffioti (2006). Ela justifica a correlação com a perspectiva de que a definição tradicional de agressão como ruptura de qualquer forma de integridade da vítima – física, psíquica, sexual e moral – é algo problemático, pois resvala na questão do foro íntimo. “Definida nestes termos, a violência não encontra lugar ontológico. É preferível, por esta razão, sobretudo quando a modalidade de violência mantém tênues limites com a chamada normalidade, usar o conceito de direitos humanos” (SAFFIOTI, 2006, p 47-48)

²⁰ Para compreender a obra de Hitchcock, pelo menos tal como queremos abordá-la neste trabalho, precisamos avançar no território da psicanálise, com o conceito de pulsão escópica. De acordo com Freud, a pulsão escópica refere-se à pulsão de olhar e de exhibir. O termo será melhor definido em sessões posteriores.

Acreditamos que a noção agressão contra a mulher, associada a ameaças aos direitos individuais, possa operar em consonância com algo detectado por Marilena Chauí, que seria uma relação de forças pautada por dois polos complementares – a dominação conjugada à coisificação. Enfim, uma “ação que trata um ser humano não como sujeito, mas como coisa. Esta se caracteriza pela inércia, pela passividade e pelo silêncio de modo que, quando a atividade e a fala de outrem são impedidas ou anuladas, há violência”. (CHAUÍ, 1985, p. 35). Assim sendo, o cinema hitchcoquiano, ao eleger a mulher como objeto a ser olhado, dada a forte conotação sexual das imagens, comete contra ela uma violência. Esta, porém, opera de maneira descontínua, fragmentada, não absoluta, pois, apesar de ocupar o espaço de alvo de um olhar masculino²¹, a mulher em Hitchcock frequentemente comparece enquanto personagem patético – aquele capaz de despertar a comiseração, a piedade e a compaixão, diante do seu sofrimento (LEAL, 2007). A questão é percebida por Spoto (2008, p. 29), quando ele argumenta que, dentre os elementos que se repetem durante toda a carreira de Hitchcock, está

a donzela em perigo [sendo este] um arquétipo antigo, muito comum na literatura, na poesia, no teatro, na ópera e no cinema. Mas Hitchcock mostrou ao mundo, em *close*, que a misoginia era parte de uma patologia social pandêmica. Ele não era nem moralista nem pastor, mas seu trabalho revela consistentemente que as artes da crueldade e exploração humana são sintomas de uma rachadura profunda no espírito humano.

Um possível encaminhamento à pergunta de pesquisa que norteia este trabalho – que visa investigar a violência contra a mulher no suspense hitchcoquiano – é que a angústia do espectador localiza-se na dimensão da pulsão escópica, alimentada pela expectativa de que sejam oferecidas cenas nas quais o desejo sádico da audiência é satisfeito por uma configuração cinematográfica que elege, como componente fundamental da narrativa e do prazer do filme, imagens diretamente vinculadas ao padecimento e sofrimento da mulher. Para dar conta da especificidade do nosso problema de pesquisa, propomos a análise dos filmes *Vertigo* (1958), *Psycho* (1960) e *Marnie* (1964)²², que compõem o *corpus* deste trabalho, tendo como principais referenciais teóricos a teoria feminista do cinema, além da psicanálise e da semiótica.

²¹ Por “olhar masculino”, nos referimos a uma posição, a um ponto de vista que pode, inclusive, ser ocupado por uma mulher (MULVEY, 2005). A questão será retomada no Capítulo IV. Por ora, adiantamos que, conforme Maluf, Mello e Pedro (2005), Mulvey, após uma revisão do seu pensamento inicial, considera que a este “olhar masculino” poderia ser entendido enquanto uma posição contingencial e não essencial – sendo facultada às mulheres a possibilidade de uma transcendência em relação à perspectiva inicial de que o olhar feminino no cinema seria de resistência ou de masoquismo.

²² Optamos, neste trabalho, por manter os títulos dos filmes em inglês tendo em vista que, a nosso ver, as adaptações destes ao mercado brasileiro tendem a não corresponder às narrativas, fator que influencia a análise. Assim, conforme iremos demonstrar, *Vertigo* trata uma história muito mais complexa do que pura e simplesmente a de “um corpo que cai”. O título reduz a mulher a um corpo, portanto não condizente com a perspectiva hitchcoquiana de despertar no espectador o *pathos* pelo sofrimento de Madeline/Judy. *Marnie*, por sua vez, em relação a seus crimes, tem uma postura muito mais complexa do que confessar seus crimes. Em relação a estes, ela também os nega e silencia, uma forma, portanto, de resistência ao poder androcêntrico. As relações que se tecem em *Marnie* são muito mais complexas do que as *Confissões de uma Ladra*, como supõe o título em português do Brasil.

Apesar da tendência de serem representadas como alvos do gozo escópico e constantes vítimas de violência – itens fundamentais para a construção do suspense no cinema hitchcoquiano – chega a ser imperativa a simpatia do espectador em relação às personagens nas fitas que serão analisadas neste trabalho. Defrontamo-nos com uma estratégia de construção do suspense diretamente vinculada à representação da mulher na tela, num constante apelo para que a audiência sofra pelas heroínas hitchcoquianas. Mas o que é uma mulher? – Na introdução de *Alice Doesn't*, Teresa de Lauretis (1984, p. 6) demonstra a preocupação de definir o que se pode entender por *mulher*:

Por mulher eu menciono os seres reais que não podem ser definidos de maneira exterior às formações discursivas, mas que, apesar de tudo, têm existência material concreta. Elas constituem a condição fundamental de elaboração deste livro. As relações entre as mulheres como sujeitos históricos e a noção de mulher como produto dos discursos hegemônicos não constituem uma relação direta de identidade, uma correspondência um por um, nem uma simples relação de implicação. Como todas as outras relações expressas na linguagem, esta é arbitrária e simbólica, ou seja, construída no âmbito da cultura.²³

O alcance das palavras da pesquisadora é fundamental a este trabalho. O cerne da questão é que as identidades de gênero não são naturais, prontas, mas firmadas a partir de um árduo trabalho de construção, determinadas em função de uma série de discursos institucionalizados – tais como o cinema. “Não há nada de *natural* e *dado* em tudo isso: ser homem e ser mulher constituem-se processos que acontecem no âmbito da cultura” (LOURO, 2008 p, 18). Tendo isso em consideração, a perspectiva de análise que pretendemos aplicar ao *corpus* do presente trabalho é aliar a bibliografia dos estudos feministas a metodologias de análise fílmica que nos ajudem a compreender a violência contra a mulher enquanto artefato central às estratégias narrativas de composição do suspense hitchcoquiano no período analisado. Os filmes aqui elencados são de importância fundamental para o cinema, pois exerceram uma inegável influência sobre a produção cinematográfica mundial, interferindo, de maneira decisiva, no formato de construção das narrativas fílmicas.

Dada a complexidade do *corpus* deste trabalho, se fazem necessários o apelo e o trânsito por uma série de disciplinas, para além dos estudos de cinema – em especial, pela tríade anteriormente referida – formada pela teoria feminista do cinema, a psicanálise e a semiótica. Alinhamo-nos com Eneida Souza (2002) no sentido de acreditarmos que a prática

²³ By women, on the other hand, I will mean the real historical beings who cannot as yet be defined outside of those discursive formations, but whose material existence is nonetheless certain, and the very condition of this book. The relation between women as historical subjects and the notion of woman as it is produced by hegemonic discourses is neither a direct relation of identity, a one-to-one correspondence, nor a relation of simple implication. Like all other relations expressed in language, it is an arbitrary and symbolic one, that is to say culturally set up. (LAURETIS, 1984, p. 6)

interdisciplinar não se paute pela subordinação, mas pela coordenação e contaminação entre diferentes práticas discursivas. Assim sendo, buscamos uma integração de áreas de conhecimento, longe de uma pretensa hierarquia entre disciplinas, ou “lugares de saber”.

Uma breve investigação da história da teoria do cinema nos aproxima da busca de constituir a teoria do filme enquanto um tecido rizomático e hipertextual. Contudo, a construção deste campo intelectual, com sua natureza de diálogo com uma ampla gama de disciplinas, não é isenta de tensões. Aumont (2008) considera que a teoria do cinema é objeto, desde suas origens, de uma polêmica que se refere à pertinência de abordagens não especificamente cinematográficas para fazer frente ao desafio representado pelo filme.

O autor pontua que, de maneira frequente, a produção de conhecimento intelectual acerca do cinema seja constituída por perspectivas oriundas de disciplinas exteriores ao “campo [cinematográfico] (a linguística, a psicanálise, a economia política, a teoria das ideologias, a iconologia etc...) para citar as disciplinas que deram lugar a debates teóricos importantes no decorrer destes últimos anos” (AUMONT, 2008, p. 14). Aumont é enfático ao ponderar que uma pretensa valorização da especificidade da disciplina cinematográfica seria danosa ao avanço do desenvolvimento da teoria do filme. Richard Allen e Murray Smith (RAMOS (org.), 2005) avaliam que os estudos de cinema passam por um momento profundamente delicado. Trata-se de uma tensão que se refere ao crescente avanço de olhares e disciplinas supostamente estranhas ao estudo do filme, algo que acirra os ânimos dos teóricos que assumem uma postura conservadora em relação à interdisciplinaridade:

Sabe-se que o campo dos estudos de cinema atravessa um período de grandes mudanças – há mesmo quem fale em crise ou impasse. Sugerir que esse campo alguma vez tenha sido absolutamente unificado, sendo agora fragmentado é incorreto. É evidente, porém, que a disciplina já não se rege pelo conjunto de objetivos, métodos e pressupostos (derivados da linguística estrutural e da psicanálise) surgidos no final dos anos 1960, e institucionalmente dominantes até meados dos anos 1980. O quadro complica-se ainda mais em razão das mudanças havidas na própria definição e delimitação do campo dos estudos de cinema, que, para muitos, acabará absorvido pelos campos emergentes e mais amplos dos estudos culturais e estudos de mídia. (RAMOS, 2005, p. 71)

Em contrapartida, a perspectiva traçada por Aumont e Marrie (2004) chega a ser aterradora para quem deseja uma sistematização ao menos básica para a leitura das imagens cinematográficas. Os estudiosos argumentam que a análise fílmica não deveria ser considerada uma verdadeira disciplina, mas, antes, uma aplicação, desenvolvimento ou até mesmo invenção de teorias e disciplinas. Para os pesquisadores, tal como não existe uma teoria unificada do cinema, também não existe qualquer método universal de análise do filme. A ênfase no questionamento de uma especificidade em relação a uma totalizante teoria do cinema abre caminho a uma perspectiva interdisciplinar de abordagem às narrativas fílmicas:

De fato, já não é possível colocar o problema da linguagem cinematográfica sem levar em consideração as análises de inspiração semiolinguística, questionar os fenômenos de

identificação no cinema sem um desvio necessário para o lado da teoria psicanalítica e estudar a narrativa fílmica ignorando a totalidade dos trabalhos narratológicos consagrados aos textos literários (AUMONT, MARIE 2004, p 13).

Em contraposição a possíveis “chaves” interpretativas, os autores argumentam que cada analista deve habituar-se à ideia de que precisará construir o seu próprio método de análise – este talvez válido apenas para o filme analisado. O procedimento de leitura das imagens fílmicas aqui apresentado possui, portanto, um aspecto eminentemente experimental. Estamos prestes a definir (ou delinear) um caminho para a leitura do *corpus* deste trabalho, algo baseado em um rigor intelectual capaz de dar conta dos desafios inerentes à empreitada da análise, que difere da crítica de obras cinematográficas, calcada em juízos de valor sobre a qualidade e os predicativos “artísticos” de determinado filme. “Qual a diferença entre a crítica e a análise? A análise trabalha com conceitos, e, portanto, pode ser cobrada por utilizá-los. Possui metodologia diversa, em função do quadro teórico que sustenta o quadro de reflexões a que se remete”, considera Fernão Pessoa Ramos, no prefácio à edição brasileira, de *Lendo as imagens do cinema* (JULLIER, MARRIE, 2009, p. 9).

A percepção de uma análise fílmica com caráter interdisciplinar aproxima-se da linha traçada por Laura Mulvey (2009), no sentido em que a estudiosa considera a aproximação entre semiótica e psicanálise como estratégica para os estudos da representação da mulher no cinema. Ela avalia que a teoria psicanalítica abriu a possibilidade de entender os mecanismos do imaginário popular que determinam o “lugar” da mulher nas narrativas cinematográficas, ao passo que a semiótica possibilita entender a maneira como as imagens trabalham como signos e sintomas, padrões de retórica, narrativa e narração. A interdisciplinaridade nos estudos de gênero é ainda defendida por Maria Fávero (2011, p 22) quando a teórica pontua que a “a inter e a multidisciplinaridade são imprescindíveis como instrumentos para o enriquecimento da análise psicológica do gênero e sua consideração no processo psicológico humano”.

Numa rigorosa análise do trajeto da teoria feminista do cinema, Stam (2000) observa que a ascensão desta linha de estudos tem relação direta com o contexto pós-68, no que tange ao declínio do marxismo, o que provocou uma migração dos debates intelectuais das questões de classe e ideologia para outras preocupações, como raça e gênero. “A intenção feminista era investigar as articulações de poder e os mecanismos psicossociais na base da sociedade patriarcal, com o objetivo de transformar (...) as relações sociais genericamente hierarquizadas” (STAM, 2000, p. 193). Analisar a filmografia hitchcoquiana com estes pressupostos é um imenso desafio, tendo em vista a raridade de trabalhos acadêmicos desenvolvidos no País que se propuseram a fazê-lo.

Alfred Hitchcock nasceu em Londres²⁴, no dia 13 de agosto de 1899, e morreu em Los Angeles, em 29 de abril de 1980. Era filho de uma família de comerciantes com baixo grau de instrução, tendo crescido numa atmosfera de extremo conservadorismo e provincianismo. O jovem Alfred abraçaria a carreira de realizador cinematográfico no início dos seus 20 anos, quase sem nenhuma experiência de vida, além das lições do severo pai, William Hitchcock. Uma destas teria originado o medo ou mesmo a aversão do diretor em relação à polícia. O episódio é narrado na primeira da série de entrevistas a Truffaut (2004).

Hitchcock pai teria mandado o filho a uma delegacia, com uma carta ao delegado. Após ler o documento, o oficial prendeu o garoto numa cela por alguns minutos. Estes devem ter parecido eternos ao rapazinho, tendo em vista que contava apenas quatro ou cinco anos de idade. Antes de liberá-lo, o oficial teria dito: “É isso que se faz com garotinhos levados”. “Não consigo imaginar por que ele fez isso – meu pai sempre me chamava de ‘minha ovelhinha imaculada’”, comenta o diretor a Truffaut (2004, p. 33). Talvez este episódio (repetido tantas vezes a ponto de ninguém saber de fato a sua veracidade²⁵) tenha colaborado para a construção do constante fantasma da culpa, o qual assolou diversos dos seus personagens ao longo da sua filmografia.

Apesar da educação rígida e católica, Hitchcock teria cometido o pecado da soberba em pelo menos uma ocasião, mais precisamente em 1936, com o filme *Sabotage*, quando o personagem de um garoto morre, vítima de uma bomba relógio. “(...) é muito absurdo, creio, fazer morrer uma criança num filme; beira-se ao absurdo do poder no cinema”, pondera Truffaut (TRUFFAUT, 2004 p. 107), ao que Hitchcock concorda, com a adição de uma frase que transmite o gosto amargo do fracasso: “É um grave erro”. *Sabotage* deve ter sido um golpe duro para um realizador obcecado pelo sucesso.

O jovem Hitchcock descobre, então, que há uma ética e uma estética da violência – que a morte de uma criança poderia gerar no público sentimentos de aversão e revolta, ao passo que esta mesma audiência seria um tanto mais insensível em relação à morte de homens. Por outro lado, porém, o assassinato, o sofrimento e a violação de uma mulher poderiam acionar no público sentimentos de aflição e angústia, amplificando um envolvimento emocional fundamental à construção do suspense. Cohen (1995) pondera que o sexo e a violência

²⁴ Ao recorrer à biografia de Hitchcock, não propomos a fundação de um estudo que procure justificar a vida do diretor enquanto ente validador da sua obra. Conforme iremos abordar em seções posteriores, o diretor se ficcionalizava e chegava a participar de seus filmes, em aparições rápidas e frequentemente inusitadas. A criação do personagem “Hitchcock” tornou-se, ao longo dos anos, algo fundamental para a audiência, que, ainda hoje, associa seu nome a *thrillers* de suspense. Portanto, o personagem Hitchcock se constitui enquanto capaz de influenciar a audiência na fruição dos seus filmes. Por outro lado, recorrer a entrevistas do realizador, não significa conferir-lhe um lugar privilegiado daquele que detém autoridade última e definitiva sobre a sua obra.

²⁵ Este capítulo é bastante citado numa série de biografias de Hitchcock e faz parte de mais uma iniciativa no sentido de criar o personagem Alfred Hitchcock, a fim de configurar a dimensão teológica da sua obra. Krohn (2010) afirma que o trecho tem inspiração bíblica (João 17:20 e Pedro 1:19). O biógrafo afirma que o diretor sempre dizia que queria a frase a “This is what we do with naught boys”, aliás, escrita em sua lápide.

acompanharam a carreira de Hitchcock ao longo da sua filmografia, sendo que, num primeiro momento, de maneira insinuada, depois enquanto algo estilizado a partir do uso de elementos da linguagem cinematográfica e, posteriormente, nos últimos anos de sua carreira, de maneira incisiva e direta.

Paradigmáticos, em relação a estes três momentos são os filmes *The Lodger* (1926), com enredo inspirado na história de *Jack, the Ripper*, além de *Psycho* (1960) e *Frenzy* (1972). Algo de comum entre estes três filmes é que as mulheres são vítimas de severa violência, o que ganha seu momento maior com o surpreendente assassinato de Marion Crane, na antológica cena do chuveiro. Se *The Lodger* dialogava diretamente com a história de *Jack, the Ripper*, *Psycho* é uma adaptação do livro homônimo de Robert Bloch (1998). O escritor buscou inspiração nos crimes perpetrados pelo assassino psicótico Ed Gein (1906 – 1984). Gein teria sido responsável por uma série de violações de túmulos e pelo assassinato e mutilação dos corpos de duas mulheres. Questionado a respeito do motivo que o levou a matar, teria afirmado que aquela seria uma tentativa de trazer a mãe de volta à vida.

Gein, supostamente afetado por sua esquizofrenia, não sabia o que estava fazendo. Porém, Hitchcock tendeu a construir uma série de vilões simpáticos, charmosos, mas sem a capacidade de sentir empatia ou remorso por seus atos. Robert Rusk (Barry Foster), o assassino em série de *Frenzy*, guarda inquietantes semelhanças com Ted Bundy²⁶, responsável pela morte de 36 mulheres nos EUA na década de 70. O termo *serial killer* passou a ser usado a partir de Bundy, que contava com fã clube, recebia cartas de amor no presídio e pediu em casamento, durante o júri, uma colega de faculdade. Ela aceitou²⁷.

A contemplação da psicopatia, a violência representada como uma festa, a perda da inocência diante dos telejornais e dos filmes de horror e sinistro tem Hitchcock como catalisador. A morte no cinema perde a sua aura de sagrada, recôndita e, junto com os estudos e notícias acerca da violência doméstica e abusos contra crianças, salta às telas, provocando um intenso debate acerca destes temas, dantes lacrados, vedados por segredos e silêncios. Apenas para se ter uma ideia das dificuldades de se falar de agressões sexuais, no mesmo período em que seria lançado *Marnie* (1964), com sua controversa e polêmica cena do estupro, o Brasil era atormentado pelos crimes de João Acácio Pereira da Costa, o Bandido da Luz Vermelha. Além

²⁶ As semelhanças aqui referidas entre Bundy e Rusk não se referem ao *modus operandi* (escolha das vítimas, assinatura e rituais de assassinato), mas ao suposto charme e eloquência, elementos frequentes nas descrições do primeiro. Isso não quer dizer que Hitchcock tenha se inspirado no criminoso para compor o personagem (até por que *Frenzy* é anterior à divulgação dos crimes de Bundy), mas denota uma sensibilidade do diretor no que tange à composição de personagens afetados pela psicopatia.

²⁷ Maria Fávero (2010) observa que homens e mulheres podem ter fantasias que possam envolver violência. Porém esta mesma violência seria, de acordo com a pesquisadora, um estímulo que funcionaria de acordo com um dado contexto na imaginação do sujeito.

de assaltante e assassino, ele era um sádico sexual, que violentou uma série de mulheres – poucas prestaram queixa, em função do sentimento de humilhação.

A presença da violência contra a mulher no cinema veio no sentido de atender a uma constante pressão do público estadunidense, que demandava a inserção dos chamados “temas adultos” nas narrativas cinematográficas (BLACK, 1999).

Os filmes estudados neste trabalho foram analisados sob a angústia da morte. O cinema é movimento, portanto, ao assumir o procedimento tradicional da análise fílmica – o de extrair os fotogramas – de alguma maneira, cometemos um crime. Matamos o filme. Portanto, este trabalho tem algo de mórbido, exatamente como a obsessão de Johnny pela falsa Madaleine. *Vertigo*, *Psycho* e *Marnie* foram analisados como cenas de crimes. A respeito da prática forense, o criminalista estadunidense James Reese disse certa vez: “Há certas pistas na cena do crime as quais, por sua própria natureza, não se permitem serem coletadas ou examinadas. Como coletar amor, raiva, ódio e medo?”²⁸. Sem dúvidas, este é um problema que talvez possa ser resolvido apenas com o conselho cínico de Hannibal Lecter a Clarice, no filme *The Silence of the Lambs* (1991): “procure em si mesma”.

A angústia em relação ao uso do fotograma é percebida por Aumont e Marie (2004), tanto que os pesquisadores recomendam a escolha cuidadosa destes fragmentos, que irão compor a análise fílmica. Ainda que considerem fundamental o processo de recolha de fotogramas para a análise da narrativa cinematográfica, eles advertem em relação ao caráter paradoxal deste. “Ele é a citação mais literal que se possa imaginar de um filme, visto ser ele retirado do próprio corpo desse filme; mas, ao mesmo tempo, ele testemunha a paragem do movimento, a sua negação.” (AUMONT, MARIE 2004, p. 74).

Apenas a partir da eleição e extração de fotogramas *eloquentes*, podemos realizar o objetivo de Bordwell (2008, p. 33), que compreende a análise fílmica como diretamente vinculada à *mise en scène* da narrativa, definida como “a interpretação, o enquadramento, a iluminação, o posicionamento de câmera, (...) [bem como] a maneira como os atores entram na composição do quadro e o modo como a ação se desenrola no fluxo temporal”.

O fotograma seria, assim, a citação mais correta, que tentaria, em alguma perspectiva, respeitar a fluidez do filme, o seu caráter mutante. O cinema é imagem, e a alternativa maior de fidelidade ao movimento destas seria a apresentação oral, ao vivo, o que poderia dar conta da interação entre a imagem e o som, mas tornaria inviável a tarefa de escrever sobre cinema. A análise fílmica, por outro lado, reivindica um tipo específico de leitor, aquele que busca algo mais nos filmes. Conforme Arias (1997), este seria o cinéfilo que decide descobrir por que

²⁸ Esta é a transcrição de uma fala do personagem Jason Gideon (Mandy Patinkin), da série estadunidense *Criminal Minds*, no Episódio 1 da 1.ª Temporada (Touchstone Television/Paramount Network Television 2005/06).

alguns filmes se tornaram para si inesquecíveis, ou melhor, imprescindíveis – um sujeito em busca do seu desejo, que tem o filme gravado na retina, para quem os fotogramas colhidos e impressos seriam marcações a lápis num mapa de autoestrada. Ele/ela vê os itens em destaque, mas não se perde em relação a estes, pois conhece o caminho. “Este espectador apaixonado se pareceria, se pensarmos um pouco, com uma criança de 4 ou 5 anos que é capaz de ver seguidas vezes aos mesmos filmes de animação” (ARIAS, 1997, p. 11)²⁹.

O objetivo deste estudo é demonstrar que a violência contra a mulher é artefato fundamental às estratégias narrativas de construção do suspense hitchcoquiano, perspectiva que afeta sobremaneira o tratamento das tramas e a construção dos personagens. A questão foi radiografada nos itens componentes do *corpus* deste trabalho e disposta na seguinte estrutura:

No Capítulo 1, a partir de *Vertigo* (1958), o olhar será analisado como componente de uma sofisticada engenharia da construção de relações de poder que constituem a mulher enquanto objeto de investigação voyeurística e gozo escópico, algo recorrente no cinema dominante³⁰. A constituição dela como objeto significa uma ameaça à sua subjetividade. Porém, esta perspectiva não seria tão fechada e acreditamos que as mulheres sejam, de fato, os personagens mais simpáticos em Hitchcock. A angústia, elemento fundamental do suspense, é elaborada em função do fetichismo e do medo que o acompanha, mas que, ao mesmo tempo, ameaça o sujeito masculino em sua presunção de certeza em relação à sua masculinidade, tendo em vista que, embutido no prazer de olhar a mulher, encontra-se a angústia de identificar-se com ela. Esta instabilidade em relação à própria identidade generificada impele e demanda a violência, como forma de sanar esta crise e vedar possíveis impulsos bissexuais na audiência.

No Capítulo 2, com *Psycho* (1960), investigamos como a violência contra a mulher é construída na narrativa, de forma que o espectador seja solicitado a temer pela heroína em perigo, situação geradora do suspense. A morte ou a agressão de uma mulher é capaz de gerar comoção na audiência, num grau superior a eventos de violência que possam vitimar homens. A misoginia da qual Alfred Hitchcock é frequentemente acusado não pode ser tomada, portanto, como fatal e definitiva, tendo em vista que o espectador é colocado numa posição ambivalente – ao mesmo tempo em que sofre em função da agressão a Marion Crane, desfruta da cena, por conta de uma demanda cada vez mais acirrada por imagens de sinistro. Com isso, o olhar é

²⁹ Ese espectador apasionado se parecía, a poco que pensemos en ello, al niño de 4 ó 5 años que es capaz de ver una y otra vez una película de dibujos animados

³⁰ Por cinema dominante, nos apropriamos do termo cunhado por Mulvey (2009) no sentido classificar as produções cinematográficas que seguem padrões da heterossexualidade normativa e inserem a mulher enquanto objeto de gozo visual.

afetado em função do prazer e da repulsa que uma imagem possa causar, tendo como catalisador a meticulosa construção de uma narrativa baseada em estratégias que envolvem os sentimentos de simpatia e solidariedade em relação à mulher torturada e assassinada.

No Capítulo 3, ao analisar *Marnie* (1964), pretendemos abordar a questão da dominação do patriarcado em relação ao corpo da mulher, este constituído e gerenciado por uma série de discursos dotados de valor de verdade. A narrativa desenvolve-se em torno das sucessivas tentativas de Mark Rutland (Sean Conery) de domesticar Marnie (Tippy Hedren) em sua incontrolável sexualidade – expressa a partir de furtos perpetrados contra homens ricos. Neste filme, há um gradual processo de dominação da mulher, acompanhado de uma recorrente desumanização, expressa numa série de metáforas e comparações que equalizam a mulher aos animais, confinando-a num ideal instintivo, em consonância com o imaginário androcêntrico. A questão ganha contornos de violência na polêmica *cena do estupro*, analisada mais adiante. Para tanto, recorro a um ponto nevrálgico em relação ao movimento feminista de inspiração desconstrutivista, que busca a implosão da categoria *mulheres*, algo que vem acompanhado de um efeito colateral de danos potencialmente nefastos – a sabotagem a quaisquer reivindicações políticas em prol da categoria *mulheres*. Em momento oportuno, nos colocaremos em relação a este assunto, sem dúvidas, complexo. Porém, por ora, recorramos ao argumento cínico de que, se alguns setores do movimento feminista negam a existência das mulheres, o mesmo, infelizmente, não o fazem os agressores sexuais ou perpetradores de *bullying* e do binômio nefasto do assédio sexual e moral. Estes sujeitos, até pela força das suas patologias, sabem, muito bem, quem são os seres humanos do sexo feminino.

No Capítulo 4, no qual talvez esteja presente o exercício mais difícil, pretendemos fazer uma comparação entre os filmes, percebendo as semelhanças entre estes em seus temas recorrentes. Este capítulo não procura enunciar uma possível unidade na obra de Hitchcock. Esta, ao contrário, parece ter tido muito mais descontinuidades do que continuidades. Porém, detectamos algumas marcas estilísticas do diretor, como a atmosfera de suspense e o sexo ligado à violência. Neste trecho expressaremos a dimensão teológica da obra de Hitchcock, não mediante algo como um deus cristão, mas de como o realizador, que reclamava a plena posse sobre a sua obra, e constituía-se, no imaginário da audiência, num criador absoluto, capaz de dominar os mais ínfimos detalhes dos seus filmes (ZIZEK, 2010).

Capítulo 1: Políticas e Prazeres do Olhar

A teoria feminista do cinema, operador conceitual que norteia grande parte deste trabalho, é um campo que tem vinculação política com os movimentos que reivindicam os direitos da mulher, tendo se desenvolvido, de maneira mais contundente, no contexto dos anos 70. Na introdução de *Prazer Visual e Outros Prazeres*³¹, Laura Mulvey (2009) relembra a transição do movimento para o contexto universitário, pontuando que os artigos do livro “cobrem a passagem do ativismo para a academia, dos artigos em jornais para os ensaios, e da escrita para publicações relacionadas aos movimentos de liberação feminina (*Shrew, Spare Rib*) aos catálogos e periódicos acadêmicos”³² (MULVEY, 2009, p. ix).

A estudiosa pondera ainda que a teoria feminista do cinema possui uma perspectiva multidisciplinar, procedendo a um recorte político dos textos fílmicos que pretende analisar: “a semiótica proporciona uma base intelectual para questionar a necessária fusão entre significante e significado (a imagem de uma mulher na mídia possivelmente não corresponde, de maneira direta, a nenhuma referência na realidade) e a psicanálise fornece uma ‘arma política’³³ (MULVEY, 2009, p. xviii). O “uso político” da psicanálise, defendido por Mulvey, vem no sentido de descobrir como a fascinação do filme é construída a partir de padrões preexistentes no imaginário da sociedade patriarcal, constituído em torno do pressuposto de uma relação de poder e dominação entre pessoas, baseada numa série de construções sociais justificadas pela diferença biológica entre os sexos.

Interessa-nos analisar os filmes aqui elencados a partir da busca de entender como estas obras de arte afetam a subjetividade do espectador. Bordwell (1985) considera a necessidade de se estudar a narrativa como um processo, uma atividade de seleção que resulta numa obra, com o objetivo específico de atingir determinados efeitos sobre o espectador. Em Hitchcock, a violência contra a mulher se torna algo de fundamental importância para que sejam geradas, na audiência, sensações de angústia e ansiedade, acionadas, de maneira frequente, quando as personagens estão em situação de perigo ou quando são vítimas de agressões físicas e psicológicas. Mulvey (2009) aponta um possível caminho para a compreensão da violência de gênero no cinema, ao considerar que a angústia masculina em relação à castração conduz o prazer escópico a um crescente desejo de controlar a mulher, ainda que pela agressão física e emocional. Considerando as concepções da estudiosa acerca da mulher em narrativas audiovisuais, a teoria feminista do cinema é permeada pelo seu posicionamento teórico.

³¹ original: *Visual Pleasures and Other Pleasures*

³² Tradução nossa. Eis o texto original, em inglês: “covering a passage from activism to academia, from journalistic articles to argued essays, and the writing context movies from Women’s Liberation publications (*Shrew, Spare Rib*) to exhibition catalogues and academic journals”.

³³ Original: “semiotics had provided an intellectual basis for questioning the necessary fusion of significant and signified (an image of woman in mass circulation could not be detached from any reference to ‘reality’) and psychoanalysis had provided the ‘political weapon’”.

Contudo, suas assertivas iniciais, de que os filmes hollywoodianos são construídos exclusivamente para o olhar e gozo escópico masculino é algo francamente questionado por uma série de estudiosas, como Tania Modleski (2005), Teresa de Lauretis (1987) e Paula Marantz Cohen (1995).³⁴ Estas estudiosas argumentam basicamente que, ao definir o olhar do espectador como masculino, há uma essencialização do lugar da audiência enquanto tal, algo que subestima a capacidade do público de “ler” os textos da cultura a partir de pontos de vista divergentes em relação a possíveis intenções dos realizadores cinematográficos.

Lauretis (1987) considera como ponto de partida para a crítica feminista a teoria da sexualidade tal como concebida por Foucault (2011), que, ampliada para a questão dos estudos da mulher, origina o conceito de *tecnologia de gênero*. A pesquisadora propõe que uma suposta identidade de gênero não seria algo intrínseco aos sujeitos, mas fruto de discursos institucionalizados, presentes numa série de produtos culturais, dentre os quais o cinema. Lauretis (1987, p. 5) pontua que “gênero não é diferença sexual, um estado da natureza, mas a representação de cada indivíduo em termos de uma relação social que preexiste aos indivíduos, e é baseada em conceitos rígidos estruturados em torno da oposição biológica dos sexos”³⁵. Alinhamo-nos, via Lauretis, à tendência da crítica feminista contemporânea de inspiração desconstrutivista em considerar a questão de gênero um conceito cultural, um efeito de linguagem.

Tendo isso em consideração, acreditamos que o padrão ideal de análise fílmica para o presente estudo seria algo que permitisse a investigação dos textos componentes do *corpus* deste trabalho como *tecnologias de gênero*, narrativas nas quais as mulheres são punidas por se constituírem enquanto sujeitos desejantes, em consonância com o imaginário da sociedade patriarcal, que, tradicionalmente, não as autoriza a ocupar tal lugar. Adotaremos uma leitura baseada na crítica feminista, no sentido de que esta nos fornece elementos e pressupostos suficientes para um rigoroso estudo dos discursos constantes nas obras aqui elencadas.

A presente análise pretende considerar o filme como algo que dialoga com a experiência do espectador. Portanto, o fator gênero, o conceito arbitrário de uma posição fixa entre os sujeitos que os classifica em homens ou mulheres, é determinante, no sentido de acionar as emoções e expectativas da audiência. Conforme Judith Butler (2010, p. 10):

³⁴ Em entrevista à *Revista Estudos Feministas* (2005), pela comemoração do trigésimo aniversário da publicação de *Visual Pleasures and Narrative Cinema*, Laura Mulvey admitiu que o cinema hollywoodiano poderia ser menos monolítico do que ela inicialmente teria avaliado. Porém, o seu posicionamento inicial de que as mulheres seriam, no cinema americano, algo como passivos objetos do olhar influenciou a teoria feminista do cinema por décadas, o que torna necessário apontar as divergências internas que fizeram os estudos na área se construírem hoje em sua configuração atual.

³⁵ Original: “gender is not sex, a state of nature, but the representation of each individual in terms of a particular social relation which pre-exists the individual and is predicted on the conceptual and rigid (structural) opposition of two biological sexes” (LAURETIS, 1987, p. 5)

explorar as categorias funcionais de sexo, gênero e desejo como efeitos de uma formação específica de poder supõe uma investigação crítica, a qual Foucault chamou de ‘genealogia’. A crítica genealógica recusa-se a buscar as origens do gênero, a verdade íntima do desejo feminino, uma identidade sexual genuína ou autêntica que a repressão impede de ver; em vez disso, ela investiga apostas políticas, designando como origem e causa categorias que, na verdade, são efeitos de instituições, práticas e discursos cujos pontos de origem são múltiplos e difusos.

Os filmes elencados neste trabalho são considerados componentes de um poder que transcende aos indivíduos, mas é capaz de lhes determinar a sua subjetividade³⁶. Voltamos, mais uma vez, a Mulvey (2009), quando ela considera que o prazer em assistir a um filme do chamado *cinema dominante* é eivado por uma série de pressupostos existentes na sociedade patriarcal, aspecto fundamental para a construção do olhar sobre a mulher em Hitchcock, algo centrado numa intersecção entre o fascínio e o ódio.

O foco do presente capítulo é *Vertigo* (1958). O filme conta a história do detetive John “Scottie” Ferguson (Johnny O.), que, após a morte de um colega de trabalho, abandona a carreira policial e resolve se aposentar. Porém, atendendo a um pedido de um antigo amigo, passa a seguir e investigar a sua esposa. A missão de John é descobrir a rotina dela, a fim de elucidar atitudes relacionadas a suas possíveis tendências suicidas e protegê-la contra o desejo de tirar a própria vida. Porém, ele cai numa armadilha, arquitetada pelo amigo, que usa a acrofobia do detetive num plano de assassinato elaborado contra a sua esposa, a fim de assumir a fortuna da família da mulher.

“*Um Corpo que Cai* recebeu acolhida moderada do público e da crítica nos EUA em 1958: a maioria das críticas dizia respeito à inverossimilhança da narrativa” (JULLIER e MARIE, 2009, p. 147). “Inverossímil que alguém planejasse um crime assim tão refinado e contando com o favor do acaso em tantas variantes imprevisíveis. Mas Hitchcock, ele próprio o disse, acha que a verossimilhança é coisa sempre reivindicada por indivíduos sem imaginação”, considera o crítico Chico Lopes (2009). Wood (1965) argumenta que grande parte da decepção com o filme derivou da prematura revelação de que Judy e Madaleine seriam a mesma pessoa. De acordo com o crítico, o espectador teria se sentido traído, após acompanhar (e participar ativamente) da angústia de Scottie em relação a Madaleine. Contudo, o caráter prematuro da revelação consiste numa estratégia de criação do suspense na qual o espectador é convocado a se

³⁶ Numa análise mais profunda do pensamento desconstrutivista, a própria noção de indivíduo torna-se conflituosa, pois este não se aproxima à sua etimologia “aquele que não pode ser dividido”, mas constituído em função dos discursos do poder: “Não se trata de conceber o indivíduo como uma espécie de núcleo elementar, átomo primitivo, matéria múltipla e inerte que o poder golpearia sobre o qual se aplicaria, submetendo os indivíduos ou estraçalhando-os. Efetivamente, aquilo que faz com que um corpo, gestos, discursos e desejos sejam identificados e constituídos enquanto indivíduos é um dos primeiros efeitos de poder. Ou seja, o indivíduo não é o outro do poder: é um dos seus primeiros efeitos. o indivíduo é um efeito do poder e simultaneamente, ou pelo próprio fato de ser um efeito, é seu centro de transmissão. O poder passa através do indivíduo que ele constituiu.” (FOUCAULT, 2012 p 183-4).

solidarizar com a mulher, simpatia que abre caminho a uma perigosa identificação, capaz de abalar o conceito de divisão estanque entre os gêneros.

1.1 O FANTASMA DA BISSEXUALIDADE

O perfil de John demonstra a instabilidade das identidades de gênero nos filmes de Hitchcock. Os homens não são garantidores da palavra. O primado da palavra como lei é colocado em xeque e, mais que ele, a própria noção do masculino como forte, seguro, decidido e provedor. De acordo com Requena³⁷ (2004), as narrativas do cinema americano nas décadas de 40 e 50 tendiam a se organizar em torno de uma promessa, proferida por um personagem masculino, – vide *Stagecoach* (1939), ou *The Searches* (1956), ambos de John Ford – com base nesta palavra, era trilhada uma trajetória mítica, de um herói que lutava para cumprir o seu destino. Em Hitchcock, porém, isso não é possível, pois os homens perderam esta capacidade de articular a palavra simbólica, capaz de sustentar um relato.

Jullier e Marie (2004) ponderam que, depois da Segunda Guerra, com a divulgação dos horrores dos campos de concentração, houve uma tendência de que o cinema abandonasse, pelo menos nas décadas seguintes ao conflito, as “lições de vida”, em prol do que parece ser uma hostilidade quanto a possíveis iniciativas de moralização da audiência. Apenas para dar conta do pessimismo da época, os estudiosos dizem: “para que se esforçar para explicar o que é uma vida justa se, uma vez que saem da sala, os espectadores começam a agir como bárbaros, algozes, violadores, delatores?” (JULLIER e MARIE, 2004, p. 152). A situação destrona o sujeito masculino da prerrogativa da palavra, algo que reembaralha, de maneira definitiva, as relações de poder clivadas pelo gênero. Os homens representados nas telas acabam por assumir características eminentemente femininas, considerando os pressupostos do patriarcado: passam a ocupar o lugar do desespero, da fragilidade e do medo.

As mulheres, por sua vez, conquistaram o mercado de trabalho, algo com relação direta com a Segunda Guerra, tendo em vista que os homens foram para os campos de batalha e coube

³⁷ 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, ele insere os filmes hitchcoquianos na vertente “maneirista”, no qual comparecem heróis frágeis e instáveis, como Johnny O. “Si el texto clásico (...) se centrara sobre el acto nuclear del relato mitológico que representara, los textos manieristas, tienden, em cambio, a desplazar de su centro esse acto – el acto necesario del héroe en el que se cristaliza el sentido del relato –, para focalizarse sobre un acto de una índole 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 héroe, debilitado el valor simbólico de su acto narrativo” (REQUENA, 2004, p. 5)

a elas a responsabilidade de manter a economia funcionando. Elas ainda se constituíram enquanto forte segmento de consumo, fruto do seu empoderamento³⁸ financeiro.

Num momento como este, o próprio falocentrismo – o falo como critério de diferenciação dos indivíduos – é abalado de maneira séria. A equação homem = forte, viril e independente não funciona em Hitchcock, simplesmente porque os seus heróis parecem inferiores à demanda que recebem. São personagens menores do que o papel que lhes é atribuído³⁹. Há um intenso desafio à masculinidade, corroída pelo caráter disfuncional da representação dos homens no trabalho do diretor. Tania Modleski (2005, p. 10) detecta esta crise. Ela avalia que “como os filmes de Hitchcock demonstram repetidamente, o sujeito masculino é enormemente assombrado pela bissexualidade, ao mesmo tempo em que é fascinado por esta; e é a mulher quem paga por esta ambivalência – até mesmo com a própria vida”⁴⁰. – há uma ligação, portanto, entre o medo da bissexualidade e a violência contra a mulher.

A apropriação do termo “bissexual” que fazemos neste trabalho não envolve, ao menos diretamente, o aspecto do desejo erótico e sexual, mas eminentemente político. O terror dos heróis hitchcoquianos é fruto da sua instabilidade em relação à sua identidade de gênero, a uma incapacidade de cumprir as expectativas sociais relacionadas à masculinidade. Guacira Louro (2010) considera que o terror em relação à perda da identidade de gênero resulta num policiamento em relação à sexualidade. Este policiamento, porém, não é um processo esférico, perfeito, mas no qual cabe uma série de fraturas, tal como demonstram os filmes do diretor inglês. O potencial didático do cinema, em relação aos papéis sociais generificados, é colocado em xeque na filmografia do diretor inglês, com especial ênfase nos filmes realizados entre os anos 50 e 60, conforme demonstraremos ao longo deste trabalho.

A primeira cena de *Vertigo* é eivada de tensão, pois detectamos que esta angústia em relação à condição do sujeito masculino está presente neste momento. A cena começa. Aparece um rapaz, que logo descobriremos tratar-se de um suspeito perseguido pela polícia, subindo num prédio através da escada de incêndio. A mesma atitude é repetida pelo policial que o persegue e pelo personagem de James Stewart (o detetive Johnny O.), 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.

³⁸ Saffioti (2010, p. 93) explica que “empoderamento” é a tradução literal do inglês “empowerment”, “significa atribuir poder às mulheres, elevando, por exemplo, a sua autoestima”.

³⁹ A expressão “personagens menores do que o papel que lhes é atribuído” é tributária das aulas da Prof.^a Dr.^a Antônia Herrera, na matéria Teoria da Narrativa, ministrada no semestre 2011.1, do Mestrado em Literatura e Cultura.

⁴⁰ “as Hitchcock’s films repeatedly demonstrate, the male subject is greatly threatened by bisexuality, though he is at the same time fascinated by it; and the woman who pays for this ambivalence – often with her life itself”

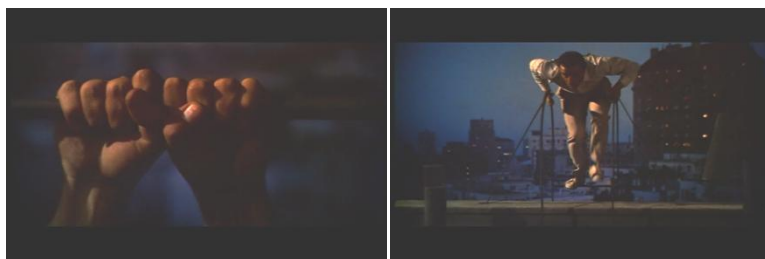


Fig. 11a

Fig. 12a

Há uma forte angústia em relação à queda e à morte, tendo em vista a fuga desesperada e a perseguição. Para dar conta da instabilidade e do desespero, num primeiro momento, temos acesso a um plano de detalhe, com as mãos do suspeito (Fig. 11a), que aparece, de corpo inteiro, na imagem logo em seguida (Fig. 12a). Feito isso, há um plano de conjunto do policial e outro de Johnny (Figs 13a a 15a). A dificuldade de Johnny para subir ao teto do prédio é evidente. Ele, inclusive, leva mais tempo para realizar a tarefa do que o policial, aparentemente mais velho e em pior forma física que o protagonista. Logo em seguida, o espectador vê um plano geral, no qual é delineado, de maneira mais evidente, o lugar onde se dá a perseguição: no alto dos prédios de São Francisco (Fig. 16a).

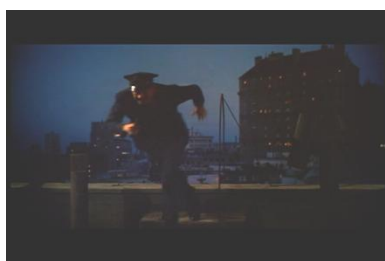


Fig. 13a

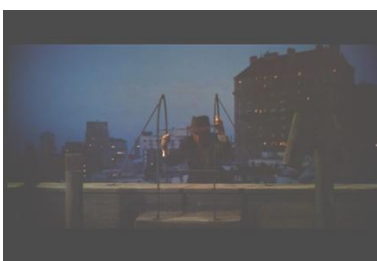


Fig. 14a



Fig. 15a

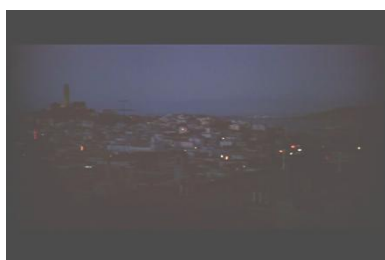


Fig 16a

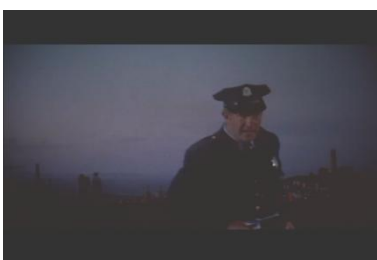


Fig. 17a

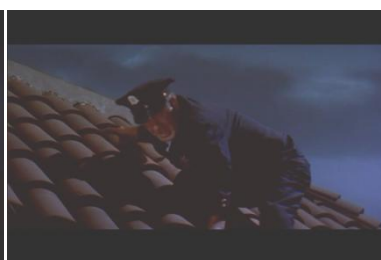


Fig. 18a

A corrida se desenrola até chegarmos a um telhado. O suspeito escapa, por conta de uma falha do Johnny, que não consegue calcular o pulo e acaba pendurado, de maneira precária, num duto de água da chuva (Fig. 20a). O espectador é convocado, brevemente, a ter uma relação de simpatia com o policial, que arrisca a vida e se esforça para salvar o colega. Esta questão pode ser demonstrada a partir do *close up*⁴¹, com a ênfase no seu rosto desesperado, tentando alcançar

⁴¹ Aumont (2002, p. 274) observa que Hitchcock deu uma série de declarações acerca da mobilização dos sentimentos da audiência mediante a manipulação do tamanho da imagem. “Segundo ele [Hitchcock], o ‘tamanho da imagem’ talvez seja para ele o mais importante no arsenal de que o diretor dispõe para ‘manipular’ a identificação do espectador com o personagem. Ele dá muitos exemplos na encenação de seus próprios filmes, como a cena de Os

Johnny (Fig 19a) e também pela câmera subjetiva, que mostra a situação precária pela qual passa o protagonista da narrativa (Fig. 20a). Em seguida, o policial tenta segurar a mão do detetive, mas, sem sucesso, acaba, ele mesmo, caindo do prédio.



Fig. 19a

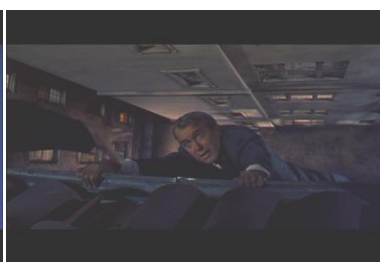


Fig. 20a

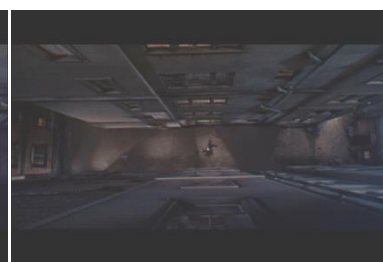


Fig. 21a

A dicotomia entre o próximo e o distante se repete neste ponto. Se, anteriormente, houve um plano de detalhe com as mãos do suspeito na escada, neste momento, após a ênfase no rosto do policial, temos um plano geral, com o seu corpo inerte na rua, após o acidente (Fig. 21). Lamentamos a morte de um homem que estava prestes a realizar um ato heroico: salvar o colega. Este sentimento é decorrente do uso da linguagem cinematográfica, durante a sucessão de eventos. Num primeiro instante, somos induzidos a viver a angústia em relação à expectativa do salvamento, porém, logo em seguida, aquele que se propunha a salvar outrem cai do prédio.

A respeito da fuga do suspeito e da morte do policial ARIAS (1997, p. 140), comenta que, nesta cena, há uma derrota da lei, após um encontro com o Real⁴². “(...) o policial morre e esta aniquilação do representante da Lei irá provocar o sintoma de Scottie, a acrofobia que marcará sua impotência de levar a cabo qualquer tipo de missão heroica”⁴³. Há ainda outra questão, esta acerca da palavra. O policial afirma ser capaz de segurar Johnny, de resgatá-lo do abismo. “Give me your hand”⁴⁴, [ele diz]. Porém, a assertiva é vazia, tendo em vista que este representante da lei não é capaz de se segurar nem a si próprio, muito menos ao colega, a quem oferece ajuda.

A morte do policial se insere, portanto, numa perspectiva de impossibilidade de construir, mediante uma palavra simbólica, um gesto heroico – uma prerrogativa masculina impossível em *Vertigo*, tendo em vista que a palavra como lei é francamente ameaçada no universo hitchcoquiano. Este primeiro encontro com o sinistro demarca ainda a fraqueza de Johnny, em sua acrofobia, condição que metaforiza a sua dificuldade de articular um encontro

Pássaros, onde era imperioso, segundo ele, apesar das dificuldades técnicas, acompanhar em *close-up* o rosto de uma atriz levantando-se da cadeira e começando a deslocar-se sob pena de “romper” a identificação com esse personagem se se precedesse de maneira mais simples, reenquadrando sobre ela, enquanto se levanta da cadeira”.

⁴² A questão do Real será abordada no capítulo seguinte. Porém, por ora, assinalamos que, ao sinalizar a palavra com a inicial maiúscula, nos referimos ao Real lacaniano.

⁴³ original: “el policía muere y esta aniquilación del representante de la Ley va a provocar el síntoma de Scottie, es vértigo que marcará su impotencia para llevar a cabo cualquier tipo de misión heroica”

⁴⁴ Tradução: “Me dá a sua mão!”.

sexuado com Madaleine, identificada como objeto de fascínio, mas, também, a algo que conduz à morte. Conforme Requena (2004), uma das principais características dos protagonistas hitchcoquianos é a fragilidade e a falha, diante de situações nas quais poderia ser exigida deles uma atitude mais contundente, a exemplo do Johnny, que apenas observa, petrificado de medo, a morte de um colega de trabalho.

Afirmamos isso, pois identificamos, com a queda, o desejo, mas, ao mesmo tempo, o medo da personagem diante do intercuro sexual, considerando que a vertigem da queda está diretamente ligada a uma metáfora do corpo feminino. Conforme Capuzzo (1995), em Hitchcock, a paixão é representada como algo fora da lei, portanto, ilegítima e potencialmente capaz de destruir o sujeito, fator diretamente ligado a uma inevitável misoginia. O medo e a angústia diante do corpo da mulher ficam evidenciados na primeira cena do filme, pois, através de um sofisticado movimento de lentes da câmera, a metáfora do órgão sexual feminino é trazida à narrativa (Fig. 23a) ⁴⁵. O espectador observa a altura do prédio a partir de uma visão subjetiva de Johnny O. Neste trecho, no qual o sinistro se insere, a vertigem da queda e a morte são identificadas com o corpo da mulher, ou melhor, com um encontro sexual com ela. A questão é detectada por Modleski (2005, p. 92), inclusive como algo que se repete constantemente ao longo da filmografia do diretor inglês:

dada a predominância de lugares altos na *mise-en-cene* do filme – *The Golden Gate Bridge*, por exemplo – e dada a associação destes lugares com a acrofobia de Scottie, parece claro que o filme, de maneira humorística, liga a sua condição à feminilidade, uma relação que mais tarde trará sérias consequências. (Uma associação entre feminilidade e medo de altura também pode ser encontrada em *North by Northwest* (1959). Roger O. Thornhill (Cary Grant) afirma que Eve (Eva Saint Marie) usa o sexo como algumas pessoas usam um fly-swatter [dispositivo em forma de raquete usado para matar insetos voadores]) ⁴⁶.

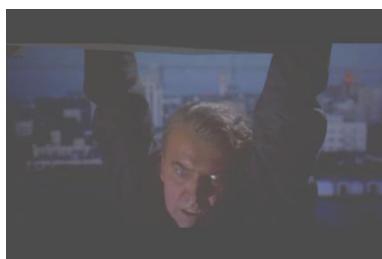


Fig 22a



Fig. 23a

⁴⁵ Retomaremos este aspecto em sessões posteriores, quando a questão da metáfora dos órgãos sexuais femininos será detalhada.

⁴⁶ given the predominance in the film's mise en scene of high places – the golden gate bridge, for example – and given the association of these places with Scottie's *Vertigo*, it seems clear that the film humorously linking his condition to femininity, a relation that later sequences will treat with deadly seriously. (An association between femaleness and fear of heights and may also be found in *North by Northwest* (1959). Roger O. Thornhill (Cary Grant) claims that Eve (Eva Saint Marie) uses sex “like some people uses a fly-swatter” (MODLESKI, 2005, p. 92)

Porém, em *North by Northwest* (1959), o medo de altura é reconfigurado, em função de uma atitude heroica por parte de Roger Thornhill (Cary Grant), o publicitário de *Wall Street* engolfado por uma intriga internacional. Na perseguição no *Mount Rushmore*, Eve Kendall (Eve Saint Marie) é salva da queda pelo personagem, que a puxa pela mão e, num instante seguinte, lhe fornece um novo nome “Sra. Thornhill”, o que transforma o seu *status* na sociedade patriarcal – deixa de ser uma mulher de sexualidade desregrada, para se tornar uma mulher casada. Em *Vertigo*, esta legitimação do desejo não é possível, tendo em vista a fragilidade do herói, sua incapacidade de lidar com o desafio do desejo pelo corpo da mulher, algo metaforizado pela sua acrofobia.

Para entender a inadequação de Scottie em relação à sua masculinidade, é necessária uma breve visita à tragédia imortal de Sófocles, *Édipo Rei*. Há uma interdição que pesará sobre Madaleine, uma mulher casada por quem Scottie se apaixona. O seu compromisso não é o que a torna inacessível, mas a debilidade de Johnny, a sua incapacidade de sustentar uma postura masculina. Tal como na análise que Leonardo da Vinci procedida por Freud e referida por Quinet (2002, p. 259), Scottie encontra-se “fixado no tempo de investigação sexual infantil – concomitante à ausência paterna e à teoria da mãe fálica”.

A fantasia, a paixão de Johnny enquanto algo puramente imaginário representa a verdadeira interdição que pesa sobre Madaleine e, portanto, a impossibilidade da concretização do desejo erótico por ela – o que torna o romance algo ilegítimo e excluído da lei patriarcal. Requena (2004, p. 107), define Madaleine como uma mulher tão bela quanto evanescente e irreal. “Dir-se-ia que o personagem [Johnny], fascinado, reconheceria, reencontrara o que sempre buscou. O retorno ao primeiro objeto [a Mãe]: esta figura que modelou no sujeito a ideia mesma de harmonia, beleza e desejo”⁴⁷.

Após o acidente envolvendo o policial, somos remetidos ao apartamento de Midge, onde vemos Johnny brincando com a sua bengala. A posição dele é prostrada, algo pouco cavalheiresco, o que reforça a sua fragilidade. Johnny se apoia em objetos à sua volta, caminha de maneira pouco segura, fator que configura a sua debilidade. É como Édipo, com seus pés inchados, incapaz de se equilibrar, de manter a cabeça erguida diante dos reveses da vida. Imerso em culpa por ter deixado o colega morrer, Johnny apela a um humor autodepreciativo, fator que reforça a sua vitimização e impotência para mudar o quadro no qual se encontra. A rigor, poderia se dizer que o personagem é um fracassado, mas ciente da sua condição. Jullier e Marie (2004, p. 61) se aproximam de Requena (2004) e Arias (1997), quando argumentam que os filmes dos

⁴⁷ Diríase que el personaje [Johnny], fascinado, reconociera, reencontrara lo que siempre ha buscado. El retorno del primer objeto [a Mãe]: esa figura que modeló en el sujeto la idea misma de la armonía y de la belleza, de la deseabilidad

“anos 1960 em diante [*Vertigo* antecipa a questão] apresentam com frequência heróis desorientados, que não sabem o que fazer e que vagueiam ao acaso sem reagir diretamente ao seu ambiente”.

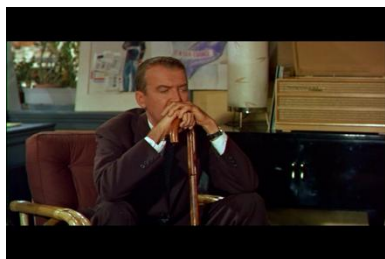


Fig 24a



Fig 25a

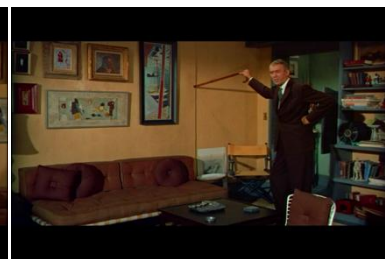


Fig 26a

O personagem desistiu da polícia, do casamento com uma mulher bela e interessante (Midge) e representa, de maneira contundente, o esquema geral dos heróis hitchcoquianos: frágeis e impotentes – atributos vetados aos sujeitos masculinos nas sociedades patriarcais. Cohen (1995) considera que James Stewart é o ator ideal para interpretar os protagonistas hitchcoquianos, tendo em vista o discurso instável, os movimentos desajeitados e a sua confusa maneira de atuar⁴⁸. O desprestígio do herói pode ser conferido até mesmo no uso de itens como iluminação e figurino, algo constante no filme.

A composição da cena no apartamento de Midge não favorece Johnny, tendo em vista a cor do terno usado pelo personagem, que não o destaca em relação ao cenário, composto por tons opacos (Fig. 24a a 26a). Midge, ao contrário, é posta em evidência, com sua blusa amarela, e parece muito mais sensata e madura que o detetive, ainda imerso em sua dor e medo. A masculinidade do personagem é colocada em risco a tal ponto que ele localiza a questão, ao segurar a bengala de maneira fálica e comemorar o fato de, no dia seguinte, poder tirar a bandagem que ainda traz em função do acidente: “I’ll be a man”⁴⁹, ele diz. A sentença representa um objetivo puramente imaginário, pois é esta condição de homem que ele não consegue sustentar.

Rodeada pela moda e por objetos do âmbito do feminino, Midge parece ter um conhecimento em relação ao corpo da mulher que falta a Johnny. Diante de um sutiã, ele pergunta: “What’s this doohikey?”⁵⁰. [Ela responde:] “Its a brasserie. You know about those things you’re a big boy now”⁵¹. O corpo da mulher, novamente, é visto como fonte de

⁴⁸ Talvez apenas Cary Grant se compare a Stewart neste aspecto de dramatizar os heróis hitchcoquianos. Truffaut se refere à tristeza do cineasta no final da década de 60, ao perceber que não poderia contar com os dois atores para os seus filmes, tendo em vista que o tempo é cruel com todos, ainda que ocupem lugar de prestígio do *star system*. Em conversas privadas, porém, Hitchcock teria afirmado que a decepcionante bilheteria de *Vertigo* teve como um dos motivos a idade de Stewart, que estaria velho para viver um galã.

⁴⁹ “Serei um homem”

⁵⁰ Trad: “Que troço é esse?”

⁵¹ Trad: “É um sutiã. Você deve saber estas coisas, já é um garoto grande”

curiosidade, mas não ainda potencialmente ameaçador. Isso se dá, talvez, pela presença de Midge, que se dirige a Johnny num tom maternal, espaço que ocupa forçosamente pela falta de interesse afetivo-erótico por parte do detetive. Ela é uma mulher sofredora, mas se contenta com a presença de Johnny, embora o deseje para além da amizade.

O desejo de Midge é um lenitivo à dor de Scottie, que parece encontrar no amor dela uma forma de levantar a autoestima, em baixa, por conta da ferida à sua masculinidade, representada pelo fracasso provocado pela sua acrofobia. Por conta disso, do sofrimento de Midge, o espectador é convocado a manter certa simpatia pela mulher, esta deslocada no patriarcado, tendo em vista não ter se casado, ferida detectada por Johnny, cutucada com certa crueldade:

JOHNNY O.: How is your love life, Midge?
 MIDGE: That's following a train of thought.
 JOHNNY O.: Well?
 MIDGE: Normal?
 JOHNNY O.: Aren't you ever gonna get married?
 MIDGE: You know there is only one man in the world for me, Johnny O.
 JOHNNY O.: You mean me. We've been engaged once, weren't we? ⁵²

Johnny a interroga sobre sua vida afetiva. Ela, inicialmente, pretende fugir da pergunta, com breves subterfúgios, mas ele não permite isso e a segue com um novo questionamento, desta vez sobre o casamento. Johnny, de certa forma, pune Midge por desejá-lo, dirigindo-se a ela em tom irônico, com perguntas para as quais sabe a resposta. A moça perturba as concepções tradicionais a respeito das mulheres. É dinâmica, independente e, talvez, o mais importante: eminentemente equilibrada e racional, atributos fundadores da identidade de gênero masculina. Estas características, porém, afastam-na de Johnny, pois este não é o perfil de mulher que ele procura. Ele pretende a fantasia da feminilidade, a mulher inalcançável, evanescente.

Ainda assim, a *designer* mantém, em relação ao amigo, um comportamento maternal, no momento em que o desaprova por ter abandonado a polícia e o auxilia numa ridícula tentativa de vencer seu medo de altura, quando ele sobe numa cadeira. Wood (1965) compara o olhar e os cuidados dela, durante a tentativa, aos de uma mãe, que instrui o filho a pedalar uma bicicleta. A iniciativa apenas faz com que Johnny fracasse mais uma vez, o que traz à tona, novamente, os efeitos da sua acrofobia. Ao final da sequência, de maneira diversa dos heróis do cinema clássico, ele não abraça Midge num beijo estonteante, mas é contido por ela. Nesta cena, ainda é anunciada a aproximação de personagem-chave na narrativa, o antigo colega Galvin Elster, que espera Johnny, para um encontro.

⁵² Trad: “Johnny: Como vai de amores?” “Midge: Associação direta de ideias” “Johnny: Bem...” “Midge: Nada de novo” “Johnny: Você nunca vai se casar?” “Midge: Sabe que para mim só há um homem” “Johnny: Se refere a mim. Fomos noivos uma época, não?”.

No escritório localizado na zona portuária da cidade de São Francisco é consolidada a surpresa de Johnny, em relação ao seu antigo colega de escola. O homem não era um bêbado fracassado, tal como Scottie esperava, mas um poderoso empresário do setor naval. Ele confiará uma missão ao ex-detetive, que será contratado para voltar à antiga profissão, a fim de descobrir a rotina de Madaleine Elster, a supostamente atormentada esposa do ex-colega. Como o espectador saberá adiante, esta se trata, na verdade, de uma falsa missão, um embuste, tramado para que Elster assassine seu cônjuge e assuma a fortuna dela, representada pelo império naval da família da verdadeira Madaleine.

O poder de Gavin é representado, dentre outros elementos, pela imagem que tem emoldurada atrás de si, um estaleiro no qual fervilham máquinas e operários, engajados na construção de navios (Fig. 27a e 28a). O empresário se coloca do lado de poder e da independência, atributos masculinos, representados pelas embarcações – fundamentais à consolidação do poderio global europeu, construído em torno da dominação colonial – e pelo dinheiro. Scottie, ao contrário, se coloca de maneira humilde, novamente apoiado, desta vez numa estante, após ter se livrado da bengala (Fig. 29).



Fig 27a

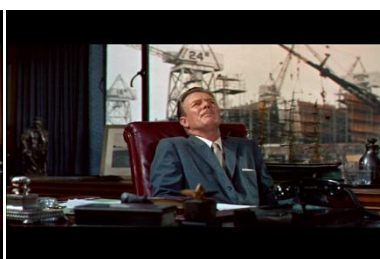


Fig 28a



Fig 29a

Elster, na primeira oportunidade que tem, convoca, em tom saudosista, uma San Francisco “from old days”⁵³, dotada de itens como “Color, excitement, power and freedom”⁵⁴. O rosto do falso amigo se perde em lembranças e imaginação, degustando as palavras “liberdade” e “poder”, elementos-chave para a masculinidade, tal como construída pela sociedade patriarcal. Logo em seguida, ele inaugura outra série de breves observações, que, desta vez, demarcam a debilidade de Johnny. “Shouldn’t you sit down?”⁵⁵, pergunta ao detetive. Ao passo que Gavin se posiciona frente à mixórdia de máquinas e pessoas, separadas dele pela janela de vidro, Scottie se apoia na redoma da miniatura de um navio (Fig. 29a). A imagem é emblemática em relação à diferença entre os dois: um tem poder para a manipulação, é um homem maduro, o outro ainda está prisioneiro de numa certa incapacidade de articular o seu desejo. Esta fraqueza é o flanco

⁵³ Trad: “Dos velhos tempos”

⁵⁴ Trad: “O colorido, a animação, o poder e a liberdade”

⁵⁵ Trad: “Você não deveria sentar-se?”

aberto que Elster precisa para lançar a sua estratégia de logro. O escritório funciona como um palco para o industrial que conduz uma hábil performance para enredar Johnny em sua trama.

A ideia de palco é novamente convocada quando Elster se dirige a um elevado e começa a traçar o enredo da esposa atormentada por uma parenta do além-túmulo. Ele, porém, não é o único a representar nesta situação, se pensarmos na perspectiva de Judith Butler (2010), quando a teórica considera haver algo de performativo no gênero, o que demanda repetição e representação de uma série de contingências presentes nos papéis sociais. Se, por um lado, Scottie sofre com a sua acrofobia e reluta em voltar à ativa, por outro, ele tem um compromisso com o antigo colega de escola. Estamos diante de um diálogo entre homens, os quais precisam reafirmar seu compromisso com a amizade e a sua virilidade através do cumprimento de uma série de exigências sociais.

Há uma irmandade entre os homens, uma regra tácita de não abandonar um amigo numa situação extrema, uma questão, portanto, de honra e virilidade. “A virilidade é uma noção eminentemente relacional, construída diante dos outros homens, para os outros homens e contra a feminilidade, por uma espécie de medo do feminino, e construída, primeiramente, dentro de si próprio”, considera Bordieu (2011, p. 67). Conforme pontua Zizek (2010a), as exigências dos rituais sociais, a rigor, são vazias, como atos perpetrados diante de um grande Outro, tal como proposto por Lacan. Numa referência ao teórico francês, Zizek (2010a) observa que o grande Outro opera num nível simbólico. “De que, então, se propõe a ordem simbólica?” – ele questiona, de maneira retórica e fornece o caminho da resposta: “Quando falamos (ou quando ouvimos) nunca interagimos simplesmente com os outros; nossa atividade de fala é fundada em nossa aceitação e dependência de uma complexa rede de regras e outros tipos de pressupostos” (ZIZEK, 2010a, p. 17). Este conjunto de regras é a expressão máxima de um grande Outro, o olhar patriarcal que impele Scottie e Gavin a seguirem um determinado ritual viril, no qual uma regra tácita determina que amigos devam sempre afirmar seu companheirismo, sob pena de desonra e exclusão da comunidade entre os machos. O destino de uma mulher é delimitado em função de um diálogo constituído por uma perspectiva androcêntrica, um compromisso firmado entre homens – no qual é solicitada uma série de demandas que colocam em causa a masculinidade de ambos.

Porém, a postura receosa de Scottie chega a sabotar estas regras sociais de convivência, embora estas tenham sido acionadas. Afinal, conforme apontamos anteriormente, não é da alçada dos protagonistas hitchcoquianos seguirem a lei, a inscrição simbólica. O detetive reluta em aceitar o caso, ainda está descrente da história, não quer correr riscos, após o seu insucesso que levou à morte um colega de trabalho, episódio ainda presente em seus pensamentos. Elster

recorre à sua última e mais ousada cartada: ele convida o ex-colega para *ver* a sua mulher, com quem jantará no restaurante chamado Ernie's.



Fig 30a



Fig 31a



Fig 32a

Não há elementos suficientes para afirmar com certeza que Elster seria um psicopata, tendo em vista que não nos é dada nenhuma perspectiva de intimidade em relação a ele. Porém, o seu comportamento guarda algumas semelhanças com a psicopatia, tais como: a ausência de remorso, amor e compaixão, aliados com eloquência e narcisismo, o prazer de não apenas lucrar com o engodo, mas de, em sua astúcia, abusar da ingenuidade e confiança de alguém⁵⁶. O que Elster consegue, num primeiro momento, é usar a consideração que Scottie lhe tem, a fim de tirar vantagem da sua acrofobia.

A estratégia de Elster é, portanto, psicopática, no sentido de que ele usa a linguagem como artefato instrumental de comunicação, numa estratégia de engodo. O detetive irá ao Ernie's apenas em consideração ao colega, um gesto vazio, reafirmamos. Conforme Zizek (2010a, p. 22), a noção de vínculo social por meio de gestos vazios nos permite definir, de maneira precisa, a figura do psicopata: “o que está além da compreensão do sociopata é o fato de que muitos atos humanos são praticados no interesse da própria interação”. A Elster não interessa preservar amizades, tudo o que ele pretende é usar as pessoas como peças no seu jogo de xadrez. Afinal, para o psicopata, o outro é um objeto e objetos são meros instrumentos para determinado fim.

A evidência de que o suspense hitchcocquiano está vinculado à figura feminina ganha apoteose em *Vertigo*. Apenas após 17 minutos de narrativa, aparece a personagem vivida por Kim Novak, em sua beleza inacessível. A aparição é breve, apenas cerca de um minuto e meio, mas significativa para dar conta da obsessão que tomará conta do detetive Scottie. Madaleine é uma imagem construída para o alimento ao desejo escópico, para o gozo voyeurístico, dotada de uma beleza etérea. A perspectiva de que a obra induza o espectador a que este se identifique com a mulher pode parecer mais frágil em *Vertigo*, tendo em vista que a vemos, predominantemente,

⁵⁶ Em contraste com a sua etimologia, a psicopatia (doença da mente) não é algo passivo de um diagnóstico médico, mas psiquiátrico-forense. De acordo com Ana Beatriz Barbosa Silva (2008), uma pequena fração dos psicopatas seria capaz de cometer crimes de morte, mas, dentre eles, é mais recorrente a ocorrência de farsantes e estelionatários. Estudos revelam que os psicopatas teriam déficit de funcionamento no sistema límbico, “os psicopatas apresentam atividade cerebral reduzida nas estruturas relacionadas às emoções em geral. Em contrapartida, revelam aumento de atividade nas regiões responsáveis pela cognição (capacidade de racionalizar). Assim, pode-se concluir que o psicopata é muito mais racional do que emocional”. (SILVA, 2008, p. 79).

a partir da perspectiva de Johnny, com uma série de tomadas subjetivas. Esta questão, porém, é fundamental para a simpatia com a personagem. Solidarizamos-nos com ela e a compreendemos, pois seria uma pessoa que corre risco de morte, além do que o espectador tende a torcer para que Madaleine seja curada do perigoso quadro de alucinações do qual supostamente é vítima, para que possa viver o amor oferecido por Scottie. Mulvey (XAVIER, 1988 p. 447) pontua que, ao longo da carreira de Hitchcock, e de maneira acentuada nos filmes *Rear Window* (1954) *Vertigo* (1958), e *Marnie* (1964), o olhar direcionado ao corpo da mulher é fundamental à trama, oscilando entre o voyeurismo e a fascinação fetichista. A teórica pontua que o voyeurismo, item fundamental a esta altura do filme, tem uma associação direta com o sadismo:

(...) a escopofilia fetichista constrói a beleza física do objeto, transformando-o em uma coisa agradável em si mesma. (...) o voyeurismo, pelo contrário, possui associações com o sadismo: o prazer reside na determinação da culpa (imediatamente associada com a castração), mantendo o controle e submetendo a pessoa culpada à punição ou ao perdão. Este lado do sádico se encaixa bem com a narrativa. O sadismo precisa de uma história, depende do acontecimento de certas coisas, forçando uma mudança na outra pessoa, uma batalha de vontade e força, vitória/derrota, tudo ocorrendo num tempo linear com início e fim.

Vertigo poderia ser o filme que mais se aproximaria à hipótese inicialmente defendida pela estudiosa, de que os filmes de Hollywood são construídos para o gozo e satisfação do olhar masculino. Talvez nesse filme, mais do que qualquer outra narrativa hitchcoquiana, seja possível conceber a psicanálise uma disciplina estratégica para revelar o modo como o cinema dominante é organizado em função de um olhar “do homem”. Num dado momento da narrativa, porém, conforme veremos em sessões posteriores, há uma reviravolta na trama, na qual a solidariedade do espectador em relação à falsa Madaleine consiste em algo fundamental para a construção do suspense.

Por ora, voltemos à cena na qual Madaleine aparece pela primeira vez, que começa assim: “uma longa fusão leva à frente da fachada noturna do restaurante *Ernie’s*, enquadrada em plano semiconjunto, em panorâmica para a frente, muito rápida” (JULLIER E MARIE, 2009, p. 147). A porta do restaurante representa mais que a demarcação do lugar, mas a entrada de Scottie no mundo tramado por Elster. É como um portal para outra dimensão, na qual sobrevive apenas a obsessão. É a mulher a cifra do desejo do sujeito masculino o desafio que se coloca ao protagonista. Afinal, como ele poderá cumprir os pressupostos androcêntricos e subjugar-la, submetê-la à lei do patriarcado? – o caminho inicial à formulação de uma resposta a esta demanda será delineado na sessão a seguir. Este trajeto passa pela misoginia e violência de gênero, sintomas que afetam de maneira direta a civilização judaico-ocidental e cristã.

1.2 E ASSIM COMEÇA O PESADELO

Após a apresentação da fachada do Ernie's há um convite ao espectador para que este se junte a Scottie na sua contemplação voyeurística a Madaleine, colocada com as costas nuas, vestida nas cores verde e preta (Fig. 34a). A cor verde será fundamental ao filme, sendo diretamente associada à morte durante a narrativa. Inicialmente, há um triângulo, desenhado entre Scottie, um ponto de observação no salão do restaurante e Madaleine. O espectador é colocado com um terceiro, ou um intruso na relação que se estabelece entre Scottie, aquele que olha, e Madaleine, o objeto do olhar. Porém isto será alterado, pois nos aproximaremos de Johnny, assumindo seu ponto de vista, a partir de uma série de tomadas subjetivas.

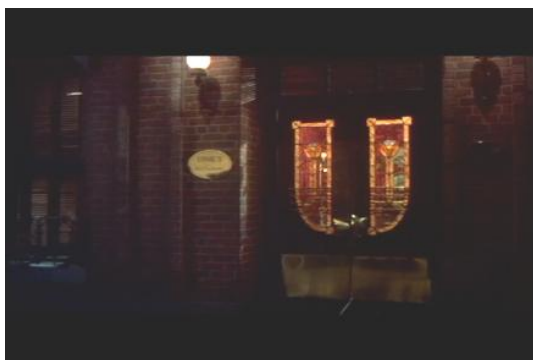


Fig 33a



Fig 34a

A composição do quadro no restaurante favorece plenamente à personagem de Kim Novak. A tonalidade de verde que ela usa a destaca em relação ao cenário, predominado por figurantes vestidos em cores sóbrias (Fig 33). Além disso, não há nenhuma outra mulher naquele espaço capaz de rivalizar com Madaleine pelo olhar de Scottie. Jullier e Marrie (2009) pontuam que a apresentação dela consiste num dos movimentos mais delicados que Hitchcock teria realizado no cinema.

Este, um suave *travelling* para frente, “acompanhado pelos compassos voluptuosos da música wagneriana de Bernard Hermann⁵⁷, [durante os quais] a câmera se entrega a uma lenta panorâmica” (JULLIER e MARRIE, 2009, p. 148). Instantes depois, algo acontece. Madaleine vem em direção à objetiva, acompanhada pela música. Há uma iluminação especial, direcionada ao corpo da personagem, com sua pele ressaltada pela iluminação, composição que oblitera todo o resto ao redor da sua imagem (Fig 35a). Vista de perfil, sem jamais olhar para o espectador, Madaleine é uma imagem fascinante (Fig. 36a). Spoto (1992) arrisca o argumento de que ela

⁵⁷ Músico responsável pela trilha sonora dos filmes de Hitchcock ao longo de 11 anos, de 1955 a 1964. A parceria terminaria, porém, de maneira triste, tendo em vista que, para se manter enquanto gênio individual, Hitchcock parecia ter a necessidade de afastar possíveis concorrentes em relação à “autoria” dos filmes. “O diretor havia ido ao estúdio ouvir a trilha musical para *Cortina Rasgada*. Não gostou [do que ouviu] e não deixou que Hermann finalizasse a gravação. Parece que Hitchcock se deu conta de que seus filmes tinham na música de Hermann uma importante colaboração e pretendia humilhá-lo perante a orquestra, exigindo mudança do sistema empregado até então” (BRENER, 2003, p. 25). Depois deste episódio, a continuidade da parceria tornou-se inviável.

teria um quê de estátua. De acordo com o estudioso, a suposta esposa de Elster seria uma criatura desejável, porém infinitamente longínqua – algo como a quintessência do mistério da mulher.

A análise de Spoto (1992) convoca o desejo masculino voltado à figura da mulher, e dá conta da curiosidade e vontade de olhar, sensações que reeditam o enredo edipiano, mas cobertas pela culpa, pois é algo direcionado a uma mulher interdita ao desejo, a Mãe. A incapacidade de Scottie de articular um encontro sexuado com a mulher está presente neste trecho do filme, pois é esta questão que constrói a aura sagrada, mas, ao mesmo tempo, mórbida, acerca de Madaleine. O que torna o desejo do protagonista como algo “fora da lei” é o desejo de natureza incestuosa, puramente imaginário, potencialmente capaz de destruir o sujeito.

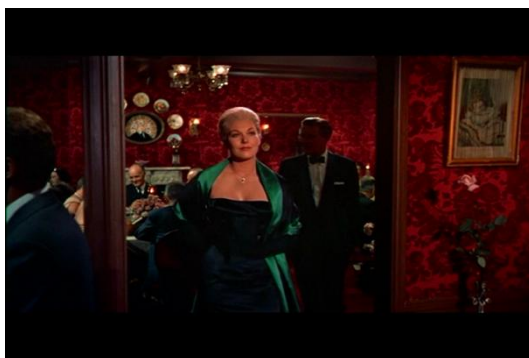


Fig 35a

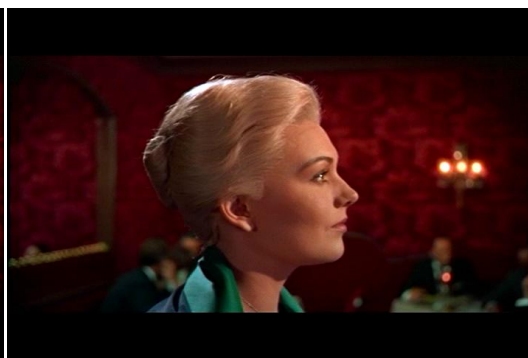


Fig 36a

O desejo, assim como o suspense, torna-se construído na dimensão do olhar, algo que nos direciona, de maneira inevitável, ao território do escopismo que constitui a mulher como alvo do olhar. Um primeiro ato de violência está inscrito na narrativa. A agressão contra a subjetividade dela, ao considerá-la exclusivamente objeto de excitação visual. A respeito do escopismo, Antônio Quinet (2002, p. 10) pondera que:

O conceito de pulsão escópica permitiu à psicanálise reestabelecer uma função de atividade para o olho não mais como fonte de visão, mas como fonte de libido. Onde os antigos têm este conceito do raio visual e o fogo do olhar, a psicanálise descobre a libido de ver e o objeto olhar como pulsão da vida sexual. Lá, onde estava a visão, Freud descobre a pulsão.

A beleza misteriosa de Madaleine⁵⁸ opera em consonância com o imaginário patriarcal que alia a sensualidade feminina a algo correlato ao perigo. Arias (1997) constrói uma espécie de associação de palavras, que alude à correlação entre a mulher e o sinistro, algo frequente em Hitchcock: “abismo”, “acrofobia”, “morte”, “loucura” e “ausência de sentido”. O estudioso aponta que, mediante o jogo destas cadeias, é possível encontrar temas que estarão presentes no

⁵⁸ Não me sinto confortável com a classificação das mulheres hitchcoquianas de “fêmeas fatais”, pois as heroínas do diretor não fazem os movimentos de provocação como no cinema *noir*. Na verdade, “as mulheres de Hitch devem vestir-se ornar-se, portar-se como se o sexo lhes fosse um assunto inteiramente alheio (há, por certo, exceções, como Doris Day, em ‘O Homem que Sabia Demais’). Elas devem, em outras palavras, ser suscetíveis de ao mesmo tempo fascinar e amedrontar o homem” (ARAÚJO, 1984, p. 31)

filme. Numa referência aos créditos iniciais, ele pondera que: “a beleza é aquilo que protege do abismo (que o tapa, dissimulando a sua existência) mas que, paradoxalmente, conduz a ele; a paixão como aquilo que conduz à loucura e à morte” (ARIAS, 1997, p. 104) ⁵⁹.

Mulvey (2009) observa que a escopofilia e a violência estão ligadas, a partir do momento em que há uma desumanização do objeto do olhar, que se transforma no anteparo do gozo, do prazer em ver. Apesar do clima cálido da cena, a misoginia e uma centelha de violência estão presentes neste momento, que representa a primeira vez em que Madaleine e Scottie se encontram. “A ansiedade masculina em relação à castração (...) direciona o prazer escópico à misoginia. É um ciclo no qual são ativados os aspectos fetichistas do prazer voyeurista, no qual o corpo da mulher guarda ameaça de Pandora” ⁶⁰ (MULVEY, 2009, p. xxxii).

A interrogação, o mistério e a angústia em relação ao corpo da mulher é algo constitutivo não apenas do cinema hitchcoquiano, mas das sociedades ocidentais, tanto que Freud (*apud* CARLI, 2009, p. 89-90) faz referências ao corpo feminino como estranho (sangramentos, maternidade, virgindade), incompreensível e, portanto, aparentemente hostil. Após citar Freud, Ana de Carli trata, de maneira breve, dos genitais femininos no imaginário patriarcal, representado como “um poço sem fundo, onde o homem se exaure, se esgota, perde suas forças e sua vida beira à impotência”. Em *Vertigo*, há uma série de metáforas do corpo da mulher, tais como o coque usado por Madaleine ou mesmo os desenhos em forma de espiral, na apresentação dos créditos iniciais do filme.

Há algo que se repete durante todo o trajeto da narrativa, em relação ao vestuário de Madaleine. Se a elegância das roupas a torna etérea, menos carnal, por outro lado, o fascínio pela indumentária da personagem evoca algo fetichista, a partir do momento no qual há uma atenção excessiva aos objetos – luvas, vestido, sapatos – a fim de barrar a visão da diferença sexual. Este conhecimento é ameaçador, de efeitos potencialmente danosos ao sujeito fixado na curiosidade infantil em relação à mãe fálica. Isto conduz a uma constante angústia em relação ao corpo da mulher e engendra a necessidade de controlá-la, ainda que pela violência. Steimetz (2011) localiza neste aspecto o desespero de Johnny, a sua incapacidade de infligir a violência do patriarcado – um homem que não dispõe do poder e da liberdade para subjugar uma mulher – eis o que seria a angústia mais profunda do personagem. O primeiro passo para que ele sane esta falta, é reduzi-la a objeto de olhar. Sadismo demanda história, determina a famosa frase de Laura Mulvey (2009) – e é em torno destes desejos perversos que se constrói *Vertigo*.

⁵⁹ original: “la belleza es aquello que protege del abismo (que lo tapa, disimulando su existencia) y que paradójicamente conduce a él; la pasión como aquello que conduce hacia la locura y la muerte”.

⁶⁰ No original: (...) inflects scopophilic pleasure towards misogyny. It activates the fetishistic aspects of voyeuristic pleasure, in which the female form has the allure and threat of Pandora. (MULVEY, 2009, p. xxxii)

O fetichista se torna fixado num objeto com a finalidade de evitar o conhecimento. Ele abandonou o desejo de saber a natureza da diferença sexual a fim de evitar a ansiedade em relação à castração. Ele bloqueou a curiosidade sexual, ou a curiosidade sobre a sexualidade feminina. O fetiche é estabelecido num artefato, num objeto. Este evita a inquietude, pois ele não vê o que se esconde por trás do mistério (MULVEY, 2009 p. xxxii)⁶¹.

Fetichismo e escopofilia se irmanam, no sentido de que o fetiche tem como pressuposto evitar o reconhecimento do corpo da mulher como falta do falo. O escopismo, por sua vez, tem a faculdade de demandar, cada vez mais, pela visão do objeto – a fome de ver envolve um risco, portanto. O perigo é que, num um dado momento, haja o reconhecimento do órgão sexual feminino. Esta é a angústia engendrada em *Vertigo*, diretamente ligada ao desejo e ao suspense presentes no filme. “O gozo escópico é o gozo dos espetáculos, mas também, ao ser desvelado, o objeto, o horror, pois o olhar não pode se ver senão ao preço do desaparecimento do sujeito, pois toda a pulsão é também, pulsão de morte” (QUINET, 2002, p. 11).

O lugar do sujeito que observa, portanto, não é um porto seguro, mas uma posição de angústia. O espectador, ao acompanhar a narrativa e manifestar sua atenção em relação à mulher representada na tela, corre o *risco* gradual de identificar-se com ela, o que coloca em xeque a sua certeza segura de uma identidade de gênero consolidada e coerente.

Madaleine é o desafio à masculinidade de Scottie (e do espectador). A insegurança do detetive diante da moça atormentada é diretamente associada a uma concepção da mulher como entidade destrutiva, a qual se deve temer, mas, de maneira paradoxal, é a imagem sobre a qual recai o fascínio e a interrogação. Scottie mordeu a isca quando viu a esposa do antigo colega. A partir deste momento da narrativa, ele passa a seguir a suposta Madaleine, cada vez mais obcecado com o seu mistério e com suas tendências suicidas. Tê-la, dominá-la, é a única forma de manter a sanidade, a razão (pressuposto masculino) e não se render ao irracional, ao ilógico, ao feminino – assim estigmatizado pela visão androcêntrica. Para tanto, seria preciso renunciar ao desejo de ver, que traz no seu âmago o germe da loucura e da destruição – mas a renúncia ao objeto do desejo é uma tarefa heroica. O protagonista desta narrativa, lembremos mais uma vez, não é dotado deste pressuposto do gesto, da palavra e do ato simbólico (REQUENA, 2004).

O filme prossegue como uma espécie de caçada, na qual aquele que persegue uma possível presa é quem, verdadeiramente, foi capturado – ou, pelo menos, teve o seu desejo escópico segurado numa armadilha, composta pela espiral de medo, violência, loucura e

⁶¹ No original: “The fetishist becomes fixated on an object in order to avoid knowledge, he has to abandon the desire to know the nature of sexual difference in order castration anxiety. He has to block sexual curiosity, or curiosity about female sexuality. The fetish is stable in an object, an artefact. It avoids the restless probing of curiosity to see what lies behind a mystery.” (MULVEY, 2009p. xxxii).

autodestruição. O objetivo final desta perseguição é o olhar, o contemplar, fator que determina e conduz a relação entre Scottie e Madaleine.

Scottie, porém, não está sozinho nesta jornada. O sujeito masculino que assiste ao filme e se identifica com a narrativa comunga do mesmo desafio à sua identidade de gênero. Diante do filme, o espectador, tal como no sonho, encontra o seu desejo (REQUENA, 1985) – ou seja, onde se poderia imaginar inicialmente a passividade daquele que se entrega à narrativa fílmica, há, na verdade, uma intensa atividade pulsional. Parafraseando Nasio (1988), o filme, tal como o quadro, é um “apanha-pulsões”.

Como o Sol e a Morte, é impossível olhar o objeto de desejo de frente, sem que se pague caro por isso (QUINET, 2002). A visão da beleza intimida, proíbe o desejo – conforme descobrirá Scottie. Diante da imagem excitante, o desejo é forçado a se confessar, a saltar em direção ao objeto (a mulher). A violência está inscrita no olhar – este que sofre a ameaça de ser ofuscado, cegado, levado ao limite do insuportável. O lugar deste desafio é a zona de intersecção entre a violência, a morte e a angústia – o sinistro triunvirato.

Depois da saída de Elster e Madaleine do restaurante, a cena é cortada. Após um *fade* (escurecimento gradual da tela), iremos ao prédio onde mora o milionário com a sua suposta esposa. A entrada da casa está demarcada por dois postes, o que configura, mais uma vez, a ideia de portal (Fig 37a). Há uma placa ao lado da entrada do prédio onde se lê *one way* – caminho único – o que designa a obsessão de Scottie, em relação à suposta esposa do amigo.



Fig 37a



Fig 38a



Fig 39a

As imagens de Scottie seguindo Madaleine configuram a posição do olhar no filme, visto preponderantemente da perspectiva do detetive. O espectador, a esta altura, transforma-se num comparsa do fascínio do personagem. Ainda não conhecemos Madaleine o suficiente, mas, cada vez em maior grau, tememos pela sua segurança, pela possibilidade de que algo possa lhe ocorrer. Xavier (1988, p. 380) nota que Madaleine nunca devolve o olhar a Scottie. “Mas é ambígua esta passividade, pois é o movimento dela que dirige o olhar dele, é a ação de ambos que dirige o nosso olhar, sempre na esteira do ângulo de Scottie, com quem partilhamos a ignorância, a curiosidade e a descoberta”.

Madaleine atrai Scottie a uma rua pouco movimentada, na qual o suspense se acirra, pois há uma expectativa de sabermos por que ela iria para um lugar tão ermo, pouco iluminado,

ainda que seja dia. Ela, mais uma vez, passa por mais uma porta, depois por outra, como se estivéssemos num labirinto. Porém, a imagem do labirinto é apenas uma das possíveis metáforas que possa dar conta das constantes portas, pelas quais Madaleine insiste passar.



Fig 40a



Fig 41a



Fig 42a

Com base em Freud (1988), consideramos que estes cômodos pelos quais a personagem conduz o herói em sua busca escópica são análogos ao corpo feminino⁶². Num lugar aparentemente desarrumado e até mesmo hostil, um corredor mal iluminado, Scottie tem acesso a mais uma porta, a partir da qual vê Madaleine numa banca de flores, no que parece ser um complexo de lojas. O espectador, por sua vez, tem acesso à personagem por um espelho (Fig 42a), algo fundamental em relação à suposta esposa de Elster. Ela é uma imagem imaginária, feita para ser desejada, construída especialmente em função da fantasia de Scottie. Ela se apresenta, mas, ao mesmo tempo, se nega ao olhar. As suas roupas são elegantes, discretas, mas não deixam de insinuar as formas do seu corpo.

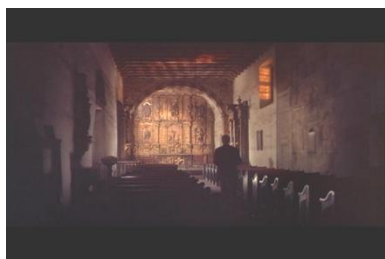


Fig 43a



Fig 44a



Fig 45a

Após mais alguns quilômetros de perseguição, Madaleine chega à *Missión Dolores*, conforme indica a placa em frente ao prédio para o qual se dirigiu. A indicação é emblemática em relação à trama. *Dolores*, em espanhol, é um nome de mulher, mas também significa dor, e esta correlata a sofrimento e paixão.

Os personagens chegam a um cemitério, no qual descobriremos estar enterrada Carlota Valdés (Fig 45a), a mulher espanhola que supostamente faria parte dos delírios de Madaleine. Na obra de Hitchcock, é recorrente o apelo à figura de uma mulher do além-túmulo, capaz de exercer uma tremenda influência nas tramas (MODLESKI, 2005). É o caso de *Rebecca* (1940),

⁶² A questão é enunciada por Freud (1988) em relação a análises de sonhos de pacientes neuróticos, que tendem a simbolizar corpos e órgãos genitais através de imagens oníricas de itens arquitetônicos. Assim, pilares representariam pernas, encanamento de água remeteria ao trato urinário e as portas seriam constantes metáforas dos genitais femininos.

Psycho (1960) e, claro, *Vertigo* (1958). Por outro lado, Paula Cohen (1995) coloca em questão algo em relação a um protagonista de outro filme de Hitchcock, *Strangers on a Train* (*Pacto Sinistro*, 1951), ao considerar a fragilidade dele estratégica à narrativa. Novamente, em *Vertigo*, a debilidade de um personagem central, desta vez Scottie, a sua incapacidade de articular um encontro erótico-afetivo com uma mulher, torna-se condição essencial à criação do suspense.

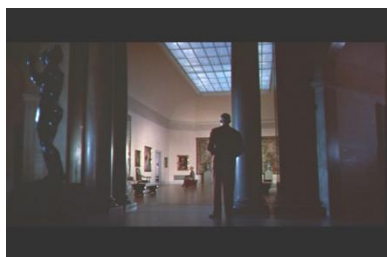


Fig 46a



Fig 47a



Fig 48a

O olhar do detetive consolida o espectador como solidário aos desejos escópicos e voyeuristas do personagem. Guiados pela música de Hermann, somos apresentados a novas metáforas do feminino – tais como as flores e o penteado da mulher, constituído num coque circular, convocando a imagem dos créditos iniciais do filme (Figs 47a e 48a). O penteado, em especial, é uma imagem que remete a algo como o tempo dobrando-se sobre si próprio, se repetindo e se citando, unindo as duas imagens das mulheres – Carlota Valdez, no quadro, e a sua suposta parenta atormentada, a falsa Madaleine.

As formas espiraladas convocam a imagem de um ciclo, ideia ainda mais acirrada pela trilha sonora, pelo penteado em forma de coque e mesmo pela apresentação dos créditos iniciais. Em *Vertigo*, o tempo não está construído em torno de um fluxo linear. Há um tempo formado por ciclos que se encadeiam. Madaleine parece copiar a personagem do quadro (Carlota Valdés) de maneira compulsiva. São duas pessoas separadas no tempo, mas que tendem a se repetir, dada a suposta identificação que atormenta a falsa esposa de Galvin Elster.

A questão colocada na cena da galeria é a mulher como representação, definida pelo patriarcado enquanto o outro. Esta imagem dialoga diretamente com o processo da objetificação⁶³, referido por Fávero (2011, p. 231). A autora argumenta que a sociedade objetifica a aparência física da mulher: “tornar-se mulher na sociedade patriarcal significa incorporar a feminilidade, isto é, se dissociar das próprias fomes físicas – comida e sexo, por exemplo – e treinar o corpo para mover-se ou não mover-se de modo apropriado às normas”. Ela se refere a um projeto disciplinador da feminilidade, segundo o qual a mulher deve viver seu

⁶³ O vínculo entre a “feminilidade” e a objetificação do corpo da mulher está presente em Beauvoir (1967), mas encontra a sua formulação em Bartky (1997), que desenvolve o termo a partir das análises do poder propostas por Foucault (2012). De acordo com a pesquisadora, os mecanismos de construção da sexualidade, em seus discursos institucionalizados, colaboram para a criação de corpos dóceis, condizentes com as expectativas sociais a respeito da sexualidade. Porém, às mulheres, estas demandas e exigências seriam ainda mais acirradas, pois elas seriam julgadas pela sua aparência e beleza, o que lhes conferiria determinado status social. Voltaremos à questão no Capítulo IV.

corpo como visto por outro, *por um outro patriarcal anônimo* – exatamente como o olhar de Scottie (e do espectador), fascinado, obcecado pela beleza etérea de Madaleine. Em Nasio (1988, p. 76), é possível encontrar o vínculo entre a fantasia e a supressão da subjetividade:

A fantasia é, pois, uma encenação na qual o Outro é reduzido a nada, puro objeto à mercê do sujeito, abolido enquanto falante e negado enquanto desejante. [A fantasia é] em suma a encenação da condenação à morte do Outro. Pode-se compreender agora porque uma fantasia, não importa a qual, é sempre, em última instância, uma fantasia de castração.

Após ter tido acesso, na cena do museu, à mulher como representação, a questão da imagem feminina mediada pela arte é novamente posta em questão, desta vez no apartamento de Midge. Ela está sentada ao fundo do cenário, como se as hastes da janela fossem as laterais de um quadro, com a cidade de San Francisco ao fundo (Fig. 49a).



Fig 49a



Fig 50a

Conforme poderemos observar ao longo deste trabalho, há uma tendência constante neste filme de colocar as mulheres na posição de objetos artísticos. A perspectiva é reforçada pela presença, na parede ao lado direito de Midge, de uma gravura com uma personagem feminina (Fig 49a).

Johnny absolutamente não deseja a amiga, que insiste em que ele a veja como uma mulher, mas ela não corresponde ao desejo dele, pois está aquém da sua imaginação romântica. Mas, ainda assim, ela quer ser vista como uma mulher atraente, algo que dá um tom sádico à relação entre os dois.

Johnny: Midge, Who do you know that's an authority on San Francisco history?
Midge: That's a kind of greeting that a girl likes. None of this *Hello, you look wonderful* stuff. Just a good *Who do you know that's an authority on San Francisco history?*⁶⁴

Johnny será visto, de maneira constante, consumindo bebida alcoólica, algo que remete ao estado de embriaguez (Fig. 50a). A aproximação de Scottie com a bebida se relaciona com o transe no qual ele entra, em função da sua paixão/obcessão por Madaleine. Ao longo do filme, o

⁶⁴ Trad: “Johnny: Midge, quem aqui conhece a história de São Francisco?” “Midge: Grande maneira de cumprimentar. Não você está linda ou algo assim. Direto ao assunto: *quem aqui conhece a história de São Francisco*”

álcool torna-se um parceiro do seu delírio erótico-romântico. Midge, por sua vez, tem uma personalidade marcada pela sobriedade e firmeza. Ela demonstra a sua capacidade de ação e iniciativa, em atitudes simples. Ao saber de uma pessoa que conhece a história de San Francisco, Midge não precisa de um chapéu para ir à rua – ou seja, é uma mulher independente, de ação, arrojada o suficiente para viver sozinha numa grande cidade.

Wood (1965) vê nestas características a inadequação dela ao desejo de Scottie, algo que será, mais adiante, repetido por Judy. Ambas têm a atitude de mulheres solteiras, versadas na gramática de sobreviver num grande centro urbano. As expectativas da audiência em relação a um possível envolvimento romântico entre os amigos não são sequer alimentadas. Há, porém, um tom perverso da narrativa em relação à Midge, pois, em nenhum momento, são fornecidos elementos concretos de que ela será recompensada por sua paixão, ou vista com outros olhos por um novo Johnny, talvez mais maduro ao final do filme. “É uma mulher que percebemos que ele não pode amar, seu dinamismo e senso prático são a antítese do ideal fantástico de feminilidade ambicionado por Johnny” (COHEN, 1995, p 135-6)⁶⁵.

Scottie e a amiga vão ao encontro de Pop Liebel, um conhecedor da San Francisco dos tempos antigos. O velho gerente da livraria *Argosy* surge na tela como uma figura vinda do passado. Como a atmosfera do filme é performática, como se ciclicamente se colocasse a questão da representação dentro da representação, o velho homem parece um ator numa ópera, surgindo da parte de trás do cenário, mas, ao mesmo tempo, de uma parte elevada – fator que, em conjunto com a idade, confere certa aura de respeitabilidade ao livreiro.

O encontro com Liebel não poderia se dar em outro lugar que não uma livraria, pois o enredo de Carlota Valdez abandonada e condenada à loucura é do âmbito da representação literária (REQUENA, 2004). E este talvez seja o sintoma maior da psicose de Scottie, a sua incapacidade de simbolizar, de encontrar a satisfação na pura e simples fruição de uma narrativa ficcional – tem que concretizá-la na realidade empírica.

O velho homem assume um ar de Oráculo – a possível ligação com Delfos é reafirmada pela fumaça do cigarro. Porém, ao contrário do que seria esperado de um profeta, ele não está ali para mostrar alguma possível verdade profunda, mas, de maneira paradoxal, colaborar para que Johnny permaneça no engodo e ainda mais envolvido pela trama. Se Tirésias faz com que Édipo seja confrontado com uma verdade insuportável, Liebel incentiva Johnny a permanecer na fantasia, pois consiste em mais uma faceta da dimensão teológica da obra de Hitchcock. O livreiro é um elemento a mais a mover as engrenagens da narrativa, a por em ordem uma ação determinada pelo deus Hitchcock, que, longe de salvar Johnny, o mergulha ainda mais no caos

⁶⁵ No original: “She is the woman who we soon sense he cannot love; her literalism and practical sense are the antithesis of what he is searching for after his harrowing ordeal” (COHEN, 1995, p 135-6).

da loucura e da fantasia. Poder-se-ia dizer, inclusive, que Pop (palavra informal equivalente a *father* em inglês) é um duplo de Hitchcock, que intervém na ação como se fosse um narrador e passasse a falar pela boca de Liebel.

Quando ele começa a falar em Carlota, desce as escadas, dando a dimensão da vida infeliz que ela teve. Numa espécie de decadência, que começa na tristeza e vai até a loucura, algo que retoma o tema principal do filme, a queda no abismo do medo, trajetória também seguida por Scottie. O nome do homem que teria levado Carlota ao suicídio Liebel não consegue lembrar. A questão pode ser analisada do ponto de vista das relações de gênero, pois o homem, na sociedade patriarcal, ao dar o nome à mulher, a insere socialmente como esposa, algo que confere legitimidade à união.

Porém, para Carlota, isto não foi possível, tendo em vista que a relação que ela teve com o tal homem rico e poderoso não era referendada pelo casamento – mais uma vez, o espectador está diante de uma mulher que ocupa uma posição crítica no patriarcado, e que paga caro por esta instabilidade. Ela perde a sanidade mental, a filha recém-nascida e a própria vida, sem que, em nenhum momento, receba do amante alguma solidariedade. Ao contrário. Ele é o causador da sua derrocada. Liebel descreve a situação com piedade em relação à Carlotta. Porém, na fala do velho, há um aparente saudosismo em relação ao tempo no qual um homem rico e poderoso podia ter um relacionamento com uma jovem e descartá-la posteriormente. “Power and Freedom” – ao pronunciar estas palavras, Liebel parece manifestar a mesma postura de fascínio e devaneio que Galvin Elster adota ao pronunciar o binômio (Figs 51a e 52a).



Fig 51a

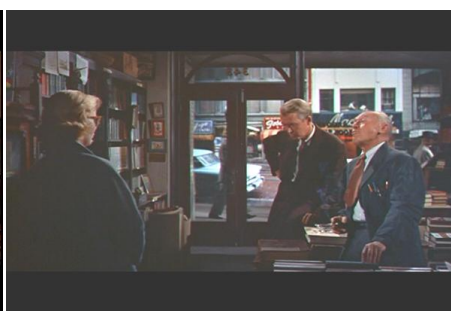


Fig 52a

A atitude de Elster e Pop Liebel, ao pronunciarem, ou se sorverem do gosto das palavras, manifesta uma conexão com um patriarcado fundador, quase imemorial – um período no qual mulheres independentes como Midge eram exceção – e chegavam a pagar pela sua liberdade com a vida, a exemplo de Carlota Valdéz. Midge, porém, ainda paga pela sua independência, mas o preço é a solidão e o desinteresse de Scottie. Steinmetz (2011) considera que o binômio fornece uma possível interpretação política do prazer e do gozo dos personagens ao pronunciar as palavras. A questão remete ao desejo imperialista estadunidense durante a

Guerra Fria – o poder para influenciar a política interna dos países do então chamado terceiro mundo, em estratégias próximas às da exploração colonial.

Na análise da pesquisadora há, portanto, uma equalização entre a situação dos países subdesenvolvidos e as mulheres vítimas deste patriarcado fundador, oprimidas e desprivilegiadas num universo de total poder concedido aos homens. Na impossibilidade de Scottie de pronunciar estas palavras *power and freedom* e em dominar a mulher reside a sua verdadeira vertigem, a sua incapacidade de se colocar numa posição dominadora, consoante às demandas de um universo androcêntrico – a vertigem é a insegurança em relação à sua própria condição de homem. Esta é a acrofobia mais saliente no filme: a ansiedade que lentamente destrói Scottie não é apenas o medo de altura, mas o medo de perder a capacidade de infligir a violência patriarcal, portanto, a inabilidade de controlar e matar (STEINMETZ, 2011).

Após saírem da livraria, a presença de Pop Liebel ainda é marcada por uma luz vinda, muito provavelmente, de algum reflexo externo à loja. O velho homem é demarcado por esta luz, e emoldurado pela vitrine, algo que realça a sua presença e referência de autoridade – o que o torna capaz e o autoriza a constituir discursos, pois lhe é atribuído um lugar de poder, demarcado pela palavra como lei, um dos principais eixos de constituição e ordenação do patriarcado. Porém, conforme ressaltamos anteriormente, este lugar da palavra como promessa e plena de significado é algo constantemente vazio na filmografia hitchcoquina, e, em especial, em *Vertigo*.

A obsessão de Scottie é, porém, crescente, pois a sua relação com a suposta Madaleine torna-se cada vez mais próxima, mais tátil. Neste sentido, um novo fator surge, quando os corpos dos personagens se tocam pela primeira vez e a distância física entre eles é rompida. A ação se dá na Golden Gate Bridge. Ao fundo, o som das ondas batendo nas pedras da barra de proteção da praia remete à pulsão, ao desejo sexual de Scottie, ao passo que alia a mulher à natureza, ao mistério do mar. A organização da cena é pontuada de maneira a estabelecer que tenhamos acesso a Madaleine a partir do olhar de Scottie, reafirmando a solidariedade do espectador em sua parceria com o desejo voyeurista do detetive.



Fig 53a



Fig 54a

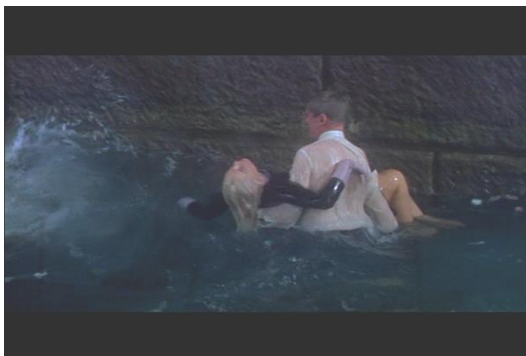


Fig 55a

Arias (1997, p. 85) considera a Figura 53a o plano central da sequência ora analisada, pois “oferece um fragmento de especial densidade metafórica”⁶⁶. A metáfora percebida pelo teórico dialoga diretamente com a morte, anunciada não apenas pelos supostos delírios da atormentada esposa de Gavin Elster, mas também pelo caráter fora da lei do desejo de Scottie. A presença de um ritual fúnebre está demarcado nas roupas e mesmo na atitude de Madaleine. Ela está vestida de roxo, com um ramalhete de flores nas mãos (Fig 53a).

O movimento de despetalar o buquê e jogar as pétalas na água ainda tem possível conotação sexual, tendo em vista a relação do ato com o verbo *deflower*, que poderia ser traduzido como “deflorar”, conservando o mesmo sentido de perda da virgindade ou da pureza, como em português. A suspeita de que o aspecto sexual é posto em causa durante esta cena é que não nos é dado a ver o momento exato no qual o corpo de Madaleine se chocou às águas da Baía de São Francisco – há, portanto, uma perspectiva de vedar ao espectador o momento do choque do corpo dela contra as águas, como se fosse censurada a visão desta agressão, ou violação, perpetrada pelo mar, o que faz com que a personagem mantenha a sua aura de intocada.

Freud (1988, p. 176) em *A Interpretação dos Sonhos* considera que, no texto onírico, a queda está associada ao que popularmente se chama de mau passo, para uma mulher, como uma relação sexual “ilícita” – “Quando uma mulher sonha que está caindo, isso tem quase invariavelmente uma conotação sexual: ela se imagina como uma *mulher decaída*”. Diante desta transgressão, é necessário que se apresente um cavalheiro, capaz de alçar a mulher, novamente, à sua condição de prestígio na sociedade patriarcal, mediante o casamento. Porém, em *Vertigo*, esta possibilidade não é factível, tendo em vista que, ao detetive, se apresenta uma tarefa falsa, que, associada à sua fraqueza como homem, não o autorizaria a um gesto heroico.

O corpo inerte de Madaleine nos braços de Scottie é a primeira evocação concreta da necrofilia presente no filme. Até este momento, a questão era apenas enunciada pela inacessibilidade dela e pela maquiagem e iluminação, que a tornavam excessivamente branca. Há uma leve insinuação erótica, por conta da perna que aparece sob o vestido molhado (Fig.

⁶⁶ original: “ofrece um fragmento de especial densidad metafórica”.

55a). A insinuação persiste até o final da sequência, quando Scottie, arfante, coloca Madaleine no carro, a fim de levá-la para casa. A imagem fílmica sugere, engendra e, até mesmo anuncia o encontro dos corpos. Os atores comparecem nesta imagem final mediante um ostensivo *close up*, numa proximidade que evoca o encontro amoroso (Fig 56a).



Fig 56a

A tensão sexual que marca a cena anterior é suavizada pela música, além dos marcadores de passagem de espaço e tempo. Uma sobreposição de imagens nos leva à casa de Scottie, duplamente sinalizada pelo poste de iluminação pública e pela lâmpada da varanda, que determina ao espectador, o lugar de atenção, a porta vermelha do apartamento do detetive (Fig. 57a). O espectador é informado, mediante um movimento de câmera, da presença de Madaleine na casa, e que ela, inclusive, trocou de roupa, enquanto ele acende a lareira – mais um elemento de tensão sexual constante em Hollywood, em função do fogo.

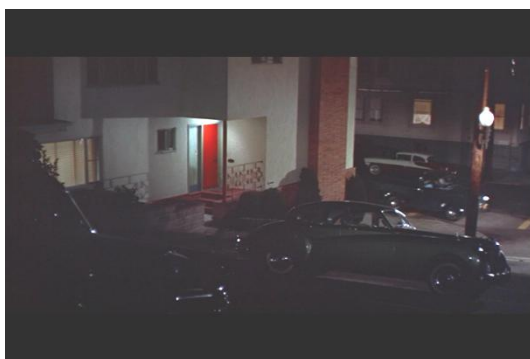


Fig 57a



Fig 58a



Fig 59a



Fig 60a

A distância entre Madaleine e Scottie é rompida. Eles, agora, se olham diretamente (Fig. 60a). A construção da narrativa atinge um momento no qual, após o espectador ter seguido Scottie em sua obsessão pela mulher, somos convocados a torcer pelo casal, para que eles fiquem juntos no final do filme. Desejo este que será sabotado por duas vezes, conforme descobriremos mais adiante. A tensão sexual irá marcar a presente cena, tendo em vista que fica patente ao espectador que Scottie teve que despir a mulher, pois as suas roupas estavam encharcadas após a queda na Baía de São Francisco. Por outro lado, ela está na cama do detetive completamente despida, mais uma provocação ao desejo do espectador em relação ao encontro sexual entre os personagens.

A relação entre os dois torna-se mais sensorial. Se, num primeiro momento, havia apenas a questão do olhar, a partir de agora os personagens se tocam. Estão, portanto, cada vez mais próximos. A proximidade é o início de outro jogo, no qual Johnny tenta se estabelecer como uma espécie de autoridade, capaz de intermediar a subjetividade da mulher, ou seja, fazê-la falar, num caminho para a sua cura. Porém, sabemos, o relato dela é mentiroso, ao mesmo tempo em que o detetive não tem o estofo para se consolidar em tal posição de autoridade.

A montagem do diálogo em plano e contraplano ainda enseja alguma angústia, em relação à união do casal. O espectador assume a posição de juiz, acompanhando a exposição de ambos os personagens. A aparente intimidade entre ambos, com a conversa ao pé da lareira, não exime Madaleine do que a caracteriza: o seu constante pudor sexual. Ela pede os adereços que mantém seu cabelo em coque. A sua sedução significa estimular, mas, ao mesmo tempo, sabotar o olhar e o desejo, o que acirra ainda mais o desejo erótico de Johnny em relação a ela. Ao arrumar o cabelo, a proporção dos seus seios é ressaltada, algo que, conjugado à presença da lareira acirra, ainda mais, as expectativas de que haja um encontro erótico-afetivo entre os personagens (Fig. 62a).

Aumont e Marrie (2004) avaliam que uma das marcas ou insinuações no cinema das décadas de 40 e 50 de que uma mulher estaria disposta à sedução e ao sexo são os cabelos soltos. Madaleine, contrariando a regra, não se permite ficar sem o seu coque, o que apenas a torna mais sensual aos olhos de Scottie. Enquanto ela se recompõe, Johnny parece inquieto, deslocado. Apenas quando ela termina de se arrumar, ele senta-se confortavelmente para vê-la, pois aí mora o seu desejo – no escopismo. “Insistamos nisso: não é que este homem freie a seu desejo. Antes ao contrário: é ao seu desejo perverso – e essencialmente escópico – a que ele se entrega” (REQUENA, 2004, p. 208) ⁶⁷.

⁶⁷ original: “Insistamos en ello: no es que este hombre frene su deseo; es, por el contrario, a su deseo perverso – y esencialmente escópico – al que se entrega.”

Assim, ao contrário de mitigar a insinuação erótica, o cuidado com o penteado a ressalta mais ainda (Fig 61a). A presença da lareira, na qual vemos o fogo, é outro item da composição cênica que reforça o clima de erotismo, em mais uma forte insinuação em relação ao encontro sexual dos corpos – tendo em vista a associação entre “fogo” e “pênis”.



Fig 61a



Fig 62a

O fogo como algo que possa simbolizar o órgão sexual masculino é referido por Freud (2010). Ele observa que, para o homem primitivo, o movimento das chamas seria semelhante à paixão amorosa, e, portanto, à libido. O fundador da psicanálise ainda considera que, em relação a este aspecto, nós mesmos não nos afastamos muito da maneira de pensar dos nossos ancestrais. “O calor que o fogo irradia evoca a mesma sensação que acompanha o estado de excitação sexual, e a chama lembra, nos seus movimentos, o falo em ação” (FREUD, 2010, p. 404). Freud ainda se refere a chamas que “lambem”, comparando-as à língua humana. Nesta imagem (Fig. 62a) as chamas parecem acariciar o corpo de Madaleine, como se o erotismo emanado por ela fosse alimentado pelas labaredas.

O vermelho, cor vestida pela personagem vivida por Kim Novak, é outro elemento que remete à paixão. A cor torna-se algo importante, num momento no qual saímos do formato campo e contracampo, para que os dois personagens sejam vistos compartilhando o mesmo quadro (Fig. 64a). Há uma nova insinuação que antecipa um possível encontro sexual: as mãos dos personagens se encontram quando ambos seguram a xícara de café, algo seguido pelo encontro dos olhos. Um possível beijo chega a se delinear entre eles, desejo este frustrado, o que apenas acirra a torcida do espectador para que ambos fiquem juntos. A intimidade entre os personagens é interrompida pelo telefonema de Elster, algo que quebra o clima de contínua aproximação entre Scottie e Madaleine.



Fig 63a



Fig 64a

O encontro na casa de Scottie marca a quebra de uma série de barreiras entre o detetive e a suposta Madaleine. Com a aproximação, Scottie tenta salvar a atormentada mulher, ouvindo-a, provocando-a, a fim de que ela confesse suas aspirações e desejos. Porém, sabemos que isto é impossível, tendo em vista que o relato ao qual ela se refere é mentiroso, farsesco. Ele, por sua vez, tenta agir como um herói, ao se antecipar a possíveis tentativas de suicídio perpetradas por Madaleine. Neste quadro de angústia é que ocorre o primeiro beijo entre o casal protagonista da trama (Fig. 65a). A onda quebrando na pedra traz novamente a associação entre o mar e o desejo erótico dos personagens. O choque da massa de água com a rocha insinua o intercuro sexual.



Fig 65a

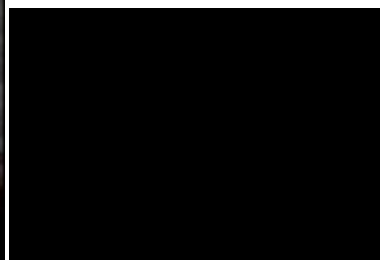


Fig 66a

A interrogação quanto a um possível encontro sexual entre os personagens é demarcada neste trecho, tendo em vista o fade (Fig. 65a e 66a), recurso comumente usado no cinema americano nas décadas de 50 e 60 para sublimar a conjunção dos corpos. Porém, o que o sinistro assoma aos amantes. O romance ideal, a integração perfeita entre eles não resistirá ao choque do Real. Este é o tema da próxima seção.

1.3 A DAMA DESAPARECE

As cenas que marcam o final do primeiro ato de *Vertigo* consistem no suicídio da supostamente atormentada Madaleine Elster. Ciente da fraqueza de Scottie, em sua acrofobia, Elster desenvolve seu plano, tendo em mente que o detetive não conseguiria subir os degraus das escadas que levariam ao terceiro andar da igreja. Hitchcock chegou a ser criticado, em função da inverossimilhança da narrativa, tendo em vista que não haveria como o assassino ter certeza de que Scottie falharia em subir a escada em tempo hábil para descobrir a farsa. Porém, o que importa de fato à sequência é a sua capacidade de gerar angústia e suspense.

O abraço entre os dois é tenso, pois o drama que envolve Scottie é a sua incapacidade de controlar a mulher, então ele tenta segurá-la (Fig. 67a e Fig 68a). A impotência em agir permeia a cena, tendo em vista que, em *Vertigo*, a ação, a tomada de atitude ou iniciativa conduz ao abismo da morte (COHEN, 1995). Resta ao detetive a inércia de repouso, a inatidade, ainda que tente seguir Madaleine pelas escadas, antevendo o suicídio. A violência se inscreve na cena – afinal, Scottie a segura com alguma força (Fig. 68a). No fotograma anterior, Madaleine aparece aureolada pelo arco componente da arquitetura do prédio (Fig. 67a).



Fig. 67a



Fig. 68a

Esta composição do cenário, associada a uma série de elementos demonstrados anteriormente reforçam o aspecto intocado da personagem, em sua sexualidade etérea. Esta constante negação ao sexo através da divinização e a constante suspeita em relação à necrofilia remete à impossibilidade da relação sexual. A elevação de uma mulher terrena à condição de objeto sublime encerra um perigo mortal para ela (ZIZEK, 2010b), pois o preço por ocupar tal lugar impossível é a morte – aquela que torna a relação sexual impossível, pois, em última instância, a mulher desaparece.

Parte do suspense desta cena se encontra no fato de que há uma constante tensão entre a aproximação e o afastamento físico entre os personagens. Após aparecerem unidos, num mesmo fotograma, há uma nova separação, quando Madaleine corre em direção ao prédio. O perigo se anuncia quando ela olha para cima e se precipita em direção à torre. O detetive a segue. Requena (2004) observa que, no interior da Igreja, Scottie se defronta com dois caminhos – uma entrada

sombria, que dá acesso a uma escada e, o outro, uma segunda porta, que se abre para uma pintura, com a representação do batismo de Jesus Cristo (Figs. 69a a 71a). “Mas é certamente o caminho da esquerda - este vácuo, em vez de toda a referência simbólica - a ser seguido por Scottie” (REQUENA, 2004, p. 298)⁶⁸.

Durante o filme, o casal Madaleine e Scottie passa, diversas vezes, por altares católicos em igrejas. Porém, nunca se detém diante destes. Nesta sequência do filme, o altar volta a aparecer de maneira ostensiva, mas ambos passam adiante sem deter-se (Fig. 69a). A relação entre os dois é puramente um desejo imaginário, assim sendo, fora da lei patriarcal. Portanto não inserido na dinâmica cristã que prevê a articulação de um ritual e uma palavra simbólica para a legitimação da relação amorosa entre os indivíduos, a partir do sacramento do matrimônio (ARIAS, 1997).

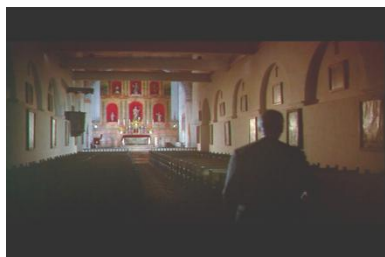


Fig 69a



Fig 70a



Fig 71a

Ao subir as escadas que conduzem ao terceiro andar da torre da igreja, Scottie volta a ter os sintomas de sua acrofobia, manifestada mediante o complexo movimento de câmera que dá a dimensão da vertigem diante do abismo, que parece exercer uma atração sobre o detetive. Há uma correlação entre os genitais femininos e a acrofobia, manifestada na imagem da escada, em seu movimento de deglutir Scottie. As evoluções presentes na imagem remetem aos movimentos da musculatura lisa da vagina, responsáveis pelas contrações do órgão durante o ato sexual e o parto. A acrofobia de Scottie, que nos é dada a conhecer a partir do complexo movimento de câmera, é representada de um ponto de vista subjetivo. Isto insere o espectador na vertigem do personagem, sendo solidário nesta viagem ao terror e à morte. Porém, o espectador é logrado. “Morte e sexo aparecem como farsa. O olhar é negado, surge a miragem do imaginário. Hitchcock faz de tudo para enganar o espectador, que olha, mas é enganado pelo que vê” (RODRIGUEZ, 2003, p. 64).

Portanto, nos defrontamos com a viga mestra narrativa: o amor (e a mulher) como algo potencialmente niilístico e destrutivo, fator decorrente da incapacidade do sujeito masculino de sustentar uma atitude heroica. A tarefa que foi dada ao protagonista é falsa, mas ainda pesa sobre ele o fato de não ter conseguido chegar ao terceiro andar da torre. Scottie é inocente da acusação

⁶⁸ Pero es sin duda el camino de la izquierda – este en cambio vacío de toda referencia simbólica – el que ha de seguir Scottie

que pesará sobre ele – a negligência que levou uma jovem à morte – mas isso não significa que seja, de fato, inocente. Ele pagará caro por isso. Perder Madaleine, paradoxalmente, consolida o amor, este agora sublimado pelo terror e loucura que se seguem à saída de cena do objeto amado.

O poeta apenas consegue por fim e verdadeiramente obter a posse sobre a amada quando perde (aqui está uma dimensão oculta na unidade de morte: o poeta quer sua senhora para celebrá-lo morrer em paz e tranquila). Em outras palavras, é verdade que o objeto foi perdido, mas precisamente através da sua perda torna-se onipresente e finalmente estabelece o seu lugar na fantasia, espaço que regula o desejo do sujeito. (Zizek, 2010b, p 144)⁶⁹

Logo após a queda de Madaleine, não sobra nada a Scottie além do desespero. Como se estivesse em transe, ele abandona a cena do suposto suicídio. A partir de um plano de conjunto da Missão, ele é mostrado como se fosse um inseto, pequeno, vão, insignificante, imagem que traz em questão a culpa e o sofrimento no qual personagem está imerso (Fig. 72a). A imagem novamente convoca a dimensão teísta da obra de Hitchcock. O personagem é uma marionete nas mãos de um deus cruel e terrível, que se diverte com o sofrimento humano – e não é algo como uma cruz que surge na imagem que dá conta do desespero e do sentimento de insignificância que acometem o detetive? (Fig. 72a) – esta é a cruz que ele carrega não apenas por ter deixado uma jovem morrer de maneira trágica, mas por ter renunciado ao seu equilíbrio, à sua moderação e cedido à paixão. Ele abriu mão de um traço característico da masculinidade num universo androcêntrico: a faculdade do raciocínio, do pensamento lógico.

Scottie ficaria por algumas horas desaparecido após o suposto suicídio de Madaleine, tendo sido encontrado em sua casa algum tempo depois do ocorrido. Ele se referiu ao assunto como se tivesse se perdido, sem sequer ter ciência de onde possa ter ido. Esta “ausência” do detetive é o prenúncio da loucura, a sua queda no abismo da acrofobia, algo que o ameaça durante toda a narrativa.



Fig. 72a

⁶⁹ No original: “El poeta sólo consigue final y verdaderamente a su Dama cuando la pierde (hay aquí una dimensión oculta en la pulsión de muerte: el poeta quiere que su Dama muera para poder celebrarla en paz y quietud). En otras palabras, es cierto que el objetos se ha perdido, pero precisamente a través de su pérdida se vuelve onnipresente: queda en definitiva establecido su lugar en el espacio fantasmático que regula el deseo del sujeto.”(ZIZEK, 2010b, p 144)

Durante a análise do caso pela Justiça, o detetive não encontra solidariedade, mas é punido pelo discurso do juiz, em virtude da sua suposta negligência que permitiu a morte da jovem. De maneira irônica, porém, o único que manifesta compaixão é o vilão Elster – não sem antes fazer um apelo para que o detetive prossiga em sua ilusão: “nós sabemos o que a matou”, diz. O que é posto em causa, durante este julgamento, é a própria masculinidade de Scottie. Maria Fávero (2011) observa que, em função da construção social dos gêneros, a expressão de tristeza, depressão, medo, vergonha e embaraço são vistas como não viris, e os homens que expressam tais emoções são não só avaliados mais negativamente do que as mulheres que as expressam, como são menos consolados do que elas.

O detetive responde por seu ato e por sua fraqueza diante de um tribunal patriarcal, no qual é punido por sua bissexualidade, por guardar em si características que seriam femininas, tendo em vista o padrão ocidental e androcêntrico. Tania Modleski (2005) reforça a ideia de que no patriarcado, a posição feminina é desvalorizada e desprezada e aqueles que a ocupam são vistos como desempoderados e oprimidos. A pesquisadora demarca este lugar feminino como algo contingente e não essencial – ou seja, mesmo um homem poderia ocupar tal posição, sendo, desta maneira, punido por sua inadequação à sua identidade de gênero.

Scottie, porém, é vítima e, ao mesmo tempo, sintoma de um patriarcado falido, decadente no qual o sujeito masculino, cada vez mais, perde o seu poder de influência e controle em relação ao sexo oposto. Por conta de sua incapacidade, ele é convocado a defender-se diante deste olhar patriarcal, que o disseca, julga-o e pune-o.

Um plano de conjunto do tribunal (Fig. 73a) e outro plano de conjunto do júri (Fig. 74a) reforça a ideia de um julgamento feito por homens, que se posicionam, no sentido de apreciar o caso Scottie/Madaleine. A construção social do gênero masculino não permite que o homem demonstre fraqueza seja estigmatizado como ineficiente, sob pena de ter a sua virilidade questionada. Este questionamento pesa sobre Scottie, sobretudo na fala do juiz, a qual reproduzimos a seguir:

Judge: Mr. Ferguson, being an ex-detective would have seemed the proper choice for the whole to watchdog and protector. As you have learned it was a unfortunate choice. However, I think that no blame can be attached to the husband. His delay in putting his wife under medical care was due the need for information as to her behavior which he expected from Mr. Ferguson. He had taken every precaution to protect his wife. He couldn't have anticipated that Mr. Ferguson's weakness, his fear of heights would make him powerless when he was most needed.⁷⁰

⁷⁰ Trad: “O senhor Ferguson, por ser um ex-detetive, parecia a escolha adequada para vigiá-la. Porém esta foi uma escolha lamentável. Contudo, concordam que o marido não teve culpa. Demorou o tratamento da esposa esperando informações do sr. Ferguson sobre o seu comportamento. Tomou precauções para protegê-la. Não podia prever que a fraqueza do sr. Ferguson, a sua acrophobia, o impediria de agir no momento crítico.”



Fig 73a



Fig 74a

O privilégio de ocupar o lugar de fala da palavra que é lei é concedido aos homens, representados na tela. Paula Cohen (1995) nota que não apenas Madaleine é construída por Elster, mas toda a narrativa é determinada por discursos formulados por homens, como Pop Liebel e mesmo o curador do museu, que informa Johnny acerca da gravura de Carlotta Valdez. Porém, esta é uma palavra vazia, ineficiente, angústia que ganha sua expressão máxima na cena do Tribunal. Há uma inversão de valores no filme – afinal, Elster é isentado de qualquer responsabilidade criminal em relação ao acontecido. Há uma demanda em relação à palavra simbólica, que jamais será satisfeita ao longo do filme e, mais que isso, a vacância em relação a uma autoridade capaz de se constituir enquanto fiadora da lei paterna – em *Vertigo*, os homens reinam, mas não governam.

Ainda assim, conforme aponta Tania Modleski (2005) esta dominação masculina será estratégica para a consolidação da simpatia do espectador em relação a Judy, a atriz que encarnou – e como! – Madaleine. Afinal, ela encontra seu desejo obstruído e é continuamente manipulada pelos homens – “e isso colabora para que haja dentre nós, espectadores, uma crescente tendência de condenar Scottie por ter se tornado, nas palavras de Hitchcock, um maníaco” (MODLESKI, 2005, p. 98) ⁷¹.

O culto à imagem de Madaleine, em seu aspecto mórbido, prossegue para o detetive, que constitui para si uma rotina de obsessão. Resta celebrar a morte da amada no sonho e na imaginação. Na sequência de imagens que precede ao pesadelo do detetive, ele é visto, num primeiro momento, diante do túmulo da falecida esposa de Elster (Fig. 75a). Logo em seguida, há um *fade* (escurecimento de tela) após o qual aparece, brevemente, o alto dos prédios de São Francisco. A imagem aérea da cidade retoma os planos iniciais do filme, com a perseguição ao suspeito e a morte do policial – sequência de fatos que provocaram a acrofobia de Scottie. Novamente ele é assolado pela morte e pela culpa, desta vez, da maneira mais terrível e

⁷¹ This knowledge makes us much more sympathetic toward the woman, who finds herself continually negated and manipulated by the men, and it contributes as well to our increasing tendency to condemn Scottie for have become in Hitchcock's word, a “maniac” (MODLESKI, 2005, p. 98).

assustadora. Se o filme como um todo tem algo de onírico, é neste momento no qual é mostrado, de maneira singular e definitiva, na face do pânico, o desejo mórbido de Scottie.



Fig 75a



Fig 76a

O pavor manifesta-se na forma do pesadelo no qual o protagonista se defronta com o seu desejo ilícito, fora da lei patriarcal, um desejo de morte. Freud (1988), ao delinear seu caminho para a interpretação dos sonhos, considera que, estes – mesmo os mais desagradáveis –, seriam realizações alucinatórias de desejos. Acreditamos que Scottie se defronte com a mais terrível das suas fantasias, aquela que a fixação fetichista em Madaleine tinha a função de encobrir: o fantasma da diferença sexual, a descoberta terrível para o infante de que o pênis não é algo que todos os seres humanos possuem, mas algo restrito aos do sexo masculino.

Neste momento do filme, a angústia em relação à diferença biológica entre os corpos de homens e mulheres ganha sua representação mais contundente. Durante a cena onírica, diante da tumba aberta, Scottie se interroga, quando é tragado, sugado para dentro de algo que, mais uma vez, tende a repetir a metáfora do sexo feminino. O detetive é engolido pela terra, se esvai pela cova, realizando, no plano dos sonhos, o desejo incestuoso de se fundir ao corpo da mãe, de voltar ao útero, um desejo de morte⁷². A cena do sonho começa com Scottie, deitado em sua cama, num conturbado sono, assombrado por seus fantasmas (Fig. 76a) .

Bombardeado por luzes azuis e vermelhas, o detetive abre os olhos, o que nos leva a questionar a sua sanidade mental, tendo em vista que parece ter acordado no momento em que contempla uma série de alucinações. A primeira coisa que ele vê, durante o seu sonho/delírio, é um ramalhete de flores, objeto que nos foi apresentado anteriormente, durante a visita da falsa Madaleine ao museu e na cena em que ela se joga na Baía de São Francisco. O ramalhete, tal como na cena da baía, se desfaz, imagem que, mais uma vez, nos convoca a palavra *deflower*.

Logo em seguida, aparecem três entes: Scottie, Elster e Carlota Valdés presos, imagem que se reforça por conta dos vitrais da janela, que assumem um formato de grade. O encontro com a realização onírica do seu desejo o conduz ao abismo da loucura e do desespero. O seu destino, torna-se, então, uma clínica de repouso, na qual é internado. O seu encaminhamento aos cuidados médicos é reforçado pela fusão do seu rosto com o prédio no qual entram duas

⁷² O assunto será retomado no capítulo IV, quando será mais bem detalhado, tendo em vista que a imagem é recorrente no trabalho do diretor.

enfermeiras. Scottie passa a ocupar uma posição feminina, assim vista de acordo com os pressupostos de uma sociedade androcêntrica. Não é mais senhor de si, mas tem o seu corpo visto como um objeto de saber científico, neurotizado, exatamente como a ciência tratou as mulheres ao longo da história.

Scottie desce ao inferno. Ele torna-se a triste e louca Carlotta, a ver o perdido objeto do seu afeto para onde quer que olhe. A reação apática que ele tem após o julgamento é o prenúncio de sua degradação emocional e mental, que o conduziria a ter sintomas que poderiam sugerir algo para além da depressão: a histeria. A histeria, durante boa parte da história da psicanálise, esteve associada às mulheres, o que vinculava o distúrbio a perturbações emocionais decorrentes de supostos problemas relacionados ao útero⁷³.

O detetive registra um quadro que se aproxima da histeria, inclusive no que tange à paralisia, a prostração e o alheamento em relação ao mundo. Quinet (2009) alerta para o fato de que os sintomas apurados pela psicanálise variam em função do tempo e da sociedade na qual o sujeito está inserido. Com uma posição similar, Laura Meyer da Silva (2006) traça um panorama no qual a histeria parecia estar esquecida na psicanálise, retornando apenas no início da década de 90⁷⁴. A invisibilidade do transtorno referido pela pesquisadora dialoga com o dinamismo da alteração do quadro sintomático. O Johnny da ficção hitchcoquiana foi diagnosticado como portador de melancolia profunda em função da *culpa* e do *luto*, sem nenhuma consideração acerca de que o binômio possa se transformar em agentes desencadeadores dos sintomas histéricos. Zizek (2010a) observa que a histeria é fruto da angústia em relação à subjetividade daquele que sofre por conta do transtorno:

Há uma verdade no jogo de palavras entre “histeria” e “história”: a identidade simbólica do sujeito é sempre historicamente determinada, dependente de um contexto ideológico específico. Estamos lidando aqui com o que Louis Althusser chamou de ‘interpelação ideológica’: a identidade simbólica conferida a nós é o resultado de como a ideologia dominante nos ‘interpela’ – como cidadãos, democratas, cristãos (sic). A histeria

⁷³ Laura Meyer da Silva (2006) observa que uma visão descritiva, fenomenológica, atual da histeria pode ser encontrada no DSM-IV (2002), com a informação de que os estudos relativos ao Transtorno de Personalidade Histriônica (301.50) revelam a prevalência de taxas similares entre homens e mulheres. Os estudos demonstram a falência da ideia da associação entre os sintomas histéricos e o corpo das mulheres, algo demonstrado na etimologia da palavra – histeria é proveniente da palavra grega *hysteron* (útero). Freud (1988) tratou da questão do distúrbio nos homens. Na *Interpretação dos Sonhos*, relata um sonho no qual vencia um dos seus professores (Theodor Hermann Meynert), que discordava da sua posição acerca da histeria masculina: “Havíamos travado uma acirrada controvérsia, por escrito, sobre o tema da histeria masculina, cuja existência ele negava. Quando o visitei durante sua enfermidade fatal e indaguei sobre suas condições, ele se estendeu um pouco sobre seu estado e terminou com estas palavras: ‘Você sabe, sempre fui um dos casos mais claros de histeria masculina’. Estava assim admitindo, para minha satisfação e espanto, aquilo que por tanto tempo contestara obstinadamente”.

⁷⁴ No período dos anos 90, a psicanálise parece redescobrir a histeria e segundo o autor [Bollas, 2000], “pode ter igualmente se recobrado de seu próprio esquecimento” (p.264). Nogueira (2000) destaca que é frequente doentes histéricos serem diagnosticados erroneamente como portadores de depressões endógenas, psicose maníaco-depressiva, esquizofrenia pseudoneurótica, esquizofrenia esquizoafetiva, doença do pânico, anorexia nervosa e outros. Para o autor, esses diagnósticos ‘são às vezes concomitantes com a caracteropatía histérica e, por vezes, são a própria expressão da mesma (sic), por meio ou exteriorização de alguns dos seus componentes mais primitivos e que dizem respeito às suas bases orais’ (p. 88-89).

emerge quando um sujeito começa a questionar ou sentir desconforto em sua identidade simbólica (ZIZEK, 2010a, p. 47).

O desespero paralisante que se abate sobre Scottie é, de certa maneira, uma versão amplificada de algo que o acompanha ao longo de todo o filme: a sua inadequação às demandas de uma sociedade patriarcal. Ele enquadra-se no quadro de histeria delimitado por Laura Meyer da Silva (2006), pois Johnny sente-se inseguro, quanto à sua identidade de gênero – falhou miseravelmente quando dele se esperava a aplicação da eficiência e da lei. Por outro lado, a angústia de castração lhe aparece de maneira evidente. O mensageiro desta ameaça é o pavor que lhe acomete sendo este, em última instância, o pavor do intercurso sexual, o que lhe suscita sua vertigem, a fobia de altura, metáfora do seu medo em relação ao corpo da mulher. Toda a história parte da perspectiva de recobrir o âmago do sintoma histérico de Johnny, a sua impotência sexual – uma dificuldade não apenas em empenhar um gesto e uma palavra heroica diante do Real como sinistro, mas de dar conta do encontro dos corpos num ato sexual⁷⁵.

“O problema do histérico é como distinguir o que ele é (seu verdadeiro desejo) do que os outros veem e desejam nele”, prossegue Zizek (2010a, p. 48). Quinet (2002, p. 195) observa que o sintoma histérico está correlacionado à divisão do sujeito em relação ao sexo, “como ilustra o célebre exemplo de Freud (...) no qual a paciente segura o vestido contra o corpo com uma das mãos e tenta arrancá-lo com a outra”. O sintoma de Scottie é a sua inadequação às demandas da masculinidade, tendo em vista que esta exige a negação dos afetos. É justamente à paixão, aos sentimentos incontrolláveis que ele se entrega, por isso não lhe é possível ser o garantidor da lei, tendo em vista até mesmo a sua profissão de detetive. Esta angústia, conforme veremos adiante, encontra na violência contra a mulher a sua explosão máxima, no desespero de barrar os impulsos bissexuais de um sujeito histérico.

A sequência da clínica ainda marca a despedida de Midge do filme. Não a veremos mais daqui por diante. Porém, enquanto ela se dirige à saída, parece trilhar um caminho em direção à liberdade em relação ao sentimento que tem por Johnny. À sua frente, ela tem uma janela, a marcar a oportunidade que a personagem tem de se libertar do conturbado universo imaginário no qual vive o detetive. Midge talvez seja a personagem feminina mais simpática da narrativa, o que aciona, de maneira definitiva, a solidariedade do espectador em relação a ela – e a comiseração pelo seu sofrimento. Steinmetz (2011) pondera que Midge ocupa um lugar precário na narrativa, uma identidade instável – na posição ambígua de amar Scottie, mas, ao mesmo tempo, a angústia em querer livrar-se dele, tendo em vista que este é um amor impossível.

⁷⁵ Laura Meyer da Silva (2006, p. 94) considera que, “as duas formas mais frequentes de sintomatologia histérica no homem são a impotência e a ejaculação precoce. A finalidade destes sintomas seria impedir um corte. A relação parece sexual, mas na verdade reedita uma relação narcisista materna”.

Durante o diálogo entre Midge e o psiquiatra encarregado do caso de Johnny, ela é informada de que o paciente passaria de seis meses a um ano em tratamento, sendo o período o previsto para a sua reabilitação. Mesmo após tanto tempo, Scottie não consegue retomar a sua vida, volta a fazer os mesmos trajetos que empreendia enquanto estava encarregado da segurança de Madaleine. Como um apaixonado, ele a vê a todo o instante, para apenas se decepcionar, pois todas as mulheres com as quais a confunde não passam de uma sombra pálida, um lapso, uma ilusão.

Porém, quando para diante de uma floricultura, Scottie encontra Judy. O interessante em relação a esta cena é a presença do acaso na narrativa. O ex- detetive não encontra a atriz que representou a mulher dos seus sonhos por conta da sua habilidade profissional, mas apenas por um acaso – ou um absurdo. Os planos iniciais de Judy são simples, um contraste em relação à apoteótica apresentação de Madaleine. Inicialmente, ela é mostrada em plano de conjunto, destacada em relação aos outros transeuntes pelo verde que ela usa. Ainda assim, há um suave trabalho em relação a seu rosto, embora ela seja apresentada em plano médio, enquanto Madaleine teve um ostensivo *close-up* (Figs. 77a e 78a). Temos a sensação de que irá se repetir o paradigma que marcou o início da relação entre Madaleine e Scottie, na qual ela é objeto do olhar. Porém, o que irá se verificar é uma perturbação da construção da identificação no filme – se antes éramos totalmente solidários a Scottie, agora, a simpatia do espectador será destinada também, a Judy. Porém, longe de ser uma imagem fascinante como Madaleine, Judy parece ser muito mais carnal.

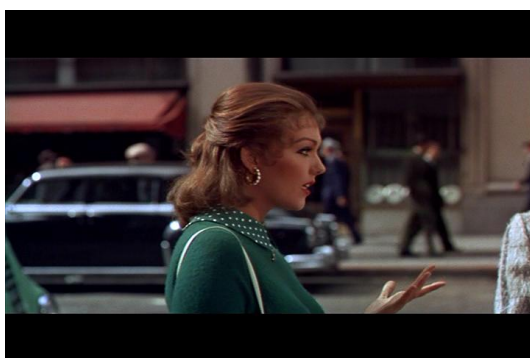


Fig. 77a

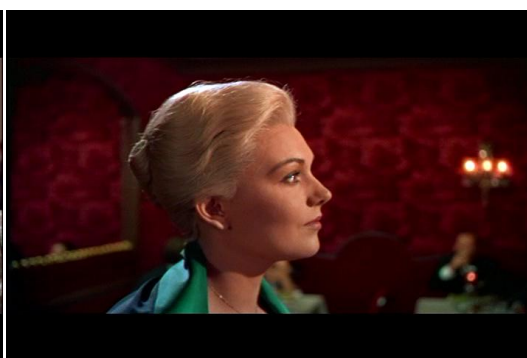


Fig. 78a

Judy, além de pujante do ponto de vista sexual, se apresenta como uma pessoa, que tem uma família, um passado. Diferente, portanto, de Madaleine, que é um ser fantástico, sem correspondente no mundo real. “O seu comportamento é ditado pelas exigências da predadora vida urbana e sua aparência é mais provocante para os homens do que a de Madaleine. Inclusive, parte do trabalho de Scottie para transformá-la envolve a retirada da sua pesada maquiagem”

(COHEN, 1995, p. 139)⁷⁶. Judy, mais uma vez em atitude oposta à personagem que representou, se apresenta como uma pessoa real, mostrando fotos de família e até mesmo documentos de identificação pessoal:

Judy: my name is Judy Barton, I come from Salinas, Kansas. I work at Magnin's and live here. You want I proof it? Here is my Kansas drive license: Judy Barton number Z296794. 425 Maple Avenue, Salinas, Kansas (...) You wanna check my thumbprints? Satisfied?⁷⁷

Porém, não é uma mulher *real* que ele quer. Scottie deseja permanecer na fantasia, em detrimento desta pessoa que se apresenta diante dele. As fotos da família de Judy parecem contar uma história de inadequação da moça ao ambiente familiar. Na imagem na qual aparece com a mãe, há uma haste separando-as. O pai, falecido, põe em causa a questão da orfandade. Judy é uma mulher que conquistou a sua independência, mas ocupa um lugar crítico no patriarcado, tendo em vista que não há um homem que possa interceder por ela. O fato de ela afirmar que não gosta do marido da mãe enseja a possibilidade de que Judy possa ter sido vítima de assédio, por parte do padrasto – e este talvez tenha sido o verdadeiro motivo por que ela tenha abandonado a sua terra natal, Salinas – Kansas.

Lauretis (1984) pontua que, nos contos de fadas, as princesas, de maneira geral, não têm irmãos – ela é a única que pode transferir o trono. A união entre um casal estaria, então, prevista pela narrativa, mas aquele que pretende desposar a princesa teria que provar sua capacidade para tanto, se consolidando como um herói. Sabemos, de antemão, que Johnny não tem estofamento para cumprir este papel, tendo em vista a sua incapacidade de formular gestos heroicos. O destino de Judy é, então, cair, ser tragada pelo abismo da destruição – ela irá assinar a sua sentença ao se travestir do sonho e do desejo de Scottie, algo que prenuncia a sua morte:

Esta estranha semelhança, este parecer-se anuncia ainda a proximidade letal: se a falsa Madaleine assemelha-se tanto à original é porque, em certo sentido, já está morta. O herói a ama como Madaleine, ou seja, na medida em que está morta: a sublimação da figura da mulher é igual a sua mortificação no real. Este seria, então, a lição do filme: a impossibilidade de que a fantasia governe a realidade: você nunca pode usar uma máscara sem pagar por isso na carne. (Zizek, 2010b, p. 143)⁷⁸

⁷⁶ No original: “Her behavior is dictated by what predatory urban life requires of the poor shop girl, and her appearance is more overtly designed to attract men than Madeleine’s. Indeed, part of Scottie’s drive to transform her involves toning down the heavy make-up and explicit sexy clothes”. (COHEN, 1995, p. 139).

⁷⁷ Trad.: “Meu nome é Judy Barton, eu venho de Salinas, Kansas. Eu trabalho na Magnin e vivo aqui. Você quer que eu prove tudo isso? Aqui a minha carteira de motorista, do Kansas: Judy Barton número Z296794. 425 Maple Avenue, Salinas, Kansas (...) Você quer checar minhas impressões digitais? Satisfeito?”.

⁷⁸ Esta identidad cómica del “parecerse” y el “ser” anuncia sin embargo una proximidad letal: si la falsa Madaleine se parece a si misma ello es porque en cierto sentido ya está muerta. El héroe la ama como Madaleine, es decir, en la medida que está muerta: la sublimación de la figura de la mujer equivale a su mortificación en lo real. Esta sería entonces la lesión de la película: la fantasía gobierna la realidad, nunca se puede llevar una máscara sin pagar por ello en la carne. (2010b, p. 143)

O tema de *Vertigo* é a mulher enquanto sintoma maior do androcentrismo. É a angústia de que ela possa ocupar um lugar para além de ser uma projeção das neuroses do homem – este filme conta mais sobre os impasses da mulher enquanto sintoma do homem do que a maioria dos filmes de mulheres (MODLESKI, 2005; ZIZEK, 2010b). A fragilidade de Judy, o lugar precário que ela ocupa no patriarcado, será estratégico para a construção do suspense – pois iremos temer por esta moça sozinha numa cidade grande e hostil. Por um lado, ela foi vítima do poder e do dinheiro de um homem rico e poderoso, que a usou num plano de assassinato. Agora, ela está prestes a ser novamente um brinquedo, desta vez nas mãos de outro homem que a massacra, para que ela caiba no seu sonho. A vitimização da mulher na narrativa colabora para fixar o sujeito masculino como detentor do monopólio da violência.

Esta tensão é demonstrada a partir do momento no qual vemos o casal sem que haja, inicialmente, câmera subjetiva, mas os personagens são representados de maneira a que o espectador os analise e forme seu julgamento (Fig. 79a). Na relação entre Judy e Scottie, está presente um terceiro elemento imaginário, tendo em vista o duplo da moça, que contempla Johnny a partir do espelho – o duplo que traz em causa, de maneira subliminar, o fantasma de Madaleine (Fig. 80a).



Fig. 79a

Fig. 80a

Há um apelo para que a audiência tema pela mulher, atingida por uma agressão que transcende o nível físico, mas alcança o emocional. Para fazer com que a audiência sofra com Judy, Hitchcock perturba a construção da identificação narrativa no filme. Se, até este momento, a câmera seguia Scottie, de uma maneira obsessiva, neste momento, o transe é interrompido e a fantasia de desvanece. A fim de potencializar a solidariedade em relação a Judy, ela é mostrada num ostensivo *close-up* (Fig. 81a). Há muita emoção nos seus olhos. Judy olha para a câmera de maneira direta, o que afronta as convenções narrativas da época – pois havia uma série de iniciativas para dissimular o artifício cinematográfico, sendo praticamente vedada a possibilidade de que os atores olhassem a objetiva de uma maneira direta (ARIAS, 1997). O corte na imagem, logo acima do pescoço de Kim Novak, evoca uma sensação de sufoco, pela qual passa a personagem. A ideia de uma pressão que se exerce sobre ela ainda é reforçada por conta do tom vermelho que a tela assume logo após ficarmos cientes da sua culpa, na carta reproduzida abaixo (Fig. 82a):



Fig. 81a



Fig. 82a

Dearest Scottie,
 And so you find me. This is the moment that I dreaded and hoped for wondering what I would say and do If I ever saw you again. I wanted to see you again just once. Now I'll go, and you can give up your search. I want you to have peace of mind. You've not blame yourself for. You were the victim I was the tool ... and you were the victim of Gavin Elster's plan to murder his wife. He chose me because I look like her (...) He chose you to be the witness to a suicide. (...) He knew of your illness. He knew you'd never get up tower's stairs. He planned so well. He made no mistakes. I made a mistake. I fell in love.⁷⁹

A missiva jamais entregue a Scottie seria uma despedida, opção que Judy descarta. Ela quer lutar pelo amor de Johnny, portanto, sofre e, por conta justamente disso, conquista o espectador, que passa a torcer por ela. Há uma estratégia muito bem delineada de que a audiência a perdoe por conta da fraude da qual ela participou. Se, num momento anterior, ela seduziu o detetive e o levou à loucura, neste momento ela confessa a sua culpa ao espectador, através de um breve *flash-back*.

Pela primeira vez em todo o filme não o acompanhamos [a Scottie], nos separamos de seu ponto de vista. De repente, não é mais dele a moldura que define os contornos do nosso olhar. Retidos no quarto, ficamos ao lado de Judy, nova baliza, e temos a revelação imediata, sem delongas, que não espera o final: Judy é Madaleine. (Xavier, 1988, p. 381).

A perspectiva de isentá-la de culpa em relação ao ocorrido é reforçada novamente pelo fato de que ela é representada como uma pessoa que ama e há sinceridade neste sentimento – num reforço às expectativas de que o casal fique junto no final da trama. A cenografia e marcação dos atores são flagrantes em relação a esta questão. Se, no encontro com Madaleine, Scottie era o senhor do olhar, neste momento, ele olha ao mesmo tempo em que é olhado e os

⁷⁹ Trad.: “Querido Scottie, então, finalmente, você me encontrou. Este é o momento que eu temia, mas, ao mesmo tempo, esperava para saber o que eu iria dizer e fazer. Eu queria vê-lo novamente apenas uma vez. Agora eu vou embora, e você pode desistir de sua pesquisa. Eu quero que você tenha paz de espírito. Não se culpe por nada. Você foi a vítima e eu a ferramenta... você foi vítima do plano de Gavin Elster para assassinar sua esposa. Ele me escolheu porque eu pareço com ela (...) Ele escolheu você para ser a testemunha de um suicídio. (...) Ele sabia de sua doença. Ele sabia que você nunca iria conseguir subir escadas torre. Ele planejou tão bem. Ele não cometeu erros. Eu cometi um erro. Eu me apaixonei”.

dois personagens são vistos dentro do mesmo quadro, o que reforça a ideia de haver uma ligação entre eles, apesar da tensão que marca a cena (Fig. 79a e 80a).

Apesar de arrependida, Judy ainda passará por um processo de purificação. Scottie ainda não acordou do seu transe e, agora, tendo Judy como instrumento, tenta trazer Madaleine de volta à vida. De volta ao Ernie's, eles estão sentados à mesa. Apesar de unidos no mesmo quadro, a mesa e o abajur colocado em cima desta, reforçam a ideia de distanciamento do casal (Fig. 83a). Por um instante, Scottie é fotografado sozinho (Fig. 84a). Neste momento, entra uma mulher, com roupas parecidas às de Madaleine (Fig. 85a). Ele pensa haver reencontrado a amada, mas, mais uma vez, se decepciona. Rodriguez (2004, p. 41) investiga a dimensão alucinatória do desejo e o seu destino em frustrar o sujeito, tendo em vista que este é irrealizável: “O desejo é sempre ilusório, ilude por que o que realmente desejamos não são objetos empíricos, mas uma coisa que não tem equivalente no real: são imagens puras, isto é, imagens imaginárias”. Estar ciente do caráter ilusório da fantasia e abandoná-la seria a atitude a se esperar de um herói – algo que Johnny pura e simplesmente não consegue ser, apesar dos esforços de Judy, o transe os separa.

O que se coloca em causa, nas sequências finais de *Vertigo*, é a reconquista do poder masculino de Scottie, de controlar e manipular uma mulher, inclusive mediante o uso da violência. A agressão, antes de se tornar física, passa pelo aspecto da objetificação, da disciplina imposta ao corpo da mulher. Judy é forçada a se vestir e se portar à maneira de Madaleine. O espectador acompanha todo este processo num refluir, numa tensão gerada por uma identificação que oscila entre Judy e Scottie. A solidariedade em relação a ela é fundamental neste contexto, tendo em vista a estratégia do suspense hitchcoquiiano de fazer com que a audiência tema pela vítima, sofra em solidariedade ao personagem que é alvo de possíveis agressões.

Na cena da loja, na qual desfila uma série de modelos com vestidos a serem escolhidos pelo detetive, acompanhamos a angústia de Judy, a limitação do seu poder de escolha em relação ao que vestir. Neste momento, o sofrimento da moça serve como uma espécie de purificação, algo que a redime do crime da fraude e atrai ainda mais a torcida da audiência para que o casal termine o filme junto, o que consolidaria um final feliz.

Porém, em Hitchcock nada é tão simples. Ao mesmo tempo em que o espectador adere à demanda desta personagem, há um desejo cruel de que ela passe por isto, como uma forma de quitar seus débitos anteriores – afinal, não foi apenas Scottie o enganado da história toda, mas também, e em grau similar, a audiência do filme.



Fig. 83a

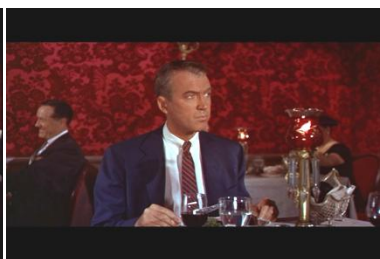


Fig. 84a

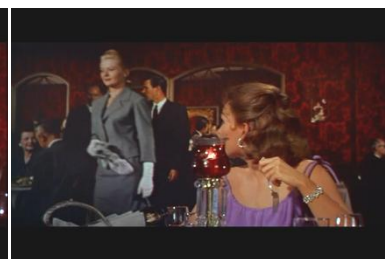


Fig. 85a

Após a aquiescência de Judy, Scottie consegue o seu intento, impõe a sua fantasia ao mundo e traz Madaleine de volta da morte. Judy, porém, não se rende facilmente. Ainda existe algo fundamental, o coque, o penteado circular, o lugar da inscrição da metáfora do sexo feminino. O aviso aparece, mais uma vez, de maneira destacada no corredor do andar no qual ela está instalada no Empire State Hotel: *Fire scape*. Caso persista no seu objetivo, Johnny irá se queimar – ele irá novamente ter um encontro com o Real do sexo e da morte, mas esta não poderá ser um gozo que tenha sentido, pois é inarticulado por palavra simbólica. É um desejo fora da lei, uma fantasia e, como tal, potencialmente destrutivo. Madaleine volta de dentre os mortos, com sua maquiagem branca, que lhe confere um aspecto cadavérico (Fig. 86a).



Fig. 86a

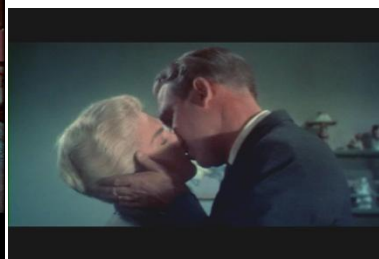


Fig. 87a

Quando Scottie se aproxima da Madaleine/Judy e a beija, a sua sombra se projeta sobre ela e, logo em seguida, há o movimento de câmera em formato circular, envolvendo os amantes (Fig. 87a). É a acrofobia que retorna, mais uma vez associada à mulher e à ideia de um encontro sexual entre os corpos. O próprio passado parece voltar. O tempo se dobra sobre si próprio, como no bosque das sequoias. Não apenas Madaleine volta de dentre os mortos, mas há um retorno do beijo na Misión Dolores – porém, desta vez, Scottie consegue o seu intento de dominar a mulher e não permitir que ela se precipite da torre da igreja. Este desejo, contudo, é ilegítimo. Esta perspectiva é acentuada pelo fato de que, logo em seguida ao beijo, há o escurecimento de tela – o que reivindica a intimidade do casal, o intercuro sexual. Algumas considerações de Requena (1999) da análise de *Casablanca* (EUA, 1942) podem ser de grande valia para este momento que demarca o encontro sexual entre Judy/Madaleine e Scottie. Em ambos os filmes, a consumação dos desejos proibidos gera efeitos danosos aos sujeitos: “Trata-se de algo desde sempre

conhecido: a história da dor para o sujeito começa quando o pecado é consumado e ele é expulso do paraíso. Ou se preferir: quando o encontro com a proibição ofusca o paraíso do narcisismo original” (REQUENA, 1999, p. 27)⁸⁰.

O caráter ilegítimo da relação abre caminho para a morte, o sinistro. Após a concretização erótica, a fantasia de Johnny se desvanece, pois esta é uma mulher vedada ao desejo erótico. Uma interdição pesa sobre ela, sendo esta representada pelo seu caráter fantasmático. Johnny reedita o enredo edipiano. No momento em que faz sexo com Madaleine, há o gradual prenúncio de que o sinistro irá emergir. A fantasia da mulher ideal parece ruir com a convivência. As roupas que antes o fascinavam agora atrapalham a intimidade, pois podem ser amassadas.

Judy/Madaleine: Hello, my love. You like me?
 Johnny: hum
 Judy/Madaleine: Is that the best you can do?
 Johnny: Come here.
 Judy/Madaleine: No, You'll muss me.
 Johnny: That's what I have in mind.
 (...)
 Judy/Madaleine: I'm suddenly hungry. Would you rather go somewhere else?
 Johnny: No Ernie's is fine.⁸¹

A rotina o entedia. Diante da insistência de Judy em ir ao Ernie's, ele se manifesta levemente aborrecido. Neste momento, Madaleine volta à cena, através de um ato falho de Judy. Ela usa o colar de Carlota Valdéz, numa atitude que sabota, de maneira definitiva, o quadro perfeito e imaginário de Scottie. Ainda que não intencional, o gesto é subversivo, pois Judy destrói a fantasia e acorda o detetive do seu delírio. É justamente no ato falho, no chiste, que se inscreve o Real da morte e do sexo. O objeto que desmascara Judy ganha importância na trama, por destruir a fantasia:

O colar de Vertigo, trazido pela falsa Madaleine, permanece como o único objeto na segunda metade do filme, usado por Judy Barton, que remete à imagem fascinante da mulher inatingível. Judy, porém, é esta mulher completamente diferente que, ainda assim, é a mesma. Já o colar torna-se o núcleo da identidade, seu “equivalente material”, a piscadela do real. (Zizek, 2010b, p 30)⁸²

Apesar da violência com que são tratadas nas narrativas hitchcoquianas, as mulheres nunca se rendem totalmente às demandas dos homens. Ao colocar o colar, Judy se posiciona de

⁸⁰ No original: “Se trata de algo desde siempre sabido: que la historia —del dolor— comienza para el sujeto cuando, consumado el pecado, es expulsado del paraíso. O si se prefiere: cuando el encuentro con la prohibición eclipsa el paraíso del narcisismo originario”.

⁸¹ Trad: “Judy: Olá, meu amor. Como estou?” “Johnny: hum” “Judy: Só isso? Este é o melhor que pode fazer?” “Johnny: Vem aqui” “Judy: Não, você vai amassar o meu vestido” “Johnny: Era justamente o que eu tinha em mente” “Judy: De repente, fiquei com fome. Onde você quer ir jantar?” “Johnny: Pode ser no Ernie's”.

⁸² No original: “la gargantilla de Vértigo, gargantilla que llevaba la falsa Madaleine y que subsiste como el único objeto en la segunda mitad, usada por Judy Barton, esa mujer completamente diferente que sin embargo es la misma: el objeto es el núcleo de la identidad, su “equivalente material”, la pisca de lo real.” (ZIZEK, 2010b, p 30)

uma maneira contestadora em relação à demanda de Scottie e a verdade – a qual apenas o detetive não conseguia enxergar – vem à tona de maneira incontestável. Não são possíveis subterfúgios para manter a idealização. Ao perceber o engodo do qual foi vítima, Scottie planeja ir com Judy a um local fora da cidade, já conhecido por ambos por conta da simulação de suicídio da falsa esposa de Elster.

O carro perfaz um sinuoso caminho em direção à Misión Dolores, tão sinuoso quanto o trajeto do filme. A evolução em espiral volta com a música em seus arpejos e a relação com o tempo também muda. O filme se dobra sobre si próprio – reviver a situação causadora do trauma poderá curar o a acrofobia de Scottie, já havia dito Midge, em seu apartamento, no início do filme.

Uma coisa final Johnny tem que fazer, a fim de que possa se livrar do passado. Esta coisa é voltar ao momento da morte de Madaleine, do embuste vivido por Judy. Por outro lado, ele cumpriu uma série de etapas em seu processo de dominar a moça, como vestir-lhe como a falecida, levá-la aos mesmos lugares, além da questão sexual – ora, houve um encontro entre os corpos, sublimado pela linguagem cinematográfica. Após este gesto de dominação, Scottie cumpre a última etapa do seu ritual de libertação da sua acrofobia, o sacrifício da vítima mulher, como prova do seu incontestado controle sobre ela.

A partir deste momento, a tensão se renova. Anteriormente, Judy e Scottie eram mostrados, predominantemente, num mesmo quadro. Porém, agora, ambos estão separados pela fotografia fílmica, numa alternância de plano e contraplano, com ênfase nas expressões faciais dos personagens. O *close-up* de Judy se funde à imagem da torre, que aparece ameaçadora, o que antecipa uma noite terrível. A partir do momento no qual chegam à Missão, Scottie se torna, gradualmente, cada vez mais violento. E é por esta violência que tememos por Judy – neste momento do filme a violência contra a mulher torna-se fundamental para a composição do suspense, tendo em vista que o espectador é francamente convocado a temer pela vítima numa situação de perigo, após uma série de evidentes estratégias textuais de provocar a simpatia em relação a ela. Lembremos que, conforme Paula Cohen (1995), a audiência se sente diretamente envolvida nas cenas nas quais uma mulher é agredida, pois haveria, conforme a estudiosa, um senso de responsabilidade em relação a uma agressão contra uma mulher. Este é momento para o qual nos direcionou a narrativa.

Podemos perceber, também, a ênfase, cada vez mais constante, em se mostrar a pele de Judy, o que clama a uma relação entre a nudez e o sexo e este à loucura e à violência, tendo em vista o olhar e as atitudes de um cada vez mais hostil e descontrolado Scottie – há uma violação, sublimada pelo uso da linguagem cinematográfica (Fig. 89a). Scottie não tem apenas a

necessidade de fazer com que Madaleine/Judy sofra, mas de recontar a história, reviver a situação terrível. Esta é a sua tentativa suprema de romper com a perspectiva de um tempo linear e abraçar uma ação que se passa de forma circular, autorreivindicatória.

Mas não, ele não é capaz de trazer Madaleine de dentre os mortos, mas pode reviver as emoções que lhe separaram dela de maneira extremamente intensa. Desta vez, porém, ele tem alguém que o ouça, a própria atriz responsável pela sua desgraça. É preciso lhe contar a história de Madaleine, é preciso fazê-la sentir o que ele próprio sentiu: medo. A respiração de James Stewart se torna ainda mais densa. Ele está fora de si e nós sabemos que Judy corre perigo.

Scottie: I need you to be Madaleine for a while. When it's done, we'll both be free.

Madaleine/judy: I'm scared.

Scottie: No, I have to tell you about Madaleine. (...) Right there, I kissed her over there for the last time. She said, 'If you lose me you'll know that I love you and wanted to keep loving you'. I said "I won't lose you, but I did".⁸³

Scottie reconhece a sua incapacidade de manter a palavra – diz que não a perderia, mas, instantes depois, perde Madaleine para sempre. Aproximamos-nos a um encontro do Real da morte, um encontro com a dimensão do gozo em sua forma de sofrimento. Mais uma vez, comparece a dimensão teísta da obra de Hitchcock: “conhecereis a verdade, e a verdade vos libertará” (João 8:32). O caminho até tal liberdade, anunciada no diálogo reproduzido acima, passa pela dominação e tortura da mulher – ação que, por um lado, a purifica em relação ao crime que cometeu, e, por outro, consolida a liberdade de Scottie – liberdade, independência e controle de si, atributos masculinos num universo androcêntrico.

A conquista e submissão da mulher passam pelo sexo. A percepção pode ser reforçada a partir do movimento de subir escadas. Para Freud(1988), este estaria associado, no mecanismo onírico, à relação sexual. O diálogo é tenso. Johnny e Judy estão arfantes, e o rosto do detetive se contrai em ódio por ter sido enganado.

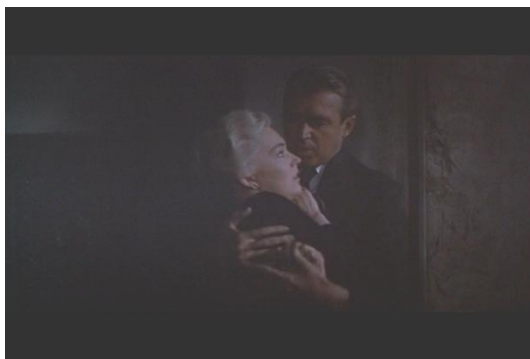


Fig. 88a



Fig. 89a

⁸³ “Johnny: Eu preciso te contar sobre Madaleine. Quando acabarmos, estaremos ambos livres (...) eu a beije, bem aqui pela última vez. Ela disse: ‘Se você me perder, você saberá que eu o amo e que quero continuar a te amar’ eu disse: ‘eu não vou te perder, mas perdi’”

Durante a subida das escadas, o sintoma de Scottie volta a atormentá-lo. O seu destino, porém, é elevar-se, ir para a parte mais alta do campanário. Superar a sua acrofobia é uma tentativa de estabilizar a sua identidade de gênero. Afinal, o movimento para o alto é culturalmente “associado ao masculino, como a ereção ou a posição superior no ato sexual” (BORDIEU, 2011, p. 16). As escadas são, inclusive, uma metáfora dos genitais femininos e o medo de Scottie representa os potenciais efeitos destrutivos de um encontro sexual com uma mulher interdita ao desejo, pois o seu âmbito é o da fantasia. O desespero de Scottie não é apenas perceber que foi enganado, mas ele se depara com a impossibilidade de manter a farsa. Ao chegar ao ponto em que ele parou de perseguir Madeleine e impedir seu suicídio, a reconstituição do crime é interrompida:

Scottie: This is as far as I went, but you went on. Remember? The necklace, Madaleine. That was the slip. I remembered the necklace.
 Madaleine/Judy: Let me go!
 Scottie: No, we're going up to the tower.
 Madaleine/Judy: You can't you're afraid.⁸⁴

“Você não pode, você tem medo; você é impotente diante desta situação, você não é um homem” – talvez seja este o verdadeiro sentido das palavras de Madaleine/Judy. Scottie, por sua vez, prova que ela não tem razão e consegue galgar os degraus, até o ponto mais alto da torre. A relação entre os dois parece destruída. Ainda assim, há a esperança de um final feliz, sendo que este é definitivamente interdito, quando Judy cai do terceiro andar da torre, tal como acontecera um dia a Madaleine.

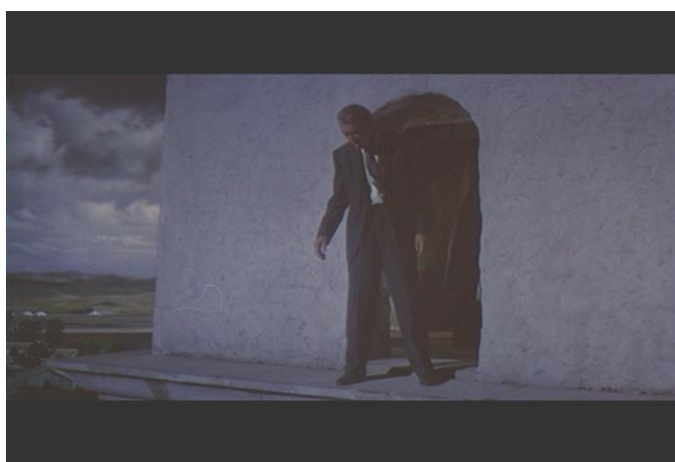


Fig. 90a

Johnny, desta vez, consegue chegar à marquise (Fig. 90a) – mas com sua postura prostrada, braços meio abertos, o olhar fixo para onde jaz o corpo inerte de Judy e a certeza de que ele se livrou da sua acrofobia e realizou seu intento de dominar e possuir a mulher dos seus

⁸⁴ “Johnny: Só cheguei até aqui, mas você continuou, lembra? O colar, Madaleine,. você esqueceu e o usou” “Judy: Me deixa ir” “Johnny: Não, nós vamos até a torre” “Judy: Você não pode, pois tem medo”

sonhos. Porém, o preço para tanto é aniquilação definitiva da amada. O desejo se torna irrealizável e a fantasia, que o protegia contra o Real, é definitivamente abandonada. Ao herói resta apenas a face terrível da morte. Porém, sabemos que este Johnny não é um herói. E nós, ao final do filme, sabemos quem matou Judy, embora o detetive, a rigor, não possa ser acusado de tê-la empurrado do alto da torre.

Apenas seis anos depois de *Vertigo*, com *Marnie*, lançado em 1964, um herói hitchcoquiano realizaria o seu intento de dominar uma mulher – ainda que mediante chantagem e agressão sexual. Mas antes o terror e o desespero ganham as suas tonalidades mais intensas em *Psycho* (1960), eis o tema do próximo capítulo.

Capítulo 2: O Sadismo sexual segundo Alfred Hitchcock

A ideia de um patriarcado contemporâneo, tal como referido por Maria Fávero (2010) encontra eco na genealogia do poder proposta por Foucault (2012), a partir de sua releitura de Nietzsche. O termo “patriarcado”, sem o adjetivo “contemporâneo” parece não dar conta das complexidades das relações de gênero, a partir do momento que, isolado, o substantivo traria em seu âmago uma concepção estática das relações de violência e dominação estabelecidas a partir da diferença sexual. Numa apropriação das concepções do poder, estabelecida pelo filósofo francês, sobretudo na *Microfísica do Poder*, acredito que a preservação de privilégios às classes dominantes seja uma elipse dinâmica, que se move de maneira contínua, irregular, porém de forma eficiente no que tange ao seu pressuposto de manter e assegurar lugares de poder a sujeitos tradicionalmente favorecidos na nossa conjuntura social.

A imagem de um patriarcado dinâmico no sentido de manter os pressupostos androcêntricos colabora para a compreensão da dominação masculina como um imenso construto cultural, tendo em vista que o patriarcado não é uma determinação incontestável, algo comprovado a partir da experiência de uma série de sociedades, nas quais as relações não se pautam pela primazia do masculino⁸⁵. Seguimos o caminho trilhado por Teresa de Lauretis (1987) e Judith Butler (2010), quando estas estudiosas defendem a ideia de que a masculinidade e a feminilidade transcendem a questão da anatomia sexual, tendo em vista a atribuição de significados culturais aos corpos, no sentido de justificar as desigualdades sociais.

A fantasia das subjetividades determinadas por características biológicas, porém, rege os indivíduos em seu *estar no mundo* e atua como um poder que transcende os sujeitos, que está em todo lugar e, ao mesmo tempo, em lugar nenhum. Funciona como uma ditadura doce, dissimulada, inconsciente do que é, mas imposta, determinada e estabelecida via *tecnologias de gênero* (LAURETIS, 1987). Um poder que é forçado a negociar para se manter, e faz da própria negociação uma arma de sobrevivência – ou seja, se admite que uma mulher seja representada num filme da década de 60 exercendo a sua sexualidade. Porém, conforme vamos demonstrar nesta seção, ela é severamente punida por sua liberdade, pagando com a própria vida. A morte de Marion mantém o status que tem valor de advertência e colabora para que o poder androcêntrico se mantenha. Conforme Foucault (2012, p. 148-9):

⁸⁵ Apenas para ficar em alguns exemplos de sociedades que oferecem um paradigma alternativo, para além do patriarcado: Ella Shohat, em entrevista à *Revista Estudos Feministas* (Maluf, Costa, 2001) faz referência à hostilidade dos colonizadores, que, ao chegarem às Américas, se recusavam a negociar com as mulheres indígenas, designadas para representar os seus povos. Na antiguidade, havia povos que acreditavam em Deusas da criação, como no mito de Gilgamesh, epopeia que previu a criação do ser humano a partir do barro, narrativa escrita mil anos antes do livro Gênesis, da Bíblia. Por outro lado, nos dias atuais, há, proporcionalmente, mais mulheres atuantes na política no Afeganistão e Irã do que nos EUA. O país no qual há mais mulheres no poder é a República Democrática do Congo, país no qual 30% dos políticos são mulheres – apenas para ficar no exemplo de países que fogem ao conceito geopolítico de “ocidente”.

(...) se o poder só tivesse a função de reprimir, e agisse apenas por meio da censura, da exclusão, do impedimento, do recalcamento, à maneira de um grande superego, se apenas exercesse de um modo negativo, ele seria muito frágil. Se ele é forte, é porque produz efeitos positivos a nível do desejo – como se começa a se conhecer – e também no nível do saber.

Assim, o patriarcado contemporâneo colabora para a manutenção da opressão, não mais confinando as mulheres ao lar e à maternidade, mas através de uma ideologia da feminilidade, que perpetua o pressuposto de que as mulheres são emocionais, instintivas ou, até mesmo, irracionais. É irracional a atitude da heroína de *Psycho*, Marion Crane, de roubar os US\$ 40 mil, assim como é intuitiva a angústia de Lila Crane (Vera Miles), que parecia saber, antes mesmo da polícia, que algo grave teria acontecido à sua irmã. Porém, na conduta de ambas, há uma série de características que as separa de outros atributos femininos. São independentes e, acima de tudo, se mostram capazes de atitude e iniciativa.

Na filmografia hitchcoquiana, porém, homens e mulheres pagam pela inadequação ao patriarcado – personagens como Roger Thornhill (Cary Grant, em *North by Northwest*), Jonh Scottie Ferguson (James Stewart, em *Vertigo*), L.B. 'Jeff' Jefferies (James Stewart, em *Rear Window*) ou mesmo Norman Bates (Anthony Perkins, de *Psycho*) sofrem ao serem vitimados pelo terror e pelo medo, frente aos quais não sabem agir. Já as mulheres, Marion, Judy e Marnie estão aí para comprová-lo, sofrem com a violência, que funciona como uma tentativa desesperada de devolvê-las ao seu lugar. – um lugar de mulher.

Esta representação da mulher nas telas dialoga diretamente com as mudanças no quadro social as quais ocorrem nos anos 50 e 60. O advento da pílula anticoncepcional e o acelerado crescimento econômico dos EUA no período são itens que compõe o quadro no qual se insere a produção hitchcoquiana analisada neste trabalho. A pílula dissocia o sexo da reprodução, ao passo que o dinheiro circulante na economia colaborava para o *empoderamento* das mulheres, que, como espectadoras, não se sentiram mais representadas a partir de personagens frágeis, instáveis e incapazes sequer de tomar decisões acerca da sua vida. Vide Ilsa Laszlo (Ingrid Bergman), que sequer teve competência para escolher o seu par romântico ao final do filme em *Casablanca* (1940).

Acossado pela concorrência representada por novos diretores, além de uma crise sem precedentes enfrentada pela indústria do cinema, Hitchcock parece lançar, com *Psycho*, a sua cartada mais ousada. Após anos filmando, de maneira única, o sexo e a violência, ele aumenta um grau na composição do *mix* entre ambos, com uma história terrível, centrada na imagem de um crime sexual que contraria todas as previsões. Com isso, não queremos dizer que Hitchcock tenha sido o primeiro a filmar coisas do gênero. Há filmes das décadas de 20 e 30 altamente violentos, porém, a novidade trazida pelo diretor inglês é a inscrição narrativa da violência

contra a mulher como ente capaz de mobilizar, na audiência, os seus desejos sádicos simultaneamente aos sentimentos de compaixão e solidariedade.

Serem alvos de violência é o destino das mulheres hitchcoquianas, deslocadas no patriarcado, representadas como vulneráveis órfãs. Porém, dentre elas, ninguém sofreu tanto quanto Marion, em *Psycho*. A comoção gerada pela agressão da qual ela é vítima é precisamente o motor de um dos mais retumbantes sucessos do cinema. De acordo com Araújo (1984), o filme custou US\$ 800 mil, mas rendeu, apenas no ano de lançamento, cerca de US\$ 13 milhões. Conforme Black (1999), os estatutos moralistas que afastavam das telas imagens de sexo e violência passam a ser questionados pelo público americano que passa a demandar, de maneira inquietante para a indústria, a veiculação de *temas adultos* nos filmes – Hitchcock, então, lhes ofereceria um prato cheio.

Tangenciando a censura comandada pela Igreja Católica, Hitchcock lança a sua *Psicose*, em 1960: o filme coloca a angústia da existência na ordem do dia, mediante “reprodução [da morte], pela imagem em movimento, do instante sagrado de passagem quando este momento único, de solidão intransferível, se faz presente na tela” (TRUFFAUT, 2004, p. 15). Os setores conservadores não permitiam ao espectador o olhar sobre o corpo desnudo da mulher, privando-o do (re)conhecimento da diferença sexual, o que engendra uma angústia construída na dimensão escópica.

A retirada de Marion de cena através do assassinato no chuveiro é como um ritual para apaziguar os desejos e manter a ordem social. As fachadas das quais ela é vítima eliminam a tensão do olhar. O crime se transforma numa miragem – apesar de brutalmente assassinada, o corpo da protagonista não registra marcas, agressões ou fraturas logo após o ocorrido. A pele intacta reforça seu aspecto de virgem, intocada. Imagens do que seria um assassinato brutal se converte numa série de cortes rápidos, agrupados, sincopados, acelerados pela montagem.

O assassinato preserva os pressupostos do patriarcado, ao fazer com que uma mulher tenha sido punida por ocupar, de maneira ostensiva, um lugar que não lhe é reservado – o da liberdade de movimento e ação, mas, acima de tudo, a capacidade, a faculdade de ocupar o lugar de sujeito do desejo. O poder se abre à negociação, permite-se representar uma moça versada na gramática e na arte de lutar por seus objetivos. Porém, por conta da sua inadequação a uma sociedade na qual os poderes dos indivíduos são determinados em função do gênero, ela não encontra o seu lugar. Como destino, lhe sobra apenas a morte.

3.1. MARION E O SEXO

A conexão entre os créditos iniciais e a primeira cena do filme é constituída a partir da persistência no tema das linhas. A transição é realizada com um plano geral sobre a cidade de Phoenix, no Arizona (EUA), na qual as linhas sobre a tela preta são substituídas pela imagem dos prédios da cidade, com sua arquitetura vertical (Figs. 1b e 2b). Os instantes que pontuam a panorâmica são acompanhados do motivo *Cidade*, denominação concedida pelo maestro Bernard Herrmann ao motivo lento, *molto sostenido* (BRENNER, 2003) num contraste em relação ao tema de abertura que é agitado e tenso.



Fig 1b



Fig 2b

Depois destas imagens temos acesso a marcadores de data que surgem imperativos na tela: “Friday December, the Eleventh”⁸⁶, logo após o referencial de horas: “Two Forty-three PM”⁸⁷. A questão voyeurista é colocada pela câmera, que insiste em perscrutar a intimidade de um casal, em sondar o espaço reservado da alcova, dantes completamente vetado ao espectador⁸⁸ (Fig. 3b)



Fig 3b



Fig 4b



Fig 5b

No cinema clássico, o momento do intercursos sexual, o encontro entre os corpos, era, de maneira frequente, eclipsado por beijos apaixonados seguidos da apresentação da tela escura, e um corte. Porém, a partir de meados da década de 50, o sexo começa a aparecer nas telas, mas ainda é tabu (REQUENA, 2004). Nesta primeira cena de *Psycho*, os corpos são insinuados, porém não é mostrado nada que possa ser alvo da censura da época (Fig. 4b e 5b). Ana de Carli

⁸⁶ Sexta-feira 11 de Dezembro

⁸⁷ Duas e quarenta e três da tarde

⁸⁸ Apenas alguns anos antes de *Psycho*, esta cena seria impossível, tendo em vista a rigidez da censura, abrandada em 1960 e abolida em meados da década de 60 (BLACK, 1999). Porém, ainda assim, os estatutos moralistas influenciaram até mesmo a opção de rodar o filme em preto e branco, pois a censura não permitiria a cena de sangue na banheira, em vívidas cores, conforme admitiu Hitchcock em entrevista (GOTTLIEB, 1998).

(2009), numa leitura de Foucault, aponta a tendência de que o sexo saia do universo da intimidade e passe a se mostrar, perdendo, com isso, a sua conotação de segredo.

A pesquisadora retoma o argumento do pesquisador francês de que “a sociedade capitalista não obrigou o sexo a esconder-se. Ao contrário, desde meados do século XVI, o sexo foi incitado a se confessar, a se manifestar” (CARLI, 2009, p. 35). O cinema, veículo baseado na imagem e na sensação de realidade, alimenta o escopismo, o desejo de ver, e coloca a intimidade na ordem do dia. Este olhar invasivo, inquiridor, construído pela linguagem do filme, protagoniza a presente cena. O objeto do gozo escópico é o corpo, em especial as formas físicas da mulher.

O corpo, por sua vez, não está isento à lógica de poder, tal como pontua Foucault, ao considerar que sobre este “encontramos um novo investimento que não tem mais a forma de controle-repressão, mas de controle-estimação: ‘Fique nu... mas seja magro, bonito, bronzeado!’”. São corpos da ordem da perfeição, do imaginário, e, por isso mesmo, do âmbito do sagrado – a criação perfeita enquanto mais uma aproximação à dimensão teísta da obra de Hitchcock. O passeio empreendido pela câmera após a apresentação dos créditos remete a esta tensão. É o olhar de um deus cruel e terrível que escolhe um casal de humanos e brinca com os seus destinos. O casal pego a esmo poderia ter sido outro que não este. Poderia ter sido qualquer um, até você – eis a angústia e o apelo inicial à identificação.

No quarto, no qual está o casal, nos deparamos novamente com a questão das linhas, desta vez concorrentes, a partir da representação assumida pelos personagens, a mulher deitada, o homem em pé (Fig 4b). Eles se posicionam como se estivessem instantes após a relação sexual. Porém, eles não se apresentam dividindo a cama, mas divorciados em sua postura (Fig. 5b). Em relação ao último fragmento (5b), podemos apontar algum apelo erótico, pois a imagem enseja uma leve insinuação de uma possível felação, como parte da relação sexual.

O crítico Inácio Araújo pondera que, durante esta cena, Hitchcock tangencia a censura, num desafio aos padrões morais da época ao perscrutar, de maneira voyeurística, a intimidade do casal. Porém, a personagem de “Janet Leigh não deixa de ostentar uma conotação própria apenas à mulher ainda não tocada, ou mais, imaterial” (ARAÚJO, 1984, p.30). Há um detalhe que tem passado ao largo, numa série de análises referentes a este filme. Trata-se da construção da personagem de Marion. Os cabelos curtos e o fato de manter um encontro sexual durante o dia colaboram para que ela perca parte do seu poder sexual. Apesar de ser representada numa cena que evoca a sua intimidade sexual, acompanhará Marion, ao longo de todo o filme, uma aura de virgindade e pureza – os cabelos curtos corroboram esta perspectiva, pois reduz,

consideravelmente, seu *sex appeal*. A maquiagem de Marion é extremamente discreta, tanto quanto as suas roupas.

A personagem se aproxima do padrão virgem heroica, delimitado por Nathalie Heinich (1998, p. 35): “o que caracteriza o estado de virgem heróica é o fato de não se poder continuar assim – a não ser morrendo. Já que, a obstinar-se no seu estado de solteira inspirada, só poderia degradar-se em velha solteirona”. A outra opção seria o casamento, algo que tiraria a liberdade da heroína, inclusive sexual, o que a tornaria menos sedutora para a audiência. Na narrativa hitchcoquiana, o risco que a mulher corre ao ser alçada à condição de senhora do próprio destino é o seu desaparecimento como sujeito, destino reservado a Marion.

A propósito deste paradoxo da linha vertical (homem) e da horizontal (mulher), recorremos, mais uma vez, a Ana de Carli (2009, p. 19), no instante em que ela traça um breve relato da construção do alto e do baixo na cultura ocidental. “O espírito, na tradição do platonismo, do cristianismo e do islamismo, tem a vocação de se elevar, implicando na desvalorização do corpo, que se horizontaliza (sic) na superfície terrena”. Sam Loomis, estando de pé, reafirma o caráter dominador do homem, ao mesmo tempo em que se apresenta como viril (Fig. 5b), ao passo que Marion assume uma posição lânguida na cama. Porém, é com a mulher que o espectador é convocado a se identificar.

A insistência com a qual Marion é representada como intocada – no sentido sexual do termo – pode sugerir ao espectador um convite a um exercício um tanto sádico, no sentido de nos perguntarmos até que ponto poderia ter ido a intimidade do casal. Lembremos que, no período no qual se inserem os filmes analisados, Hollywood ainda estava submetida aos estatutos moralistas de censura. A figura de um grande Outro, aquele dotado de poder para vetar o desejo de ver, se consolida não apenas como alguém que veta o desejo de maneira cruel, mas se torna o fiador do desejo. “(...) o texto bombardeia o espectador com a injunção do supereu: ‘Goze’ – i.e. se entregue à sua imaginação suja” (ZIZEK, 2010a, p. 104). A lei moralista e hipócrita parece dar uma piscadela para o espectador. Ela o deixa livre para exercer sua fantasia, desde que esta seja para consumo próprio, que seja algo privado, mesmo considerando a possibilidade de risos cúmplices na sala de cinema, ou trocas de leves cotoveladas dentre aqueles que se sentam próximos um ao outro.

O corpo de Marion resguardado ao olhar retira dela a angústia em relação à visão dos seus seios ou genitais. Se as espectadoras são potencialmente identificáveis com esta mulher – independente, capaz de iniciativa e desejanter – os homens têm relativizada a sua angústia em relação ao fantasma da diferença sexual – o obsceno, aquilo que deve ser calado, mantido em segredo, sob sete véus, eis o que apavora o fetichista: a perspectiva de ver os genitais femininos.

Marion é simpática ao espectador, apesar de guardar em si o fantasma da diferença sexual. Ainda que provoque, estimule o desejo voyeurista, há algo, nesta mulher, de apaziguador.

Pesquisadoras como Tania Modleski e Paula Cohen destoam da visão tradicional da teoria feminista do cinema, que apontam o caráter inevitavelmente misógino do cinema hitchcoquiano. Elas ponderam que as mulheres, nos filmes do realizador, são constantemente apresentadas como resistentes ao patriarcado, convocando, inclusive, a solidariedade da audiência⁸⁹. Esta aderência do espectador em relação ao drama de Marion será definitiva, para que o filme se consolide como inovador, ao destruir uma série de expectativas, comuns ao cinema hollywoodiano – sendo a principal o *happy end*, de um casal se encontrando após inúmeros esforços e sacrifícios.

Os marcadores de tempo apresentados anteriormente têm função estruturante na narrativa, tendo em vista que Marion se encontra com o namorado de maneira clandestina, na hora do almoço. Muito provavelmente esta seria uma forma de evitar encontros noturnos, parte de uma possível estratégia para de manter as aparências de que, entre os dois, não haveria relações sexuais. O que Marion deseja é formalizar a relação, com as etapas de noivado e casamento. Porém, o amante, Sam Loomis (John Gavin), afirma que a falta de dinheiro seria um empecilho à união, tendo em vista os percalços financeiros pelos quais passa o rapaz. Wood (1965) observa que a insistência de Sam em relação à necessidade do dinheiro tende a irritar o espectador – é o tipo de consideração mundana que perturba o universo romântico. “Este é o primeiro passo em nossa cumplicidade com ela em relação ao furto dos US\$ 40 mil. É culpa de Sam que Marion se veja forçada a roubar um dinheiro que não teria importância para ela” (WOOD, 1965, p. 113)⁹⁰.

Apesar de irritante, o argumento de Sam parece consistente, afinal, a vida a dois pressupõe uma série de novas obrigações e despesas. Neste momento, portanto, ele assume uma postura racional. De acordo com Maria Fávero (2010), uma das principais estratégias do patriarcado é a naturalização das diferenças entre os sexos, sendo a suposta propensão dos homens a agirem e pensarem de uma maneira eficiente e racional a principal justificativa de manutenção das relações de poder:

(...) a premissa fundamental da tese da naturalização é a dicotomia já referida entre emoção e razão, que dá suporte à tese da diferença emocional entre homens e mulheres, sendo essas últimas consideradas como guiadas por instintos naturais o que as incapacitaria para o raciocínio lógico, ao contrário dos homens. Podemos dizer então

⁸⁹ Apesar de resistentes ao patriarcado, as mulheres, nos filmes de Hitchcock, são alvo de violência, justamente por não aceitarem o papel que a sociedade lhes impõe.

⁹⁰ No original: “This is in fact the first step in our complicity in the theft of the 40’000 US\$. It Sam’s fault that Marion steal the money, which has no importance for her” (WOOD, 1965, p. 113).

que as emoções consideradas femininas são tidas como emoções frágeis e passivas e as emoções masculinas como fortes e poderosas. (FÁVERO, 2010, p. 120)

Na contramão do argumento do namorado, Marion assumirá uma atitude passional, até mesmo irracional, cumprindo a fantasia de um agir feminino instintivo, inconsequente. Lembremos que ela é uma mulher que ocupa uma posição crítica no patriarcado; órfã e solteira, portanto sem um homem que possa lhe conduzir em seus atos, em consonância com o ideário machista. Porém, o que se verifica é que há uma série de artifícios presentes no filme que induzem o espectador torcer e até mesmo sofrer por Marion.



Fig. 6b



Fig. 7b



Fig. 8b



Fig. 9b



Fig. 10b



Fig. 11b

Durante a maior parte desta cena, somos distanciados de Sam, mostrado, predominantemente, em planos gerais do quarto ou em planos médios (Figs 10b, 11b e 12b). A rigor, o espectador tem uma relação muito mais próxima com Marion. A moça, aparentemente, sofre muito mais pela expectativa em relação ao casamento do que o amante. De forma muito frequente ao longo da cena, Sam é visto apoiado à janela (Fig. 11b e 12b) ou sentado de forma displicente (Fig. 10b). Ele é um homem viril, porém fraco, como a grande maioria dos protagonistas masculinos hitchcoquianos. Na sua fala a Marion, na qual ele justifica os empecilhos ao casamento, ele se lamenta pela sua situação financeira, sem anunciar qualquer posição para solucionar o assunto.

Sam faz parte da estirpe classificada por Requena (2004) como aqueles que não têm condições de formular gestos, palavras ou atos simbólicos, incapazes de dar conta de um encontro ritualizado entre os corpos, algo representado pelo casamento. Assim, ele resiste à união e recua, numa afirmação da impossibilidade do matrimônio. Diante desta inatividade do amante, Marion não encontra alternativa, além de sair do lugar tradicionalmente destinado às mulheres e tomar a iniciativa algo que lhe trará consequências funestas.

Muito provavelmente Hitchcock mantinha uma identificação imaginária com a sua obra fílmica. Isso é demonstrado a partir do fato de que ele se insere nas narrativas, de maneira a, desta forma, assinar seus filmes. Em *Psycho*, esta presença é demarcada no sétimo minuto, no qual o realizador se apresenta do lado externo da imobiliária na qual Marion trabalha. Ele se insere na imagem com destaque, tendo em vista que se encontra emoldurado pelos contornos da vitrine do estabelecimento (Fig. 12b). Algo interessante em relação a esta aparição é que o diretor se mantém isolado e a distância, como se consolidasse, com esta postura, o seu poder de manipular as expectativas e desejos da audiência – porém, negando, pelo menos neste filme, qualquer intimidade em relação a esta, tanto que ele está de costas.



Fig 12b



Fig. 13b

Marion chega ao escritório atrasada. Sua colega lhe pergunta se ela está com dor de cabeça. Há uma constante correlação, na fala de Caroline (Pat Hitchcock), entre o desconforto proporcionado pela dor de cabeça e a relação sexual, algo irônico tendo em vista que o espectador tem conhecimento de que, há alguns instantes⁹¹, Marion esteve com o amante. Após a apresentação do problema que ela vive no seu relacionamento – ela quer casar, mas a falta de dinheiro é um empecilho – o espectador tem acesso ao leve tom irônico e humorístico de Caroline.



Fig 14b



Fig. 15b

⁹¹ Cohen (1995) especula que esta cena poderia envolver uma suposta vingança do director em função do casamento da filha, Pat Hitchcock. “In *Psycho*, her character (from Pat Hitchcock) is represented as vulgar and catty, harping continually on her marriage and her mother. One can’t help wondering whether this last hole were conceived as revenge against Pat for marrying” (1995, p. 75). Trad.: “Em *Psycho*, sua personagem (de Pat Hitchcock) é representada como vulgar e maliciosa, repisando continuamente em seu casamento e sua mãe. Não se pode deixar de perguntar se este personagem foi concebido como vingança contra Pat por ter se casado”.

Nesta cena, portanto, há uma das principais estratégias de Hitchcock, de dissipar a tensão com humor, “descansando” a audiência de uma possível carga excessiva de *stress* emocional. Logo em seguida, entra no escritório o arrogante texano, que traz, na carteira, uma foto da filha de 18 anos, que vai se casar. A questão do casamento é central no filme, – e, mais ainda, a correlação entre o dinheiro e o matrimônio.



Fig. 16b



Fig. 17b



Fig. 18b

Há algo de erótico na forma como o texano se dirige a Marion (Fig. 16b). Ele, de maneira acintosa, flerta com a moça, que se mantém à distância. Brener (2003) observa que, durante a fala do texano, a correlação entre o sexo, o casamento e o dinheiro se opera de tal forma que o investidor indica a posse dos US\$ 40 mil à heroína de uma maneira fálica, insinuando, com um gesto pendular, o seu poder econômico, a esta altura algo associado à sua virilidade, do ponto de vista sexual (Fig. 18b).

As sequências iniciais de *Psycho* são construídas de forma a que o espectador se identifique com Marion, mesmo tendo em vista que ela irá se apoderar de um dinheiro que não lhe pertence – porém, pertence a um homem velho e repugnante, que a trata de maneira inoportuna – um elemento a mais a induzir o espectador a acreditar que este homem mereça perder o dinheiro, para que a moça abandone a rotina dos hotéis na hora do almoço e possa se casar com o namorado. De acordo com Brener (2003, p. 99), “o que Hitchcock quer é a simpatia para com Marion e que o espectador seja cúmplice do roubo. Afinal, Marion vai roubar por amor. Para ele o dinheiro não tem importância... o que importa é o sexo”.



Fig. 21b



Fig. 22b



Fig. 23b

A presença do texano é, inclusive, incômoda, algo sentido pelo espectador, que, em parte da cena, vê o homem sentado na mesa de Marion, mas o olhamos a partir do ponto de vista dela, mediante uma câmera semissubjetiva (Fig. 17b). A posição da câmera reforça o poder de Cassidy, ao mesmo tempo em que convoca o espectador a se solidarizar com Marion, a vítima do

assédio. Na imagem, ele chega a oprimir a moça, ocupando grande parte do quadro (17b). Solidarizamo-nos com ela, pois ela sofre – além de ter um namorado que não assume um romance, é obrigada a suportar, em seu ambiente de trabalho, um sujeito asqueroso, que acha que pode tudo comprar, menos a felicidade, mas é capaz de “buy off the unhappiness”⁹².

O movimento que ela faz, no fim da cena, é do árido em direção à água (Figs. 21b, 22b, 23b), considerando os quadros na parede ao fundo do escritório imobiliário. A água, neste filme, tem um significado especial, correlato ao assassinato e à morte (RODRIGUEZ, 2011), conforme descobriremos em breve. A imagem de um lago fica firmada por alguns segundos na tela, mesmo Marion tendo saído do fotograma, deixando apenas a sua sombra – o seu duplo (23b).

A tábua está pronta, as peças se movem, porém, o pacto ficcional sobre o qual a narrativa está assentada é frágil, pois a condução do jogo cabe ao próprio Hitchcock. “Se o objetivo é jogar com os espectadores, estes devem conhecer as regras básicas, que podem ser consideradas informações essenciais mínimas” (CAPUZZO, 1995, p. 51). Após ter apresentado a trama, Hitchcock engana o espectador, frustrando horizontes de expectativas, a partir de uma deliberada sabotagem de certas convenções do cinema hollywoodiano.

De acordo com David Bordwell, “um filme pode conter detalhes e estruturas que encorajem o espectador a cometer erros de compreensão: em tais casos, o filme *pretende* provocar uma série de mal entendidos” (1985, p. 39)⁹³.



Fig. 24b



Fig. 25b



Fig. 26b

Esta identificação e solidariedade que sentimos por Marion será fundamental para reger a participação afetiva do espectador, diretamente ligada ao efeito de terror que o filme causa. Tânia Modleski (2005) pondera que a misoginia não poderia ser considerada um conceito fechado em Hitchcock, pois, apesar da violência da qual são vítimas, as mulheres são, de maneira frequente, os personagens mais simpáticos dos seus filmes. Esta simpatia/identificação é fundamental ao suspense, baseado na violência de gênero – não esqueçamos o lema: “torture as mulheres” (SPOTO, 2008, p. 15)

⁹² Algo como “descomprar a felicidade”

⁹³ No original: “a film may contain cues and structures that encourages the viewer to make errors of comprehension: in such cases, the film “wants” a short or long misunderstanding” (BORDWELL, 1985, p. 39)

A cena anterior termina com Marion, no escritório do chefe, interrompendo um *happy hour* entre o executivo e Cassidy, o cliente texano. Ela parece nervosa, a partir do gesto de conter as mãos, ao comunicar a sua necessidade de se afastar do trabalho pelo resto do dia. Mesmo o espectador atento, muito provavelmente ainda não formulou a hipótese de que a moça possa fugir com o dinheiro, mas é possível que a interrogação passe a existir a partir deste momento. Um plano de conjunto protagonizado por Marion nos alerta que ela não iria passar o fim de semana acamada, conforme comunicara ao chefe (Fig. 24b). Mais uma vez, o espectador tem acesso à intimidade da moça, colocada em cena usando uma camisola preta. Logo em seguida, há um ostensivo plano de detalhe com o dinheiro (Fig. 25b), seguido por outro plano da mala (Fig. 26b). Ela vai fugir com os US\$ 40 mil, nos dizem os movimentos, realizados em tomada única.

A respeito da criação do suspense num âmbito puramente visual, sem a necessidade de diálogos, algo típico do cinema hitchcoquiano – e presente na cena ora analisada, Araújo (1984), pondera que o diretor, ao identificar o olhar da câmera com o olhar do público, confere ao aparelho uma modalidade peculiar. “Seu papel não sendo apenas de registro, mas de investigação, cada ângulo é escolhido, cada posição de câmera é determinada tendo em vista um sentido a ser criado” (ARAÚJO, 1984, p. 39). Vanessa Rodriguez (2003) avalia que este mecanismo de construção cênica é baseado no pressuposto de uma fusão entre o olho do espectador e a câmera, o que implica numa participação narrativa forjada num trajeto antropomórfico. Wood (1965) acrescenta que *Psycho* representaria o mais alto nível de refinamento nas técnicas hitchcoquianas de estímulo à participação de audiência – o espectador adere de maneira definitiva à demanda dos personagens principais – Marion e Norman.

Para tanto, é utilizada uma série de estratégias, dentre as quais podem ser incluídas o figurino. Se Marion havia aparecido toda de branco na primeira cena, agora, ela está usando um lingerie preto – relembremos o imaginário ocidental, que associa esta cor ao sinistro. Há algo na personalidade de Marion que ainda não conhecemos, questão esta ainda mais evidente a partir da sua presença frente ao espelho. Trata-se de um duplo de Marion que a observa, talvez de maneira crítica, algo que reforça a complexidade do momento em que vive (Fig. 28b). A insistência em relação ao pudor sexual permanece, tendo em vista o cuidado em mostra-la a terminar de vestir-se depois de a vermos em trajes íntimos.

O uso da câmera subjetiva, além dos constantes planos médios e *close-ups*, nos convidam a manter a simpatia para com a personagem, ainda que a estranhemos neste momento no qual ela comete um crime. Porém, sabemos que ela irá cometer um ato desesperado, que ela rouba pelo amor, e não pelo dinheiro em si, por isso, apesar de criminosa, ela consegue cativar o

espectador. Tanto que, na parede do quarto, há uma foto de um casal, os pais de Marion, presença que reforça o seu caráter de “boa moça”, “de família”, mas que é capaz de furtar (Fig. 27b) – ainda que seja para o seu casamento, com o objetivo de formar sua própria família.



Fig. 27b



Fig. 28b



Fig. 29b

A identificação do espectador em relação a Marion tende a ser crescente, algo que irá culminar numa intensa decepção por parte da audiência, ou, pelo menos, para quem espera um final feliz para a heroína. Tania Modleski (2005) considera que Hitchcock tende a incentivar esta simpatia pela mulher desobediente à lei, precisamente esta identificação é a fonte do suspense, numa série de filmes hitchcoquianos. Um detalhe em relação a esta cena é o fato de que a heroína, ao sair do quarto, deixa a luz do banheiro acesa (Fig. 29b). Este compartimento será importante na narrativa, para onde a atenção do espectador será convocada em cenas posteriores. Além da luz acesa, a porta está aberta e a cortina do boxe também, colocando o cômodo em evidência.



Fig. 30b



Fig. 31b



Fig. 32b

A câmera e, junto com esta, o espectador se tornam ainda mais íntimos de Marion, pois, se na cena anterior, havia uma constância do plano médio, nesta passamos, quase que exclusivamente, ao *close-up* – conjugado, mais uma vez, com a câmera subjetiva. Como forma de provocar mais ainda tensão no espectador, Marion olha diretamente para a câmera. Há, neste sentido, uma identificação narrativa, decisiva para o transcorrer da história.

Marion passa a imaginar o que sucederia quando fosse descoberta, bem como a reação do namorado ao perceber o crime que ela havia cometido. Se o casamento significa, para ela, alcançar um determinado *status*, este percurso que ela resolve seguir representa, sobretudo, uma aventura recheada de tensão. Ela toma uma atitude criminosa, por isso um espectro de culpa a

acompanha, esta representada na figura do chefe, que, logo após a coincidência de encontrá-la numa sinaleira, sorri num primeiro momento, mas, logo em seguida, observa-a de maneira intrigada (Figs. 31b e 32b).

Após receber o olhar suspeito, Marion enruga o rosto de tanta tensão, e, mais uma vez, o espectador é convocado a sentir compaixão pela moça, e torce para que ela consiga fugir. A aparição do chefe marca a volta à cena dos acordes que demarcam a tensão da fuga. Após aproximadamente 13 minutos de filme, o tema da abertura volta à trama, como forma de potencializar a angústia sentida pelo personagem (e pelo espectador). Para aumentar ainda mais a sensação de que a personagem está sendo seguida, há um carro branco, logo atrás do veículo dirigido por Marion – os faróis são semelhantes a olhos, um olhar patriarcal que a segue, questiona, observa e enseja culpa.

A fuga da moça, anunciada desde a abertura do filme com a angustiante música dos violinos prossegue, quando ela encontra um policial, após ter dormido na estrada. A solidariedade do espectador em relação a ela é acionada mais uma vez. Quando nos deparamos com o olhar inquisitivo do policial, há uma tendência de que a audiência tema por Marion, por conta de um possível risco de prisão. O nervoso comportamento dela faz com que o guarda suspeite que algo esteja errado em sua atitude. Porém, após algumas breves questões, ele a deixa prosseguir viagem.

Conforme pontua Requena (2004) o lugar da lei é vazio no cinema hitchcoquiano, tendo em vista que o a palavra como verdade (uma das bases do patriarcado) tende a ser sumariamente apagado nas narrativas do diretor. Um testemunho em relação a este aspecto pode ser conferido na atitude do policial. Apesar da insistência inicial, solicitando os documentos de Marion, o guarda a deixa ir embora, atitude que abriu caminho ao assassinato.

O próprio policial indica que Marion se hospede num dos hotéis localizados ao longo da estrada: “There are plenty of motels in this area. You should’ve... I mean just to be safe”⁹⁴, [ele diz] – assim como em *Vertigo*, o lugar da palavra está vazio. É justamente a instrução do policial que conduz Marion à morte. Se Johnny era assombrado pelo fantasma da bissexualidade, Norman Bates, a quem iremos conhecer em breve, é tragado pela fantasia de uma mãe terrível, sufocado como indivíduo – concretizando, de maneira definitiva, o terror da perda da identidade de gênero e fazendo explodir a misoginia desta decorrente.

⁹⁴ trad.: “Há uma série de Hotéis de estrada nesta área. Quer dizer... Apenas para que você fique em segurança”

2.2 O SACRIFÍCIO

O que nos espreita no atual movimento do filme é a morte.

Para amplificar seu efeito, a narrativa demanda o sacrifício daquela que mobilizou, de maneira mais efetiva, os afetos da audiência. O suspense hitchcoquiano, em sua dimensão teológica, a exige em sacrifício para que a fruição do filme seja possível. Para que este holocausto tenha lugar, toda a cena é preparada. Eis a questão do paradoxo entre o aspecto intocado de Marion e a sua representação como uma mulher capaz de exercer a sua sexualidade – ao mesmo tempo em que ela é punida por se constituir enquanto ser desejante, ela é, por outro lado, oferecida, virgem, a um deus malévolo e terrível, algo caprichoso e sinistro – um ser que não é outro, além do próprio Hitchcock.

Marion parece um pouco tensa, ou, ao menos com frio, em função da forte chuva. Ela protege o corpo com a bolsa na qual está o dinheiro, algo que, ao mesmo tempo, serve de escudo em relação à presença de Norman (Fig. 33b) – lembremos-nos da insistência com a qual Marion é apresentada como contida em relação ao aspecto sexual. O abajur colocado no balcão acirra a distância entre os personagens. Norman, porém, age de maneira a quebrar o gelo, e procede de forma gentil e solícita.



Fig. 33b

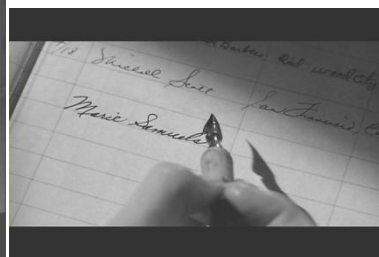


Fig. 34b

Algo que discutiremos, em sessões posteriores, é o fato de que a imagem de Norman nunca apareça refletida, embora os espelhos sejam constantes no filme. A questão da identidade volta à cena, quando Marion assina outro nome na lista de ingresso no estabelecimento. O nome Marie Samuels, evoca, novamente, a virgem Maria, personagem bíblico de inspiração mesopotâmica e egípcia, que teria concebido sem pecar. A falsa assinatura traz em causa, novamente, o desejo da heroína, o que a move: “marry **Samuels**”.

O nome do rapaz – Sam, o seu amante – é colocado como sobrenome na identidade fictícia de Marion, porém, a tendência dos homens em Hitchcock é que eles não tenham *status* de herói consolidado o suficiente para sustentar a união representada pelo casamento. Portanto, mais uma vez, em *Psycho*, a palavra vacila – não existe possibilidade de articulação simbólica do

encontro entre os corpos, o que faz do desejo algo inevitavelmente niilístico, destrutivo e fora da lei patriarcal, portanto algo passível de punição.

A sentença de Marion, que não ocupa o lugar previsto pela mulher na economia social dominante, será executada por Norman. O seu lugar crítico no patriarcado é reafirmado uma série de vezes – nos encontros furtivos com o amante, na fuga, na tensão em torno da identidade, e no fato de estar deslocada, perdida, conforme podemos observar no diálogo transcrito abaixo:

Norman: They moved away the highway
 Marion: Oh, I thought I'd gotten off the main road.
 Norman: I knew you must have. Nobody ever stops here unless they've done that. But there is no sense dwelling on our own loses.⁹⁵

Após vacilar entre as chaves dos 12⁹⁶ quartos disponíveis no Hotel Bates, Norman escolhe o quarto 1. Marion aceita a acomodação, o que, provavelmente, não signifique algo em especial para ela, apenas a oportunidade de estar mais próxima do escritório do gentil rapaz, em caso de alguma necessidade. Porém o número 1 pode ter um significado mais profundo do que apenas o lugar no qual Norman poderá observar a nova hóspede, invadindo a sua privacidade. O número representa, nesta narrativa, a unidade absoluta, a fusão com o corpo materno e a completa intransigência em separar-se dela (RODRIGUEZ, 2011).

Neste trabalho, divergimos da opinião mais corrente e difundida entre a crítica cinematográfica, que classifica Norman Bates como um psicopata. A partir da análise do filme, considero que a tendência mais provável é que o personagem seja acometido por Desordem de Identidade Dissociativa (DID) – popularmente conhecida como personalidades múltiplas. A minha intenção não é diagnosticar Norman, tendo em vista que o filme não fornece dados suficientes para que se possa fazer um juízo de valor fechado em relação ao assunto, além deste não ser o foco do presente estudo.

Ainda assim, estabelecer que o personagem tenha DID implica uma série de possibilidades de leitura divergentes caso fosse utilizado o conceito de psicopatia⁹⁷. Por conta do

⁹⁵ “Norman: Eles desviaram a estrada.” “Marion: Pensei que estivesse saindo da estrada principal.” “Norman: Eu sei. Ninguém mais para aqui desde que eles fizeram isto. Mas não tem sentido ficar pensando no que já foi”.

⁹⁶ Talvez o número 12 seja mais um indicativo da dimensão teísta da obra de Hitchcock, tendo em vista que o número é constante na Bíblia Sagrada.

⁹⁷ De acordo com Ana Beatriz Barbosa Silva (2008), “o termo psicopata pode dar a falsa impressão de que se trata de indivíduos loucos ou doentes mentais. A palavra psicopatia literalmente significa doença da mente (do grego, *psyche* = mente e *pathos* = doença). No entanto, em termos médicos psiquiátricos, a psicopatia não se encaixa na visão tradicional das doenças mentais. Esses indivíduos não são considerados loucos, nem apresentam qualquer tipo de desorientação. (...) Ao contrário disso, seus atos criminosos não provêm de mentes adoecidas, mas sim de um raciocínio frio e calculista, combinado com uma total incapacidade de tratar as outras pessoas como seres humanos pensantes e com sentimentos (p. 37). Por outro lado, o texto divulgado pela Behavioral Analysis Unit (BAU), do Federal Bureau of Investigation (FBI), *Serial Murder Multi-Disciplinary Perspectives for Investigators* (MORTON, 2005) deixa evidente que: “there is no single identifiable cause or factor that leads to the development of a serial killer. Rather, there are a multitude of factors that contribute to their development. The most significant factor is the serial killer’s personal decision in choosing to pursue their crimes”. Norman, portanto, não poderia ser identificado como um psicopata *serial killer*. Por conta da sua patologia, ele não fez esta escolha.

transtorno, Norman tem dentro de si uma segunda personalidade, a Mãe, que se posiciona de maneira hostil em relação a Marion. No momento no qual Norman pretende convidar a hóspede do hotel para entrar na casa da família Bates, a mãe reage de maneira agressiva:

Mother: No! I tell no! I won't have you bringing strange young girls in for supper. By candlelight I suppose, In the cheap erotic fashion of young man cheap, erotic minds!

Norman: Mother, please....

Mother: And them, after supper? Music? Whispers?

(...)

Mother: oh, I refuse to speak of disgusting things, because they disgusting me! Do you understand, boy? Go on. Go tell her she will not be appeasing with her ugly appetite with my food or my son.⁹⁸

A mulher autoritária e imperativa continua a dominar seu pobre filho, ainda que do além-túmulo. É desenhada ou delineada, a partir da situação descrita, uma dinâmica que envolve duas personalidades – o filho submisso e a mãe dominadora. A crise se instala após o convite para a casa, espaço dominado pela mãe, no qual ela não admitiria a presença de uma jovem e linda mulher. Durante esta cena, o dinheiro volta a novamente aparecer em evidência, fator que distrai a atenção do espectador para a verdadeira história que se desenrola ante aos seus olhos – haverá um crime de morte, mas a verdadeira motivação do assassinato não é o dinheiro, mas uma explosão de desejo sexual irreconciliável, irrealizável. Assim, a audiência acompanha Marion a esconder o dinheiro no jornal, para, minutos mais tarde, descobrir a verdadeira fonte de todas as angústias – que este é um crime passionai e o dinheiro é apenas um pretexto para que surja a verdadeira história.

A patologia de Norman poderia ser determinada por uma série de fatores. Porém, a partir do diálogo entre ele e a Mãe é possível inferir que o personagem possa ter sofrido abusos, perpetrados pela Sra. Bates. Norman é vítima de violências e agressões à sua subjetividade – ou à sua masculinidade. Ele foi forçado a permanecer uma criança, para poder conviver com a Mãe e forçado a renunciar a sua própria sexualidade. Maria Fávero (2010) observa que as mulheres e meninas são, de forma frequente, vítimas de constantes violências, sobretudo em relação ao aspecto sexual. Porém, adverte que os homens também podem sofrer agressões, algo frequentemente silenciado, em função de uma perspectiva de considerar a violência de gênero um flagelo específico para as mulheres:

[com esta postura], corre-se o risco de se estabelecer um raciocínio maniqueísta: no inconsciente coletivo e não apenas no feminista, diz a autora [Badinter] são os homens que agredem e abusam de sua força sobre os mais fracos ou os protegem. Não se

⁹⁸ Mãe: Não! Eu digo não! Eu não vou aguentar a presença de estranhos para a ceia. Um jantar a luz de velas, suponho, bem ao gosto frívolo e erótico de jovens indecentes de mentes eróticas!/Norman: Mãe, por favor .../Mãe: E aí, depois do jantar? Música? Sussurros?(...)/Mãe: ah, eu me recuso a falar de coisas nojentas, porque eles me dão nojo! Você entende, menino? Vá em frente. Vá dizer a ela que ela não irá apaziguar seu apetite com a minha comida ou meu filho.

imagina que eles possam ser vítimas, e nem se imagina que as mulheres possam ser as agressoras. (FÁVERO, 2010, p. 316)

Há um intenso cuidado em construir a personagem da Sra. Bates como algo antipático e até mesmo demoníaco. A voz da velha senhora acirra o suspense em torno dela. De acordo com Kaja Silverman (1998), a tradição do cinema hollywoodiano reza que a voz em *off* (descorporizada na tela) é mais comum entre os personagens masculinos – que teriam, mediante o dispositivo, o seu poder de autoridade reforçado, algo, portanto, do âmbito da palavra como lei simbólica. Porém, em *Psycho*, a Mãe⁹⁹ é quem representa a figura de autoridade em relação ao jovem Bates.

A sua voz em *off* acirra a curiosidade do espectador em relação à imagem da anciã, o que a torna uma nova fonte de suspense, alimentado por uma tradição judaico-cristã e ocidental que alia as mulheres ao mistério e perigo – perspectiva acirrada, pelo fato de que o espectador não vê a idosa. “Permitir que a personagem feminina seja ouvida sem ser vista poderia ser muito mais perigoso [que vê-la sem que ela fale], pois isso poderia romper o regime especular que sustenta o cinema dominante”, observa Silverman (1988, p. 164)¹⁰⁰. O desafio à convenção hollywoodiana de aliar a voz e corpo das mulheres é suavizado pela presença de Marion. O espectador a acompanha em suas reações às imprecações da idosa, e, mais uma vez, se solidariza com a moça, pois sabemos que ela não é uma mulher de sexualidade desregrada, como a idosa supõe. Nesta rápida passagem, comprovamos a eficácia da fórmula de Jullier e Marie (2009, p. 41) de que “a voz em *off* fornece a prova mais evidente do poder dos sons vocais de valer por uma pessoa inteira”.

Após a discussão com a Mãe, Norman volta ao Hotel Bates, para o lanche com Marion, ou o que seria a última refeição dela. Algo que aparece na fala da Mãe, e é patente ao longo do filme, é a constante aliança entre “comida” e “sexo”. Marion encontra Sam no horário do almoço e há uma bandeja no quarto onde o casal está. Norman é visto, durante uma série de momentos do filme, a comer. A Mãe ataca Marion com uma faca, utensílio usado no processo de preparação das refeições.

As seguidas e repetidas referências a “comida” é algo que faça parte do erotismo que envolve o filme, inclusive considerando a metáfora de uma violação sexual, na cena do chuveiro.

⁹⁹ Considero como a Mãe, a segunda personalidade de Norman Bates. Chamar esta segunda personalidade de Sra. Bates seria, a meu ver, um equívoco, pois trata-se, na verdade, de uma representação dela e não a falecida senhora em si. Caso considerássemos a Mãe enquanto sra. Bates, teríamos, inevitavelmente, que considerar a hipótese sobrenatural, algo que o filme, pelo menos de acordo com o que observei, desautoriza.

¹⁰⁰ Nooriginal: “To allow her to be heard without to be seen would be ever more dangerous, since it would disrupt the specular regime upon which dominant cinema relies” (SILVERMAN, 1998, p. 164)

Tania Modleski (2005) observa que, em Hitchcock, há uma constante relação entre o ato de comer o intercuro sexual, para tanto, ela recorre a Levi Strauss:

(...) Levi Strauss sugere que o patrimônio cultural comum, constante da "equação do homem como devorador e da mulher como devorada pode ser destinada a reverter a situação que o homem mais teme. Levy Strauss refere-se à filosofia sexual do extremo oeste, onde "para um homem, a arte de fazer amor consiste essencialmente em evitar ter sua força vital absorvida por mulheres [possuidores da vagina dentada] para que assim não arrisque a sua vantagem (p. 108)¹⁰¹

Modleski observa que o medo de ser devorado por uma mãe voraz e agressiva é algo central em grande parte do cinema hitchcoquiano – algo similar ocorre em *Vertigo*: afinal, a queda de Scottie não seria um ser tragado pela vertigem da queda, constantemente associada à mulher? – voltaremos a este tema em seções posteriores. Por outro lado, as constantes referências a comida marcam a saída do território da civilização, que elegeu vetar o canibalismo e o incesto para fundar a comunidade entre os seres humanos. São justamente estes pilares que *Psycho* desafia. A relação de Norman com a Mãe é incestuosa, pelo menos num nível simbólico, ao passo em que a equalização entre o ato sexual e a comida enseja o aspecto canibal.

As referências ao canibalismo são constantes na filmografia de Hitchcock: em *Rear Window* (1954), Jeff não consegue comer, enquanto Stella (Thelma Ritter) fala sobre assassinato e esquartejamentos. Em *Sabotage* (1936), é com uma faca, à mesa da refeição, que é morto o vilão. Porém, em *Frenzy* (1972), a ironia em relação ao tabu de não fazer do semelhante alimento encontra o seu grau máximo de ironia – “O Inspetor da Scotland Yard é obrigado a enfrentar um horrível ritual a cada nova refeição em sua casa (...). Enquanto conversa [com a esposa] sobre o estrangulador da gravata, ele se depara com peixes estraçalhados, pés de porco e outros pratos repugnantes.” (CAPUZZO, 1993, p. 85). Em *Notorius* (1946), a correlação entre a comida e o sexo é ainda mais explicitada, quando, por três minutos, os personagens de Cary Grant e Ingrid Bergman se tocam e se beijam de maneira sensual, enquanto planejam cozinhar um frango para o jantar¹⁰².

Apesar da tensão sexual marcante do filme, o espectador, muito provavelmente, percebe, a esta altura, que não haverá intimidade sexual entre Norman e Marion, ainda que filmados dentro do mesmo quadro. Contribui para tal percepção a distância entre os dois,

¹⁰¹ (...) Levi Strauss suggests that the common cultural ‘equation of male with devourer and female with devoured’ may be intended to reverse the situation man most fears. Levy Strauss refers to the sexual philosophy of far west where “for a man the art of love making consists essentially in avoiding having his vital force absorbed by women [possessors of the vagina dentada] and in turn to risk his advantage (p. 108)

¹⁰² De acordo com Spoto (2008) Hitchcock teve um prazer especial e excêntrico em escrever esta cena. O biógrafo observa que a cena foi “Criada por Hitchcock como uma forma de lograr as restrições de Hollywood a beijos demorados” (SPOTO, 2008, p. 169). O diretor tramou a cena como uma espécie de *ménage à trois*, um jogo de três, no qual o espectador estaria envolvido e implicado na paixão entre os personagens, de acordo com as declarações reproduzidas por Spoto (SPOTO, 2008).

reforçada pela bandeja, além da óbvia intimidação do rapaz diante dela. Contudo, neste fotograma, aparece, talvez pela única vez em todo o filme, o reflexo de Norman na janela do quarto 1, no qual Marion está hospedada (Fig. 35b). O reflexo, porém, é sutil e de contornos fluidos, e inscreve (ou sugere) a presença de uma identidade paralela, a qual Norman insiste esconder.

Diante do convite de Marion para que vá ao seu quarto fazer a refeição, Norman recua evidentemente constrangido. O leve sorriso dela aponta a ironia da situação: ela reage com certo divertimento e ri consigo (e com o espectador) da imaturidade sexual de Bates, que, inicialmente, dá um passo á frente, mas depois receia em relação a compartilhar, nem que seja apenas para uma breve refeição, um cômodo fechado com uma mulher. A insegurança dele é tal que Marion não o considera desejante por ela, portanto o rapaz seria isento de qualquer intenção erótica ou romântica – ela não correria o perigo de uma investida ou insinuação de interesse, por isso o convidou para os seus aposentos.

Ainda considerando que os dois foram filmados no mesmo quadro, há uma sugestão ao espectador de que este não abrace o ponto de vista de nenhum dos dois personagens. Wood (1965) vai além e observa que ambos parecem as duas faces de uma mesma moeda – de alguma maneira Norman e Marion se irmanam. Porém a entrada de Norman em cena marca o início de um gradual deslocamento em relação aos investimentos afetivos da audiência. Pouco a pouco passamos a nos identificar com o rapaz, algo que se consolidada, de maneira definitiva, após a morte de Marion. Logo em seguida à breve situação constrangedora do convite ao quarto, há uma câmera subjetiva mostrando a visão que Norman teria dela. Esta aparece focada de cima para baixo, com o rosto demonstrando dúvida. Apesar de breve, o momento aponta uma sugestão de violência e dominação, tendo em vista a opressão presente na imagem, em função da diferença de porte físico entre os dois (Fig. 36b).



Fig. 35b



Fig. 36b

Marion, então, concorda em ir ao escritório e o segue. Terá início a cena do diálogo, a qual parece surgir uma empatia entre ambos, que trocam confissões, ainda que cifradas, conforme demonstraremos abaixo. A chegada ao escritório significa uma breve visita ao mundo de Norman, habitado pelos animais empalhados, em virtude do seu passatempo, a taxidermia. A distância entre os dois persiste. O espectador é novamente advertido de que não há qualquer expectativa de um encontro romântico entre os personagens. Surge entre eles, porém, certa cumplicidade, presente no diálogo aparentemente frívolo. A tensão se acirra gradualmente, e a atmosfera de suspense vai se formando, como os acordes iniciais de uma sinfonia.

Norman: You eat like a bird.

Marion: And you know of course [– diz Marion olhando os pássaros empalhados]

Norman: No, not really. Anyway, I heard the expression ‘eats like a bird’ is really a false--false--false. Because birds eat tremendous a lot.¹⁰³

Norman vacila diante da palavra “false”, mais uma vez balbuciando. “Falsidade”, “disfarce” é o que Norman faz, ao se travestir com as roupas da mãe – ele cometeu o matricídio, é um criminoso, num grau superior a Marion, que furtou dinheiro, portanto, tem algo muito maior a esconder.



Fig. 37b

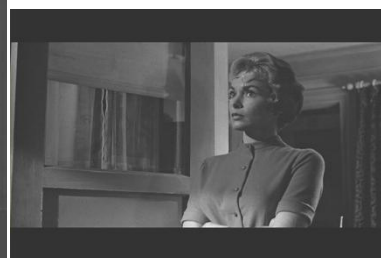


Fig. 38b

As culpas dos personagens engendram a aparente cumplicidade entre ambos. Os dois, mais uma vez, são filmados no mesmo quadro (Fig. 37b), sendo que Norman aparece predominantemente focado em câmera baixa, o que, apesar do seu tom desajeitado e receoso, lhe confere algo de poderoso e um tanto assustador diante de Marion, que parece não perceber o perigo. Ela, por sua vez, é focalizada predominantemente em plano médio (Fig. 38b) – gradualmente, abandonamos os *close-ups* da personagem de Janet Leigh, pois o eixo da narrativa se desloca.

Se, até este ponto do filme, fomos convocados a manter empatia por Marion, a narrativa passa a se reorganizar, para que possamos manter estes mesmos sentimentos por Norman Bates.

¹⁰³ "Norman: Você come como um passarinho." "Marion: Você já ouviu falar, claro." "Norman: Não, não é verdade. "Norman: A expressão 'comer como um passarinho' é fal-falsa. Porque os passarinhos comem como loucos."

Talvez em nenhum outro momento na filmografia hitchcoquiana, as estratégias de construção de participação afetiva e identificação com uma personagem foram tão severamente quebradas, como o caso de Marion – a entrada de Norman em cena anuncia uma série de estratégias para que o espectador tenha simpatia pelo o rapaz. “Ao mesmo tempo, estamos tão solidários em relação a Marion, tão confiantes na sua potencial salvação, que não podemos acreditar no que [está prestes a] acontecer.” (WOOD, 1965, p. 118)¹⁰⁴.

É possível entrever na fala de Norman novamente o tema da necrofilia, em seu passatempo de empalhar pássaros. Em Hitchcock há um constante desafio a tudo o que nos exime do universo das pulsões, contidas, para que possamos viver em sociedade. Por isso, o desafio aos tabus fundadores da civilização e a constante descrença nas instituições e sua tendência a ridicularizá-las, como em *North by Northwest*. Os pássaros seriam assim, os mensageiros do sinistro, algo forjado muito antes de *The Birds* (1964), mas percebido desde *Sabotage* (1936), conforme Spoto (2008, p. 89):

Com este filme, os pássaros se tornaram o sinal visual mais usado por Hitchcock para representar perigo e caos. Desde os tempos medievais, os pássaros são usados na arte para representar má sorte (corujas predadoras devorando à noite, por exemplo), e Hitchcock sabia disso graças às suas aulas de arte – na poesia vitoriana, os pássaros se tornaram símbolos da maldade. Durante seus dias de escola, observar pássaros e identificar diversas espécies era um passatempo popular inglês, e parte do treinamento que os futuros cavalheiros britânicos recebiam na escola.

Desempoderado pela sua segunda personalidade, a Mãe, que insiste em acompanhá-lo, Norman tem uma necessidade extrema de controle, algo que obtém ao empalhar as aves – seres parecidos com Marion, conforme ele próprio havia pontuado. Apesar de ter a sua atitude influenciada por seu delírio psicótico, ele consegue ser lúcido e compreender a situação na qual vive:

Norman: I think we're all in our private traps clamped them, and none of us can ever get out. We scratch and claw but only at the air, only at each other. And for all of it, we never budge an inch...

Marion: Sometimes we deliberate step into those traps.

Norman: I was born in mine. I don't mind anymore¹⁰⁵

Logo em seguida, ele retoma a rotina dos protagonistas hitchcoquianos, do ritual da lamentação e da incapacidade de lidar com as situações e demandas da vida. Até este momento, a linguagem corporal do personagem é relaxada, dado o clima de troca de confidências que se estabelece entre os dois.

¹⁰⁴ At the same time, so engrossed are we in Marion, so secure in her potential salvation, that we can scarcely believe it is happening; when it is over, and she is dead, we are left shocked, with nothing to cling to, the apparent centre of the film is entirely dissolved. p 118

¹⁰⁵ Trad: Norman: Acho que estamos todos presos em nossas próprias armadilhas...e nenhum de nós consegue sair. Usamos nossas garras e unhas no vazio, umas contra as outras. "Marion: Às vezes, entramos de propósito nestas armadilhas" "Norman: Eu nasci na minha. Não me importa mais".

Marion: You know, If anyone talked to me like the way I heard – the way she spoke to you....

Norman: Sometimes, when she talks to me like that, I feel I'd like to go up there and curse her and leave her forever. Or at least defy her¹⁰⁶

Após o ímpeto inicial de confrontar a Mãe (Fig. 39b), Norman se abandona à poltrona na qual está sentado, mais uma vez, numa posição impotente e vitimizada (Fig. 40b), atitude que dialoga com a postura de Sam ao se justificar em relação à impossibilidade de casamento com Marion. Wood (1965, p. 116) observa que a conversa entre Norman e Marion é parte emblemática do filme. O paralelo entre os personagens delineia o caminho da tensão e do suspense que explodem na cena do chuveiro. “Faz parte da essência de *Psycho* sentirmos esta continuidade entre o normal e o anormal: entre o comportamento compulsivo de Marion e as atitudes psicóticas de Norman”¹⁰⁷.

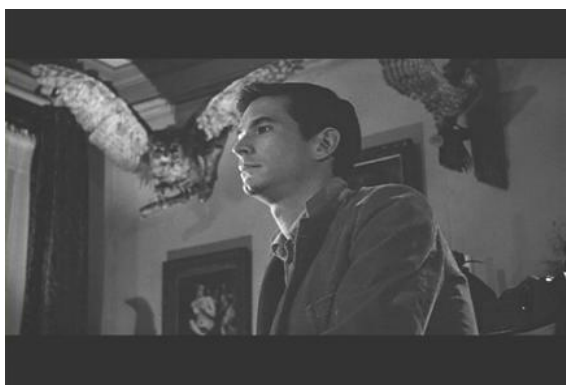


Fig. 39b

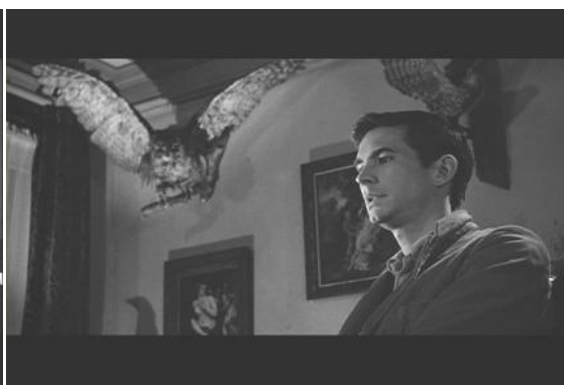


Fig. 40b

O diálogo, porém, avança, até que Marion toca num ponto nevrálgico para o rapaz, a possibilidade de dedicar à Mãe cuidados médicos especializados, num lugar onde ela possa ser assistida de maneira apropriada. Neste momento, a linguagem corporal de Norman muda em função da presença da Mãe, pois, no DID, as personalidades múltiplas não são estanques, e podem influenciar uma à outra. Por instantes, o rapaz abandona a atitude submissa e discorda, de maneira veemente, do ponto de vista de Marion, voltando, logo em seguida, à sua postura prostrada. O diálogo:

Marion: Why don't you away?

Norman: To a private island, like you?

Marion: No... not like me.

Norman: I couldn't do that. Who'd look after her? She'd be alone up there.

(...)

Marion: Wouldn't it be better if you put her... some place?

Norman: You mean an institution, a madhouse? People always call madhouse some place, don't they? 'Put her in some place'

Marion: Oh, I'm sorry. I didn't meant it to sound uncaring...¹⁰⁸

¹⁰⁶ Marion: Se alguém me falasse do modo em que eu ouvi ela falar com você..." "Norman: Às vezes quando ela fala comigo daquela maneira, sinto que gostaria de xingá-la e deixá-la para sempre."

¹⁰⁷ No original: "It is part of the essence of the film to make us feel the continuity between the normal and the abnormal: between the compulsive behavior of Marion and the psychotic behavior of Norman Bates"

¹⁰⁸ Marion: Por que você não vai embora?

Norman: What do you know about caring? Have you ever seem inside of one of those places? The laughing and the tears... The cruel eyes studying you? My mother there? She's hamless¹⁰⁹

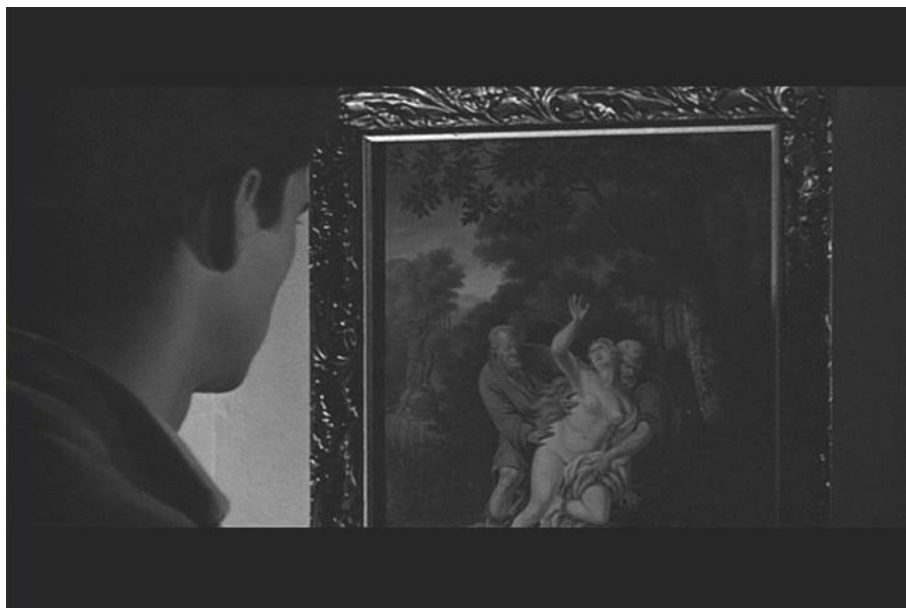


Fig. 41b

O constrangimento gerado pela repentina atitude de Norman, aliado ao cansaço de Marion impedem que a conversa continue e ela decide ir dormir, portanto se despede e volta ao quarto no qual está hospedada. O que ela ignora, porém, é que o rapaz a observa por um buraco feito na parede (Fig. 41b). A premeditação do ato de observar fica evidente se lembrarmos da sugestão de Norman para que a moça ficasse no quarto 1, vizinho ao escritório dele. O buraco é coberto pelo quadro “Susana e os Velhos” (RODRIGUEZ, 2011)¹¹⁰, pintura que alude ao episódio bíblico segundo o qual dois velhos vão ao jardim de Joaquim, numa tentativa de “seduzir” (na verdade violentar, pois a Bíblia usa estas duas palavras como sinônimas) a esposa dele. Ela resiste às investidas e se mantém fiel à lei de Deus e ao marido. No momento no qual o

Norman: Para uma ilha particular, como você?/Marion: Não, não ... como eu./Norman: Eu não poderia fazer isso, mas quem iria cuidar dela? Ela estaria sozinha lá em cima.(...)/Marion: Não seria melhor se você colocar ela ... algum lugar?/Norman: Você quer dizer que uma instituição, um hospício? As pessoas sempre chamam hospício algum lugar, não é? "Coloque-a em algum lugar"/Marion: Oh, eu sinto muito. Eu não quis dizer isso para soar como seu eu não me importasse./ Norman: O que você sabe sobre se importar? Você já esteve dentro de um desses lugares? O riso e as lágrimas ... Os olhos cruéis estudando você? Minha mãe lá? ... Ela é inofensiva.

¹⁰⁹ "Marion: Por que você não vai embora?" "Norman: Para uma ilha deserta, como você?" "Marion: Não, não como eu." (...) "Marion: Não seria melhor se você a pusesse em algum lugar?" "Norman: Você quer dizer uma instituição, um sanatório? As pessoas sempre chamam sanatório de 'algum lugar'. 'A coloque em algum lugar'" "Marion: Desculpa, não quis parecer desumana." Norman: O que você sabe sobre humanidade? Você já viu alguma vez como são estes lugares? Os risos, as lágrimas, os olhos cruéis estudando você. Minha mãe, lá? Mas ela é inofensiva."

¹¹⁰ É possível que a referência ao quadro possa ter passado despercebida ao longo das décadas para a maioria dos espectadores. Alinhemo-nos, contudo, a Jullier e Marrie, quando eles consideram que “O diretor, ansioso por piscadelas cúmplices, aposta na cultura do seu público, e, para se proteger, torna a cena compreensível, para aqueles que não a possuem” (JULLIER E MARRIE, 2009, p. 70)

espectador é apresentado ao quadro, a violência se inscreve de maneira imperativa na narrativa de *Psycho*. Porém, antes da agressão física, sobrevém um delito moral, uma invasão da privacidade de Marion.



Fig. 42



Fig. 43

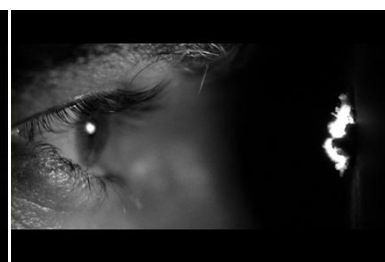


Fig. 44

O olhar de Norman evoca o *olhar predador*, termo cunhado por Angélica Cruz (2010) para designar a violência implícita dirigida ao corpo da mulher, ao longo da história da arte. Expressão próxima é construída por Rodriguez (2003, p. 64), ao analisar o filme: “Um plano detalhe do globo ocular em perfil aparece ocupando metade da tela, imenso, *devorador*. O buraco irregular, uma fissura na parede ocupa a outra metade do plano. Este imenso olho famélico (...) absorve a imagem da mulher”. A imagem evoca, mais uma vez, a violência, pois parece algo arrancado ou subtraído à parede pelo uso de alguma ferramenta. A partir deste orifício, Norman observa a moça a despir-se, desta vez usando lingerie preto, em contraposição ao branco usado na cena inicial do filme, no encontro furtivo com Sam. A cor a coloca, mais uma vez, como personagem fora da lei, por conta do furto que cometeu, mas, também, antecipa o seu destino trágico.

Há uma agressão que se manifesta mediante o olhar, tanto que Norman possui olhos capazes de varar paredes, perscrutar espaços. Ainda assim, este é um olhar de medo em relação ao corpo da mulher. Quanto mais ele investiga, maior o perigo da descoberta da diferença sexual. A perspectiva de liberdade desta tensão é a destruição do sujeito feminino. Primeiro, Marion perde o poder da fala – não a ouviremos mais, após a conversa no escritório. Durante a sua morte, ela grita desesperada, balbucia a palavra “não”, mas, àquela altura, ela está alijada do jogo da linguagem, pois, ali, ela não é um sujeito, mas objeto dos desejos perversos da Mãe.

Numa versão do filme feita décadas posteriores ao seu lançamento (*Psycho*, do diretor: Gus Van Sant. EUA, 1998), havia a sugestão de que Norman se tocava enquanto assistia à mulher em sua intimidade. Porém, acreditamos que a satisfação sexual do agressor virá apenas com as facadas, que substituem a penetração sexual¹¹¹. Até que chegue este momento final,

¹¹¹ Freud (1988), em sua *Interpretação dos Sonhos*, observa que, de maneira frequente, nos mecanismos oníricos, instrumentos alongados e cortantes “podem representar o órgão masculino — bem como o fazem todas as armas longas e afiadas, como fâças, punhais e lanças”. Requena (1985) considera que há uma semelhança profunda entre os textos oníricos e os textos artísticos, pois, em ambos, o sujeito pode encontrar o seu desejo, por isso recorremos a Freud.

estaremos no campo do escopismo, do prazer de olhar, o que coloca o espectador enquanto mais próximo do curioso Norman, em sua incapacidade de articular um encontro erótico ou romântico com uma mulher, do que com a vítima de algo que consiste num crime sexual. Assim, não é de Marion e da sua sexualidade que se fala nesta cena, mas de Norman, apenas dele. “Na verdade, nas representações dos nus femininos, é da sexualidade masculina que se fala, enquanto a sexualidade feminina é calada e, de alguma forma, disciplinada” (CRUZ, 2010, p. 79).

Ao mesmo tempo no qual há uma perspectiva de alimentar o voyeurismo da audiência, consolida-se, gradualmente, a alteração no regime dos afetos que regem o filme. Marion é alguém que comete um crime por desespero, paixão e motivada por uma pressão social que a faz ambicionar o *status* de mulher casada. Norman, por sua vez, ainda que flagrado bisbilhotando a intimidade da moça, “é um personagem intensamente simpático, sensível, vulnerável, capaz de devoção e sacrifício em relação à mãe. Ele evoca nossos instintos de proteção, pois, como Marion, também é um ser desprotegido” (WOOD, 1965, 118)¹¹².

Após espionar Marion, Norman cobre o buraco na parede com o quadro. Um violino solitário traz de volta a música, o que acirra a atmosfera de suspense, pois o instrumento arranha, grita, corta como se fosse uma máquina. Este momento do filme marca, novamente, a mudança de foco em relação à narrativa, que gradualmente se reorganiza ou se reagrega em torno de Norman Bates, aquele ao qual o espectador será convocado a direcionar seus sentimentos de simpatia e solidariedade.

Sintomático em relação a isso é que a câmera abandona Marion e passamos a acompanhar Norman na casa dos Bates. Este é o espaço da Mãe, no qual Marion foi rejeitada. No lugar onde a mãe domina, Norman se torna pequeno, o que reforça a relação de poder que se estabelece entre ele a suposta senhora Bates. As paredes do corredor escuro estreitam o espaço do seu corpo, o que ressalta a opressão na qual ele parece viver.



Fig. 45

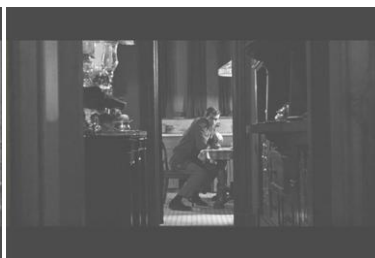


Fig. 46

Antes de se despedir do espectador, Marion se redime em relação ao furto, o que torna ainda mais lamentável a sua morte. Sentada numa escrivaninha do quarto no qual se hospedou,

¹¹² No original: “Norman is intensely sympathetic character, sensitive, vulnerable, trapped by his devotion to his mother – a devotion, a self sacrifice, which our society tend to regard as highly laudable. That he is very unbalanced merely serves to evoke our protective instincts: he is also so helpless”.

ela faz as contas do quanto gastou na viagem, a fim de repor o dinheiro que havia subtraído. Após isso, rasga o papel, mas receia em jogá-lo na cesta do lixo. Então, ela descarta a anotação no vaso sanitário, inclusive dando descarga. O baixo ventre, o nível das necessidades, comparece novamente no filme – lembremos-nos de cenas anteriores, quando Marion deixava seu apartamento em Phoenix, a luz acesa demarcava o banheiro. Por outro lado, em *Frenzy* (1972), logo em seguida ao discurso de uma autoridade denunciando a poluição no Tamisa, seguem-se as imagens do corpo de uma mulher flutuando no rio. Há, portanto, uma série de associações entre o crime sexual e o banheiro, mas, principalmente, uma equalização do corpo feminino a dejetos¹¹³.

O assassinato no chuveiro mistura suspense e surpresa, numa perspectiva de causar espanto e aflição no espectador. Para dar conta do efeito de surpresa, devemos convocar a fórmula hitchcoquiana de potencializar a emoção de espanto, expressa na série de entrevistas que prestou a Truffaut (2004). “O público fica surpreso, mas, antes que se tenha surpreendido, mostram-lhe uma cena absolutamente banal, destituída de interesse” (TRUFFAUT, 2004 p. 77). Na cena inicialmente banal, porém, o suspense se inscreve, pois o espectador sabe que algo irá acontecer, quando Marion liga o chuveiro. Inicialmente, a cena é pontuada pela ausência de som extradiegético¹¹⁴, apenas ouvimos os pingos de água da ducha.

Após alguns instantes, surge a sombra da Mãe, que golpeia a moça com uma série de facadas. A entrada no chuveiro é marcada por um corte, o barulho da cortina do box. A cena consiste num *streak tease*, numa sedução. Porém, o gozo da audiência é violentamente interrompido e o espectador paga pelos seus desejos voyeurísticos. Ao alimentar o desejo de ver, estamos diante de uma tendência à objetificação do corpo da mulher, algo que, de maneira paradoxal, sobrevive com o sentimento de solidariedade em relação a ela. Sofremos por Marion, pois sabemos que ela não merece tal destino.

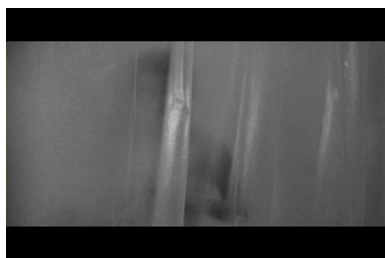


Fig. 47b



Fig. 48b



Fig. 49b

¹¹³ Na sequência inicial de *Peeping Tom* (*A Tortura do Medo*, 1960, dirigido por Michael Powell), há um plano de sequência antes do assassinato de uma prostituta. Logo em seguida às imagens da mulher, é mostrada uma lata de lixo e, instantes depois, o assassino entra no quarto que a mulher ocupa, armado com uma faca acoplada à câmera. Portanto, mais uma associação entre mulher, dejetos e desejo sexual.

¹¹⁴ “Às vezes, emprega-se o termo extradiegético, não sem um número de incertezas. Em particular, emprega-se esse termo a propósito da música, quando esta intervém para sublinhar ou exprimir sentimentos dos personagens sem que sua produção seja localizável ou simplesmente localizável [na cena]”. (AUMONT, 2002, p 116).

A aflição e agonia do espectador se intensificam, tanto que os acordes tensos da apresentação dos créditos iniciais voltam à cena, acompanhando a agressão. A questão da surpresa em *Psycho* se dá em função da intensidade da ação, de um ataque armado contra uma mulher indefesa e desnuda, enquanto ela toma banho. O fato de estar sem roupas tem algo de ainda mais cruel em relação ao crime. É um ataque impulsivo, uma agressão que não tem como objetivo matar a vítima de uma maneira imediata, mas o movimento das facadas, de cima para baixo, convoca a tortura que antecede à morte, prolongando a luta de Marion pela sobrevivência. Hitchcock dá ao espectador o mais cruel dos pesadelos e o envolve emocionalmente de maneira definitiva na representação do assassinato. Nós simpatizamos com Marion, lamentamos o seu fim, mais ainda porque esta é uma mulher que foi devolvida ao seu lugar, punida por sua sexualidade – há um reequilíbrio das relações de poder, com a severa punição da transgressora. O viés conservador da narrativa tranquiliza o espectador masculino, agora seguro de que não emergirá na tela o fantasma dos genitais da mulher. O crime é, assim, justificado: “A cena do chuveiro combina horror com certa formalidade estética: estamos emocionalmente envolvidos mas, ao mesmo tempo, distanciados; a morte é horrível, mas fascinante, estamos contrariados, mas não fomos ultrajados”¹¹⁵ (COHEN, 1995, p. 47).

Norman Bates tem uma dificuldade de articular um encontro sexuado com uma mulher. As facadas representam um substituto em relação à penetração, o que confere o caráter sexual ao crime. A questão da insegurança quanto ao intercuro sexual é notada por Araújo (1984, p. 23) em *Frenzy*, narrativa na qual um *serial killer* mata mulheres com uma gravata, um substituto para a virilidade do assassino. “Objeto essencialmente masculino, o vilão dele se serve [da gravata] para estrangular suas vítimas, mulheres com as quais não conseguia se relacionar sexualmente”. A questão do exercício de poder sobre a mulher, associado ao ato de tortura, é marcante em *Frenzy*, tendo em vista que o assassinato por sufocação implica numa gradual extinção do sopro de vida no ser humano, o que enseja o prazer associado à tortura e o controle sobre a vítima.

Esta demora no assassinato aparece em *Psycho*, com a ligação entre a trajetória das facadas e a tortura. Porém, para o sádico sexual, a tortura não significa um pobre substituto ao sexo genital, mas o prazer em si. Por isso o meu choque em relação às representações da violência em Hitchcock – há um inquietante paralelo entre os crimes sexuais na filmografia do

¹¹⁵ No original: “The shower scene in which she is stabled combines horror with a certain aesthetic formality: we are emotionally involved but we are also distanced; the death is horrible but fascinating; we are upset but not outraged” (COHEN, 1995, p. 47).

diretor e o *modus operandi* de alguns dos mais terríveis assassinatos perpetrados por assassinos psicóticos e *serial killers*.

Apesar da trajetória das facadas, na imagem de Marion logo após o assassinato, não existem ferimentos defensivos, algo que resguarda o aspecto intocado e virginal, conferido à personagem, mesmo após a sua morte (Fig. 50b). Vanessa Rodriguez (2003) observa que as cenas de morte e violência, em Hitchcock são construídas como farsa, o espectador é logrado, ainda sob o impacto da crueldade da cena. A verossimilhança não é buscada, a rigor, ela é desafiada em suas convenções.



Fig. 50b

A construção do assassinato como uma fantasia serve para que se possa proteger o espectador de um encontro com o Real, a visão insuportável da morte e dos genitais femininos. Conforme Zizek (2010a, p. 91), o Real “não é uma coisa externa que resista a se deixar apanhar na rede simbólica, mas as fissuras dentro desta própria rede simbólica”. A angústia (ou gastura: algo que incomoda em ver, ouvir ou sentir) desta cena é esta interferência da face terrível do Real, da emergência da zona de intersecção entre o sexo e a violência, tendo o crime sexual como amálgama entre os dois.

A percepção do aspecto sexual do ataque é reforçada pelo fato de que, antes do crime, Norman Bates observou, em segredo, por um buraco na parede, Marion a trocar de roupa. O que os criminosos sexuais fazem com as vítimas é retirar-lhes a humanidade, transformando-as em coisas, objetos que existem apenas para satisfazer os seus desejos sádicos. A personalidade Mãe tem uma necessidade de poder e controle sobre a vítima, algo demonstrado ao atacá-la, praticamente num espaço confinado, sem chance de defesa.

O espectador tende a assumir uma posição ambivalente. Ao mesmo tempo em que sente compaixão por Marion, desfruta do sadismo com o qual ela é executada – e tenta pescar, no vai e vem das facadas algum contorno de alguma parte-tabu do corpo da mulher – seios, genitais, mas a audiência tem que se conformar com a truncagem da cena, que veda ao olhar o corpo de Janet

Leigh. O perverso desejo de ver sobrevive concomitantemente à comiseração, à piedade, despertada por uma construção narrativa erguida em torno de uma personagem dotada da faculdade de gerar *pathos* – uma emoção proporcional à capacidade do espectador de experimentar o sentimento de impotência que lhe sobrevêm diante da injustiça que se abate sobre a personagem.

No trajeto de Marion, comparecem traços trágicos. Ela sofre por querer casar com um homem que evita a união com uma série de subterfúgios. Não bastasse, encontra a mais terrível face da morte nas mãos do mais convicto e inexorável tipo de assassino – o psicótico. “Todo herói trágico deve sofrer penosamente, uma vez que o sofrimento representa uma ação da alma. O narrador reproduz com intensidade o sofrimento dessa personagem, [sendo esta a função cruel a qual ele abraça]” (LEAL, 2007, p. 193). A questão em Hitchcock é que este sofrimento de uma mulher tem muito mais apelo, demanda de maneira muito mais efetiva a participação da audiência. A participação do espectador na tragédia é emotiva. Diante do sofrimento da personagem, surge a compaixão e a comiseração, sentimentos que abrem caminho à purificação. “A catarse (...) é compreendida como purgação, purificação e libertação - a satisfação que está associada ao espectador/leitor no momento da aniquilação do herói é explicada pelo aspecto paradoxal do fascínio pelo funesto e pela desgraça, demonstrador das abjeções e das profundezas da mente” (LEAL, 2007, p. 192).

Luciana Leal (2007) ainda observa que este terror trágico tem algo de egoísta, pois o espectador não receia apenas pela personagem, mas, também, por si próprio. Eliminar a mulher de cena, mediante a violência, tem, portanto, um aspecto tranquilizador sobre o sujeito masculino, pois, durante o ritual da agressão, junto com mulher assassinada, são disciplinados os desejos bissexuais da audiência. O que é reprimido, de fato, é o desejo do espectador, que se transveste com a personagem Marion. O seu assassinato, portanto, depõe em favor de uma heterossexualidade normativa, com a repressão aos impulsos bissexuais da audiência. Por outro lado, Cohen (1995, p. 48/49) observa que o espectador é muito mais sensível à agressão de uma mulher do que a de um homem, o que intensifica a crueldade da cena:

female body is more vulnerable in the culture and hence more likely to produce an effect, to make viewers feel. In short, the female victim in most Hitchcock films represents that balance between vulnerability and responsibility that does not exist either in the male victim, whom we are conditioned to think as fully responsible (certain a destructive illusion in its own right), or the child, whom we know to be wholly vulnerable, that is, not responsible at all.¹¹⁶

¹¹⁶ Trad.: “O corpo feminino é considerado culturalmente como vulnerável e, portanto, susceptível de produzir comoção nos espectadores, quando submetido a agressões. Em suma, a vítima do sexo feminino, na maioria dos filmes de Hitchcock, representa o equilíbrio entre a vulnerabilidade e a responsabilidade. Esta dualidade, porém, não existe na vítima do sexo masculino, a quem estamos condicionados a pensar como capaz de suportar possíveis

Ela porém acrescenta que a insistente presença de assassinatos de mulheres nos filmes do diretor demonstra um elemento de sadismo sexual¹¹⁷ no cineasta, bem como em toda a audiência à qual o filme apela. Num texto datado de 1931, constante da coletânea de entrevistas e artigos selecionados por Gottlieb (1998), Hitchcock argumenta que o seu público seria basicamente feminino, o que ensinaria a perspectiva de que o cineasta poderia estar atendendo a um desejo masoquista das mulheres, de se verem representadas como vítimas de violência. Porém, mesmo que a questão pudesse ser resumida de maneira tão simples, seria preciso pensar em perspectivas mais refinadas para se avaliar o assunto. Fávero (2011) argumenta que as fantasias sexuais de mulheres que envolvem estupro tendem a situar a violência sexual entre outros mecanismos de excitação. A questão será retomada no capítulo IV.



Fig. 51b



Fig. 52b

No final da cena, Marion estende a mão enquanto olha para o nada, num apelo para que o espectador a ajude. Ela ainda tenta se agarrar a algo, a fim de não submergir nesta atmosfera da morte. Apesar de ferida, ainda luta. Numa última tentativa, ela se agarra à cortina do banheiro, acessório que não lhe fornece sustento e desaba junto com seu corpo inerte. Morre uma mulher sem lugar no patriarcado, que não encontra um herói que possa dar conta do seu desejo. Cohen (1995) avalia a tendência de que a audiência se sinta responsável em relação à morte de uma mulher nas telas. Ao cobrar esta sensação de culpa da audiência, a personagem denuncia a ligação entre sexo e violência no patriarcado e talvez cobre uma reflexão. A imagem da mão aberta em direção à tela é uma convocação para que o espectador a ajude, mas também, talvez, seja um chamado à responsabilidade em relação ao que ocorreu. Perón (2006) observa que a morte de Marion irá à direção contrária à ideia de que ela estará presente ao longo de toda a trama, e que sairá vitoriosa e redimida no final. Perdoar o diretor e prosseguir assistindo ao filme é o desafio que se coloca ao espectador, que, a esta altura, precisa renovar seu fôlego, e suas esperanças de que, pelo menos, o assassinato não ficará impune.

agressões. Porém, por outro lado, em relação às crianças as consideramos totalmente vulneráveis, e que não podem ser responsabilizadas por possíveis agressões pelas quais venha a passar”.

¹¹⁷ O psiquiatra forense Stephen J. Hucker observa que, o sadismo sexual é a obtenção de prazer mediante a inflexão de dor, sofrimento (físico/psicológico) ou humilhação a uma pessoa, obtendo, com isso, gratificação sexual. (Disponível em: <http://www.forensicpsychiatry.ca/paraphilia/sadism.htm>, acessado em 05/06/2012, às 01h30min).

2.3 SANGUE E CAOS

Nos instantes seguintes à cena do chuveiro duas imagens chamam atenção – há o paradoxo entre o olho de Marion, com uma lágrima congelada (Fig. 54b), e o ralo da banheira, que suga não apenas a água, mas parece também levar o sopro vital da moça (Fig. 53b). Este ralo representa a inscrição do Real¹¹⁸ (RODRIGUEZ, 2012), daquilo que não pode ser dito, pois não pertence ao âmbito da significação.

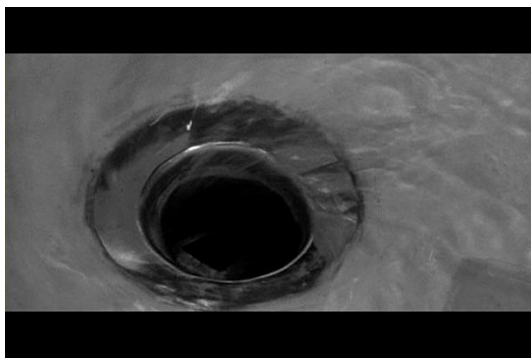


Fig. 53



Fig. 54

O Real não pode ser representado pela linguagem, apenas inscrito, como na imagem do ralo – ali está o que foge ao discurso: a morte de Marion. Conforme Requena (1992), por Real, referimo-nos a algo muito distinto da realidade¹¹⁹ empírica que nos cerca, mas àquilo que demanda a interrogação do sujeito, a face do sinistro e do sexo, destruindo o frágil tecido que constitui a realidade. O Real é da dimensão do gozo, um âmbito do qual o sujeito está expulso, pois o sujeito é apenas possível na linguagem¹²⁰. Ou, dito de outra maneira:

O real é impossível – diz Lacan – e tem razão. O real – o ser em si é transcendente a nós e não se rende ao humano discurso. Ele nos atravessa, nos constitui em nossa materialidade concreta, mas guarda em silêncio, aquém – ou além – das palavras. (...) O código linguístico, as regras e prescrições da cultura, a Lei que os preside e organiza, tudo isso gera a possibilidade de infinitos discursos sobre o real. Ele próprio, mudo e quieto, traz em seu coração o mistério do Cosmo. (PELLEGRINO, 2006, p. 322)

Zizek (2010a) observa que o Real lacaniano é um ponto, uma mancha que nunca aparece na realidade (simbólica), mas que, paradoxalmente, garante a coerência da realidade simbólica em si. Quinet (2002, p. 41) considera que “(...) o registro do simbólico age como uma barreira entre o imaginário e o Real, ao mesmo tempo em que os articula” – *Psycho*, ao inscrever o Real do assassinato de Marion, constitui-se numa estética da morte e violência. Ao ser

¹¹⁸ Quando nos referirmos ao Real lacaniano, o sinalizaremos, a partir do uso da maiúscula.

¹¹⁹ Kehl (1996, p. 84) observa que a ‘realidade’, regida pelas convenções sociais e instituições é um construto social: “basicamente uma convenção, um modo de funcionar que possibilita a vida em sociedade, uma relação mais ou menos adaptativa com a natureza, uma particular interpretação do mundo que, compartilhada, parece verdadeira”

¹²⁰ A referência à linguagem diz respeito não apenas à escrita ou fala, mas à ordem simbólica, determinante do universo discursivo que nos redeia, o que pode incluir o cinema (Requena, 1985). Mesmo o aparato cinematográfico, com sua suposta tendência a captar a ‘realidade’ falha diante do Real, pois este se encontra fora do regime simbólico.

simbolizado, trazido para ordem da representação, o crime se insere nesta perspectiva de uma estética do terrível. Conforme Zizek (2010a), a verdadeira paixão do século XX por penetrar na Coisa Real (em última instância, no Vazio destrutivo), culminou na busca da emoção com o choque do Real como o *efeito* último, uma estética presente nos *reality shows* da TV, mas também na pornografia amadora, até chegar aos *snuff movies*¹²¹.

Psycho é um divisor de águas neste processo de fascínio com cenas terríveis, um marco no imaginário de uma geração de espectadores que perdeu o direito de ser inocente, pois sofreram o impacto direto da cena. Esta não seria a primeira imagem violenta veiculada pelo cinema, mas ela tem valor pelo seu requinte de crueldade e pela explosão de agressividade contra uma mulher indefesa. O espectador, ansioso pelo gozo impossível, tende a buscar a cena de maneira recorrente, pois é em torno desta, dada a sua intensidade, que o filme é construído.

Requena (2004) observa que, nesta situação, há um ponto de angústia – ou *ponto de ignição*, termo aplicado à análise fílmica, porém emprestado da teoria dos sonhos, tal como proposta por Freud. Este é um ponto do estudo do filme no qual este se nega ao entendimento, à compreensão, pois tangencia o gozo da morte e do sexo como espetáculos. O psicanalista argentino Juan Nasio (1988, p. 72) se refere, brevemente, á angústia em relação ao Real, constitutivo do processo analítico: “a análise é uma coisa *clara*, porém, no nó mesmo, no miolo, o núcleo é algo que nos escapa”. Vanessa Rodriguez (2004, p. 37) observa que o ponto de ignição, como a própria palavra indica, é um ponto ardente na análise do filme:

Em volta desse ponto se inscreve uma certa ordem de símbolos, porque não são simplesmente signos, mas signos matizados por alguma coisa que não é um signo. Esse ponto é algo que não tem nome, não se pode nomeá-lo, mas assinalá-lo, já que todos os significantes apontam nessa direção. Esse núcleo de ignição centraliza a interrogação mesma do sujeito que nesse texto se configura.

Encontramos o ponto de ignição de *Psycho* na cena do chuveiro – pois este é um momento de angústia no qual está inscrito¹²² o Real do corpo da mulher. O desejo de olhar conduz ao horror e esta é a angústia maior do escopismo hitchcoquiano – integra o suspense a perspectiva de se mostrar os genitais femininos, algo que evoca o fantasma da castração. O corpo da mulher torna-se, mais do que nunca, determinado em função da falta, numa série de metáforas antropomórficas para o seu sexo – o que grita no corpo de Marion quando ela é atacada é o seu corpo sexuado, indicado pelas imagens da sua boca e olhos. Kaja Silverman (1988, p. 67) nota que, em Hollywood, há uma constante equalização implícita entre a voz da mulher e sua vagina.

¹²¹ Os *snuff movies* são produções audiovisuais que veiculam crimes de morte, nos quais as vítimas são, em sua grande maioria mulheres, vítimas da violência perpetrada por sádicos sexuais. Os *snuff movies* são comercializados pela Internet e constantes alvos de investigação, perpetradas pela Interpol, em articulação com as polícias nacionais.

¹²² Observe que usamos ‘inscrito’, para indicar a impossibilidade da emergência de algo, pois ali seria o máximo onde o texto fílmico poderia nos levar. Diante do Real não é possível a existência do texto, pois é um ponto no qual a linguagem encontra seu freio.

“Esta metáfora é desenhada como se a voz [e a boca] fossem designadas como as portas de entrada à subjetividade da mulher. Mas, na verdade, eu argumento que este é o lugar no qual a subjetividade é introduzida nela”¹²³.

Na análise da pesquisadora persevera o silenciamento da mulher, algo do que Marion é vítima – pois ela é expulsa do universo da linguagem ao ser assassinada. Ela grita em virtude das agressões, mas não articula palavra, não tem chance de perguntar *o porquê* da violência.



Fig. 55



Fig. 56

A morte de Marion marca o fim do primeiro ato do filme, organizado em duas partes dessemelhantes entre si, o que contraria a tradição hollywoodiana, de construir as narrativas cinematográficas em três atos. A partir de então, o enredo fílmico trabalha para fazer com que o espectador se identifique e chegue a torcer por Norman Bates. Os movimentos de solidariedade em relação a Norman são determinados a partir da cena na qual ele, de maneira sistemática e obsessiva, limpa a cena do assassinato e, no final deste processo, enrola o cadáver na cortina do banheiro. A atitude associa o corpo a um produto descartável, porém, embalado antes de ser jogado fora. A perspectiva é reafirmada pelo local que o rapaz escolheu para se livrar do cadáver – o pântano¹²⁴, o que demonstra a falta de respeito em relação à vítima e a visão misógina, típica da cultura androcêntrica.

O que podemos dizer por ora é que, este momento do filme marca o apagamento de uma mulher insubmissa ao patriarcado. Marion lutou por seus desejos, pediu Sam em casamento, o que desafia as regras do melodrama romântico, e agora paga por suas transgressões. Enquanto a moça jaz no chão do banheiro, há um plano de sequência que conduz o espectador novamente ao dinheiro, talvez de maneira irônica, pois este seria, até aqui o motor da narrativa – Marion fugia desesperada para encontrar o namorado Sam, com a fantasia de que, com os US\$ 40 mil, eles poderiam casar, porém, os investimentos do espectador no sentido de compreender a importância do dinheiro na trama são esvaziados – eis o Mac Guffin.

¹²³ each of it is posited as a major port of entry into her subjectivity, but which is actually, I would argue, the site at which that subjectivity is introduced into her.

¹²⁴ Interessante observar que Ed Gein, o assassino psicótico que inspirou o livro e o filme morava perto de um pântano, que, com seus animais, árvores e sons alimentou seus delírios por anos a fio.

O MacGuffin é um pretexto, é isso? [pergunta Truffaut na série de entrevistas que fez com Hitchcock]
 [Hitchcock]: É um expediente, um truque, um recurso para uma situação problemática (...) [mas é algo que] na prática não tem a menor importância, e os lógicos estão errados em procurar a verdade do MacGuffin. No meu trabalho, sempre pensei que os ‘papéis’, os ‘documentos’ ou os ‘segredos’ [ou o dinheiro, em *Psycho*] devem ser extremamente importantes para os personagens do filme, mas sem nenhuma importância para mim, o narrador. (TRUFFAUT, 2004 p. 137)

Mladen Dolar, autora componente da coletânea de artigos sobre Hitchcock organizada por Žižek (2010b p. 26), observa que o conceito de MacGuffin, tão frequente no trabalho do diretor, aproxima a sua obra do modernismo – “O pressuposto de que o local que deveria ser ocupado pelo objeto está vazio sugere que o jogo social, bem como estética, estão organizados em torno de um vazio central. Este foi um dos principais pressupostos do modernismo”¹²⁵, como Godot, que nunca chega. Este seria outro aspecto de angústia no filme, o vazio fundamental que permeia a relação entre os indivíduos, como a demarcar a presença do Real, como quer Dolar (ŽIŽEK, 2010b).

A visão da morte é insuportável a Norman. Da casa, ao longe, o vemos gritar e lamentar o sangue do assassinato. No banheiro, se defronta com uma visão terrível – o inerte corpo que jaz no chão. No momento em que vê a cena, ele leva a mão à boca, em mais uma manifestação da angústia em relação à palavra. Logo em seguida, o rapaz esbarra na parede e um quadro no qual havia a gravura de um pássaro cai. É neste momento o grau máximo da relação de equivalência entre os pássaros e a moça que, nas palavras de Norman, se alimentava de maneira parecida com as aves. “Dessa forma, a mulher é inserida no âmbito dos animais que são predados pelos outros, as aves de rapina, carnívoras necrófagas” (RODRIGUEZ, 2011, p. 78).

Temos mais uma evidência do transtorno DID, pois o rapaz não teria condições de praticar o crime, apenas a Mãe seria capaz de fazê-lo. A dissociação das personalidades de Norman coloca em ação o mecanismo hitchcoquiano de transferência de culpa, localizado por Capuzzo (1995) e Žižek (2010b). O personagem não suportaria tamanha violência, mas, no seu inconsciente, deseja ardorosamente praticar tal ato ignóbil, então, há um terceiro, que se coloca entre ele e sua vítima, capaz de perpetrar a ação: a Mãe – porém, se Norman, por conta da sua psicose¹²⁶, não é culpado da morte de Marion, a acusação que pesará sobre ele – na qual o espectador é solidário – seria de que o personagem “é inocente quanto aos fatos, porém, culpado por seus desejos” (ŽIŽEK, 2010b, p. 134)¹²⁷.

¹²⁵ el supuesto de que el lugar del objeto está vacío, de que el juego social tanto como estético está organizado en torno de un vacío central, fue uno de los presupuestos esenciales del modernismo

¹²⁶ De acordo com Leplanché e Pontalis (2001), o termo psicose, em clínica psiquiátrica, consiste na perturbação psíquica da relação libidinal com a realidade. O denominador comum das psicoses em relação aos sintomas é que estas seriam formas ou tentativas de se estabelecer laço objetual – ou social, como quer Quinet (2009)

¹²⁷ es inocente cuanto a los hechos, pero es culpable por sus deseos

O espectador, ainda chocado pelo vazio deixado por Marion, tende a torcer pelo protagonista da segunda metade do filme, Norman Bates. O estranho rapaz, em sua abnegada devoção à mãe, limpa, de maneira obsessiva e sistemática, os vestígios do crime por ela cometido. Truffaut (2004, p. 278) revela seu fascínio acerca do cuidado com o qual Norman elimina os vestígios de sangue e caos: “Isso equivale a admirar uma pessoa por fazer bem o seu trabalho”, argumenta. A admiração surge da execução de uma tarefa socialmente considerada menor, um trabalho braçal. Os atos de varrer e limpar, ligados à tarefa doméstica e, portanto, às mulheres, num universo androcêntrico, aumentam a ideia da fragilidade do personagem, com a percepção da sua incapacidade de cometer um crime de morte. A feminilidade não seria, conforme este ponto de vista, um atributo exclusivo das mulheres, mas uma posição a qual quem ocupa assume o lugar de oprimido.

A doença de Norman e o seu destino, porém, não lhe são exclusivos, mas dizem respeito a um mal que afeta a sociedade e demanda a sua satisfação em forma de violência e da proliferação de imagens objetificadas das mulheres – este mal é a misoginia. Em entrevista concedida ao documentário *The making of Psycho*, o roteirista Joseph Stefano relata o esforço em construir o personagem de Norman como simpático, em oposição ao livro de Robert Bloch. Para tanto, a escalção de Anthony Perkins foi estratégica, pois o ator era jovem e querido pelo público. Hitchcock dizia que o filme era sobre Norman, e não sobre Marion – sendo esta a chave suprema para entender o retumbante sucesso de *Psycho*. Norman realiza o destino da audiência, do espectador, daquele que teve seu desejo afetado pela trama, pois o rapaz, em sua DID, cumpre um destino que o transcende, pois “a doença não é o doente; a doença é um fragmento do Real, um pedaço excluído de cada cultura – e o doente é o seu ‘cavalo’, como se diz em Umbanda: é por onde a doença conseguiu se manifestar” (KEHL, 1996, p. 86).

O design dos gêneros, com clivagem entre os indivíduos a partir das suas características físicas, instaura a ordem do falo como árbitro das identidades e insere o germe do ódio. O Freud do Mal Estar da Civilização (2010) havia alertado para o fato de que seria possível ligar um grande grupo de pessoas entre si, desde que restem outras para que possa ser externada a agressividade. Eis a violência inserida na atribuição dos papéis socialmente atribuídos a homens e mulheres e o caráter reativo do mandamento ‘ama o próximo como a ti mesmo’ (KEHL, 1996). Há, portanto, uma tensão social entre homens e mulheres, demandada em função dos construtos sociais de gênero. Esta perspectiva nos remete à ironia de Zaratustra, quando ele exorta seus discípulos a amarem os que lhes são distantes (LEFRANC, 2011). O fardo mais pesado, porém, recai sobre as mulheres, que são vítimas de uma série de iniquidades, dentre as quais a violência, algo que este trabalho pretende denunciar.

Num universo androcêntrico, no qual a equação falo = pênis nunca é completamente desfeita, não deixa de guardar certa ironia o título do livro de Maria Kehl (1996, p. 26), *A Mínima Diferença* – pois denuncia enquanto insignificante (ou mínima) a diferença entre os gêneros.

É quando a diferença é pequena, e não quando ela é acentuada, que o outro se torna alvo de intolerância. É quando territórios que deveriam estar bem apartados se tornam próximos demais. quando as insígnias da diferença começam a se desfocar, que a intolerância é convocada a estabelecer uma discriminação, no duplo sentido da palavra, sem a qual as identidades ficariam muito ameaçadas.

É com base na tensão social que envolve a diferença entre os gêneros que se edifica o suspense hitchcoquiano, que ganha a sua escala maior em *Psycho*. Com base neste inconsciente social, o espectador é acionado a se identificar com a feminilidade de Norman, tão órfão e deslocado no patriarcado quanto a jovem mulher assassinada pela Mãe. A audiência ainda é convocada à delicada operação de suprimir seu senso de justiça e abraçar e, solidariamente, um cúmplice de assassinato, em função da estratégia narrativa de provocar a identificação/simpatia, em relação a Norman.

Outro desafio que se coloca a quem se propunha a fruir da narrativa de *Psycho*: as fronteiras entre o normal e o patológico são cruzadas tantas vezes que se perde a referência e o conceito de “normalidade”. Tendo isto em consideração, há uma estranha possibilidade de aproximação entre Norman e Sam, estes os únicos homens *desempoderados* com os quais Marion trata no filme. – os outros, o chefe, o texano milionário, o policial e mesmo o vendedor da loja de carros desfrutam de algum naco do poder androcêntrico, benefício do qual estariam alijados o namorado da moça e o seu assassino. Ambos, em sua inércia de repouso, na sua debilidade, lembram Manie (Henry Ford), de *The Wrong Man*, que guardava, em sua passividade, algo mais radical do que a depressão:

não se trata de uma simples debilidade, mas a indiferença psicótica que se destaca na completa ausência de culpa: a natureza ameaçadora e sinistra de sua "paz interior mental" torna-se palpável na cena em que ele, com a mesma indiferença à sua miséria, nota com os olhos impassíveis a loucura de Rose. (Zizek, 2010b, p 137).¹²⁸

Numa atitude similar à de Manie, Sam observa passivamente as iniciativas de Lila de investigar o desaparecimento da segunda vítima dos assassinatos cometidos pela Mãe – o detetive Aborgast. A apatia, a imobilidade de Sam e Norman resulta de uma culpa extrema: o assassinato do Pai, o parricídio – a eliminação do rival e a prisão do sujeito na incompletude da realização do simbólico, da angústia pela palavra. O namorado de Marion não consegue articular

¹²⁸ no es una simple debilidad, sino la indiferencia psicótica puesta de manifiesto en la total ausencia de culpa: el carácter ominoso y siniestro de su 'paz mental interior' se vuelve palpable en la escena en que él, con la misma indiferencia ante su desdicha, observa con ojos impassibles el ataque de locura de Rose. (ZIZEK, 2010b, p 137).

o “sim”, a palavra simbólica responsável pelo casamento, enquanto Norman constantemente gagueja, balbucia, pois sua visão de mundo é determinada em função de um episódio traumático – a vista dos genitais femininos, sem que houvesse a intervenção do Pai, capaz de, mediante a palavra, dar sentido ao gozo, ao encontro com o Real. Isto não é possível, pois, em Hitchcock, o que se coloca em causa e em movimento é um patriarcado decadente, no qual se presentifica o luto e a culpa pela morte do Pai – “O nome freudiano desta culpa é, naturalmente, o parricídio: conforme a reinterpretação lacaniana de Freud, o simples fato de que falamos implica que matamos pai. O pai apenas reina na medida em que está morto” (Zizek, 2010b, p. 137).¹²⁹.

Dentre as consequências de um complexo de Édipo “mal resolvido”, há a ameaça que paira sobre as mulheres hitchcoquianas, órfãs, solteiras, deslocadas num universo androcêntrico. Elas são vítimas da violência de homens incapazes de consolidar a dominação de gênero característica do patriarcado. Há um constante perigo que paira sobre Lila, algo demonstrado pela fotografia e pela música em seus contornos sombrios. Numa série de imagens, destaca-se algo do âmbito do sinistro, por trás dela, que ameaça aranhá-la, fazer-lhe dano, inclusive no aspecto sexual, como a faca que simbolizava o desejo assassino de penetrar Marion sexualmente, na cena do chuveiro (Figs. 57b e 58b).



Fig. 57b



Fig. 58b

Enquanto Sam e Lila se articulam para irem à busca de Marion, o pântano é o destino do corpo da moça. Quando o carro ameaça não submergir, é por Norman que o espectador teme. A cena é filmada no formato de plano e contraplano, de forma a potencializar o envolvimento emocional e fazer da angústia do personagem a angústia do espectador. O rapaz ainda olha para os lados, para checar se estaria sendo observado por alguém. “Do mesmo modo que quando Perkins contempla o carro a afundar-se no pântano, embora haja um cadáver lá dentro, quando o carro por momentos deixa de afundar, o público pensa: 'Oxalá o carro mergulhe completamente'. É um instinto natural”. (AUMONT, apud PERON, 2006, p. 33). Porém, não há nada de natural

¹²⁹ No original: “el nombre freudiano de esta culpa es, desde luego, parricidio: según Lacan reinterpreta a Freud, el mero hecho de que hablemos implica que hemos asesinado el padre, el padre sólo reina e la medida que está muerto” (ZIZEK, 2010b, p. 137).

em toda esta questão – a morte é a única maneira de tirar a mulher da narrativa – e, neste movimento, negar a sua sexualidade, mantê-la à distância.

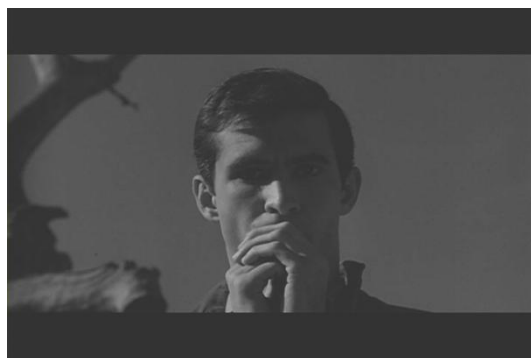


Fig. 59



Fig. 60

O espectador envolve-se novamente numa espiral. Identificamo-nos com Norman, que, descobriremos posteriormente, identifica-se com a sua mãe. A audiência é punida não apenas pelo gozo dos seus prazeres voyeuristas, mas também por ter investido seus afetos em num homem que renunciou à sua sexualidade em prol do convívio com a mãe repressora, com o consequente abalo nos padrões androcêntricos da construção da identidade dos sujeitos. Ser tragado pela imagem do deságue da banheira ou pelo olho de Marion, que, apesar de sem vida, ainda guarda brilho, é o ameaçador destino daquele que abre mão da sua identidade gendrada¹³⁰. Talvez este seja o alcance da expressão “moralmente vazios”, usada por Cohen (1995 p 149) para dar conta do sentimento de angústia que assalta o espectador quando ocorre a descoberta de que a Mãe – apesar de morta, havia ressuscitado no corpo do filho.

Com *Psycho*, apenas dois anos depois de *North by Northwest* (1958), Hitchcock volta a comparar um personagem central a uma das suas narrativas a um inseto. Roger O. Thornhill (Cary Grant) foi borrifado com inseticida numa plantação do campo, ao passo que, após a morte terrível de Marion, uma senhora investiga, na embalagem de um produto para eliminar pragas, se este é indolor para os insetos:

I've tryed many brands. So far, of those I've used, I haven't had much luck with none of them. Let's see what they say about this one. They tell you what its ingredients are and how its guaranteed to exterminate every insect in the world, but they do not tell you whether its painless. And I say, insect or man, death should always been painless.¹³¹

¹³⁰ De acordo com Saffioti (2010), o vocábulo “gendrado” deriva da palavra *gender* (gênero, em inglês), usado pelas feministas brasileiras, na falta de um adjetivo correspondente em português. Trata-se, portanto, de um neologismo. Recorremos à palavra para designar não apenas o corpo, mas a subjetividade conformada em função das normas e expectativas sociais do “ser mulher” e do “ser homem”.

¹³¹ Trad.: “Eu tentei muitas marcas. Até agora, dos que eu usei, não tive muita sorte com nenhum deles. Vamos ver o que eles dizem sobre isso. Eles dizem o que seus ingredientes são e como sua garantia para exterminar todos os insetos no mundo, mas eles não informam se é indolor. E eu digo inseto, ou o homem, a morte deve sempre indolor.”

Tratar os personagens como insetos é a ironia de Hitchcock, em mais uma demonstração teológica da sua obra – o diretor se comporta como um deus capaz de massacrar as suas criaturas como se estas fossem insignificantes. Em relação a Marion, porém, a comparação entre a personagem e os insetos é reveladora da angústia do cinema hitchcoquiano, em sua dificuldade (ou impossibilidade) de representar a subjetividade das mulheres – como solução ao impasse, resulta a negação da humanidade delas. Primeiro, Marion foi comparada, no diálogo com Norman, aos passarinhos, vítimas preferenciais das aves noturnas de rapina, e, agora, aos insetos, aqueles seres incômodos e insignificantes que têm como destino serem massacrados. A mesma negação da subjetividade feminina está presente em Marnie, nas constantes comparações entre a ladra e os animais predadores.

Não há, sequer, possibilidade de redenção para a moça a quem nos afeiçoamos ao longo de 46 minutos de filme. A possibilidade de transcendência de Marion não pôde ser realizada em vida. Apenas no fundo do pântano ela estará livre do olhar patriarcal que ambicionava seu corpo ou a perseguia, em sua fuga alucinada. Ela descansa em paz, nós não. O que é alvo da ironia hitchcoquiana são os sentimentos da audiência, o *pathos* – a compaixão, o compadecimento, este proporcional à injustiça a qual o espectador é exposto ao assumir como sua a pele da personagem – uma mulher, o que torna ainda mais explosiva a cena da agressão.

Marion é, dentre as mulheres representadas no corpus deste trabalho, a que mais se aproxima do trajeto heroico delimitado por Tomachevski (1973), pois ela clama pela solidariedade e atenção do espectador, itens que se prestam a intensificar a cena do assassinato da moça – ela, porém, é apenas a heroína do próprio destino, pois ousou a ocupar o lugar de sujeito desejante, pagando caro por isso: “O personagem que recebe a carga emocional mais viva e acentuada chama-se herói. O herói é o personagem seguido pelo leitor com maior atenção. Provoca a compaixão, a simpatia, a alegria e a tristeza do leitor” (TOMACHEVSKI, 1973, p. 195). Dentro da perspectiva traçada pelo teórico, é possível perceber a construção do caráter do herói enquanto vinculado à perspectiva de se provocar emoções condizentes com a tragédia – afinal, o sucesso de acontecimentos relacionados a Marion tem características eminentemente trágicas.

O efeito de terror e compaixão que mobiliza o espectador nos instantes seguintes ao assassinato de Marion, traz em causa a catarse. Conforme Leal (2007, p. 192), a catarse é compreendida como purgação, purificação e libertação. A morte de Marion, em seu efeito catártico, é determinada em função do *pathos* que lhe é direcionado. Esta sensação de depuração tem correlação direta com um aspecto pedagógico quanto às relações de gênero – dado o seu pressuposto conservador, de punir as mulheres por seus desejos na ficção, como um alerta para

as mulheres na vida cotidiana. Por outro lado, em relação aos homens, o assassinato e a violência comparecem como formas de purgar os desejos bissexuais que a educação patriarcal reprime.

Há, porém, o desejo de que Marion morra e escape do destino de se tornar apenas mais uma mulher. O desejo sádico da audiência empurra a ação até o limite no qual algo parece dizer: ela é muito linda para estar viva – o que aciona a pulsão de morte, a busca e a atração pelas imagens terríveis, capazes de estimular sentimentos igualmente intensos, manifestados em forças assimétricas de atração e repulsa. Afinal, o “estado de comoção, por si mesmo, tem algo que nos dá prazer. Mais do que isso, a experiência ensina que é a emoção desagradável que mais exerce atração sobre nós” (MOSÉ, 2012, p. 79). A morte de Marion celebra o desejo maior do inconsciente patriarcal, a dominação da mulher mediante a violência (equalizada com o sexo). Hitchcock, demiurgo supremo, senhor da diegese, ironiza o pesar do espectador e o acusa por ter pedido tal personagem de traços tão trágicos – “ei-la aqui”: “Na encenação trágica, quem sofre é o personagem, não o público, mas o público sofre quando entra em contato com o sofrimento em si mesmo, que define a tragicidade da [sua] existência” (MOSÉ, 2012, p. 69).

Norman, por sua vez, em seu nome bastante similar a *normal*, em inglês, é sintoma de uma sociedade capitalista, que se dispõe a satisfazer todos os desejos de uma classe média em vigorosa ascensão. Não seria, sobre este aspecto, o alerta que nos faz o mais corrosivo de todos os filósofos? “Desde que o homem cresce em grandeza e em altura, também cresce para o baixo e o horrível; não se deve querer um sem o outro – ou melhor, quanto mais se quer essencialmente um, mais se atinge o outro” (LEFRANC, 2011, p. 220.). Num contexto como este, na busca narcísica por eliminar toda a carência, a falta é imperdoável e, se a mulher deseja participar do jogo do sexo, que seja como vítima dos desejos perversos dos detentores do poder.

A identificação com a Mãe é algo impossível, pois há uma série de iniciativas por parte da narrativa que sabotam a mobilização dos afetos da audiência – ela é uma figura insondável, a alteridade plena, por isso monstruosa. A Mãe não é apenas assustadora, terrível, mas um mistério. A angústia em relação a ela é decorrente do fato de que não podemos olhá-la nos olhos, pois esta seria uma visão terrível e cegante, como a vista do sol e da morte. Há um corpo, há uma voz, há a presença da suposta Sra. Bates pela mansão da família, mas nunca a olhamos nos olhos e, em nenhum momento do filme, lhe conheceremos a verdadeira face. A cena do assassinato do detetive Arbogast é capaz de demonstrar a dimensão da angústia em relação a ela.

Ao entrar nos domínios da Mãe, Arbogast fecha a porta atrás de si e olha em direção à escada, item da arquitetura da casa que inscreve o suspense, clamando a expectativa por parte da audiência. O espectador tem medo, mas, ao mesmo tempo, deseja que a assassina apareça. A narrativa antecipa a presença dela, dada a pausa na ação, a nos advertir que algo está prestes a

ocorrer. O detetive sobe as escadas, no momento em que o espectador o observa de um ponto no qual não se insere nenhum outro personagem que não a própria câmera (Fig. 61b). Porém, ainda que neutro, este ponto inscreve o suspense. Há um gradual e leve desfoque em relação ao tapete e à decoração do corrimão da escada, antecipando que algo está prestes a ocorrer.



Fig. 61b



Fig. 62b

Uma porta se abre e desta sai a Mãe, armada com a mesma faca que ceifou a vida de Marion. A composição do quadro, porém, é inusitada. O olhar que se constrói em relação a esta cena é o de um deus terrível que permanece impassível em sua imobilidade, em sua quietude, algo demonstrado num plano geral (Fig. 62b).



Fig. 63b

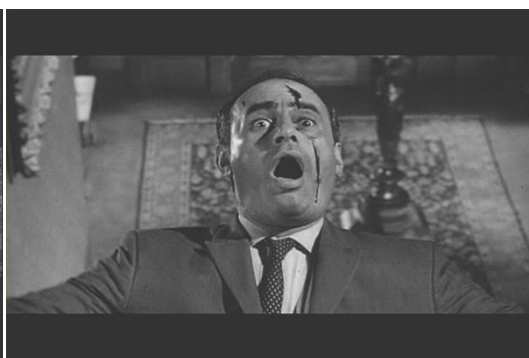


Fig. 64b

É um enquadramento que rompe o padrão até aqui firmado, pois, até então, o espectador era equalizado com o olhar, porém, agora, se encontra alienado da ação, excluído em relação à ferocidade da Mãe e incapaz de sentir apreensão pelo detetive – uma figura, inclusive, antipática: lembremos-nos da sua hostilidade em relação a Lila e do tom hostil e confrontador empregado quando abordou Norman. Após o plano geral, a impossibilidade de identificação permanece, apesar de um abrupto corte para o que seria uma câmera subjetiva a partir do ponto de vista da Mãe. Neste momento, o espectador assume como seu o olhar da assassina (Fig. 64b), porém, nenhuma identificação é possível, ao contrário, estamos diante do terrível, do incognoscível, da alteridade absoluta. O olhar neste momento e nesta posição tem o custo da confrontação com o desespero e a morte – a quem contemplamos quando vemos o detetive traçar seu errático

caminho em direção ao chão. Porém, esta é, mais uma vez, uma fotografia inusitada, pois não há a possibilidade de localizar um sujeito por trás deste olhar:

Esta tomada subjetiva é a "negação da negação" da tomada subjetiva do que Aborgast vê no início da cena: trata-se de um retorno ao sujeito, mas um sujeito além de toda subjetividade, razão pela qual não há identificação possível com ele (em contraste com a nossa identificação com o olhar inquisitivo de Aborgast no início da cena, agora estamos num ponto de vista impossível, de estranheza impossível). (Zizek, 2010b, p 187)¹³²

Mesmo o representante da lei se torna impotente diante da confrontação direta com o olhar da Mãe, locus do desespero e da angústia. Este é o olhar da Medusa, aquele que petrifica, diante do qual se coloca o desafio do sexo e da morte. Aborgast é tragado, tal como o poderia ter sido Johnny O., de *Vertigo* – é o choque do Real, uma experiência destrutiva para o sujeito, pois esta não se localiza referendada pela palavra do pai – “o que falta [a Norman e outros protagonistas de Hitchcock] é a realização da metáfora primordial através da qual o outro simbólico (lei estrutural representada pelo Nome-do-Pai) se coloca como anteparo à dimensão do gozo”(Zizek , 2010b, p. 169)¹³³.

A exclusão do fantasma da incompletude, da falta é a obsessão da sociedade americana no período no qual se inserem os filmes analisados neste trabalho. É o momento da rejeição ao diferente, exponencializada na rivalidade da Guerra Fria e da intervenção na política interna de países que ameaçavam se alinhar à URSS. Os EUA se tornam uma máquina de guerra, destinada a assegurar aos seus cidadãos o American way of life, um projeto de vida fundado no pleno emprego da força de trabalho, dois carros na garagem e no ideal da família branca cristã. Porém, a mulher representa, em seu sexo, a falta. O cinema hitchcoquiano, inserido neste imaginário social, satisfaz o olhar da audiência com a violência contra a mulher. Pois, na sua obsessão pela saturação, pelo excesso, o imaginário social americano não reconhece a alteridade da mulher. Portanto, num contexto como este, se “ela quiser se inscrever no jogo erótico é como vítima, por sua condição de fraqueza e inferioridade fálica” (KEHL, 1996, p. 237).

Enquanto Sam distrai Norman, Lila segue em direção à casa, em busca da Sra. Bates, a quem ela, a esta altura, sabe estar morta. Ela é vista em câmera alta, como se a casa a estivesse olhando – pois, neste ponto do filme, a própria residência é um personagem (Fig. 65b). Dentro do imóvel, a irmã de Marion parece pequena em relação à decoração e à mobília (Fig. 66b). Este

¹³² Esta toma subjetiva es la ‘negación de la negación’ de la toma subjetiva de lo que ve Aborgast al principio de esa escena: es un retorno al sujeto, pero al sujeto más allá de la subjetividad, razón por la cual no hay ninguna identificación posible con el (en contraste con nuestra identificación con la mirada inquisitiva de Aborgast al principio, ahora estamos en n punto imposible de extrañeza absoluta). (ZIZEK, 2010b, p 187)

¹³³ lo que falta [a Norman] es la realización de la metáfora primordial por medio de la cual el otro simbólico (la ley estructural representada por el Nombre-del-Padre) reemplaza al goce, es decir al circuito de la pulsión.”(ZIZEK, 2010b, p. 169).

esmagamento reforça a perspectiva de que o espectador se solidarize com ela, dando a dimensão do suspense que permeia a cena.



Fig. 65b



Fig. 66b

Lila parece mais madura que a irmã, se veste de maneira conservadora e, tal como a falecida, ocupa um lugar precário no patriarcado. Embora não nos seja dado a muito a conhecer sobre ela, sabemos que não é casada e é tão órfã quanto Marion. A investigação da casa dos Bates, empreendida por Lila, é filmada de maneira a acirrar a tensão e a angústia em relação a uma mulher numa situação de perigo. Wood (1965) enumera os itens da decoração encontrados por Lila. Ao mesmo tempo em que os objetos evocam certa volúpia, dados os contornos e curvaturas, estes testemunham, como a arte barroca, o desprezo judaico-cristão pelo corpo – corpo este equalizado com as mulheres, numa relação de desconfiança e ambivalência.

A exuberante decoração vitoriana intensifica a atmosfera de repressão sexual. A estátua de um cupido preto no hall de entrada, a pintura de uma idealizada senhora distraída no topo da escada, a estatueta de uma deidade nua no quarto é justaposta à cama permanentemente marcada pelo corpo da sra. Bates (cama na qual descobriremos mais adiante ter sido o cenário da morte da anciã e do seu novo marido), a macabra escultura com as suas mãos na penteadeira, além da sufocante atmosfera de estagnação que se pode até sentir. (WOOD, 1965, p. 120)¹³⁴

Ao passo em que o quarto da mãe é grande e chega a ser suntuoso, o quarto de Norman é pequeno, cheio de brinquedos. Definitivamente, não é um espaço habitado por um homem, mas por um menino. A cama de solteiro é desarrumada e com um coelhinho de pelúcia. A atmosfera do quarto é de solidão. O único divertimento de Norman ele parece ser o toca discos, com a ópera Heroica (Figs. 67b e 68b) – já que a taxidermia parece não fazer parte da casa, o território da Mãe. Se, nas imagens anteriores, era a personalidade da Sra. Bates que se colocava em questão – agora é para Norman que se dirigem as atenções. O seu quarto “é a metáfora da condição do rapaz: alguém prisioneiro de um mundo infantil, no universo imaginário, aderido à fase do espelho”. (RODRIGUEZ, 2012, p. 92).

¹³⁴ The Victorian décor, crammed with invention, intensifies the atmosphere of sexual repression. The statue of a black cupid in the hall, the painting of an idealized maiden disporting herself at the top of the stairs, a nude goodness statuette in the bedroom are juxtaposed with the bed permanently indented with the shape of Mrs. Bates' body (the bed in which, we learn later, she and her lover were murdered by Norman), the macabre cast of crossed hands on her dressing table, the stifling atmosphere of stagnation: one can almost smell it.



Fig. 67b



Fig. 68b

Porém, a resposta para o enigma de Norman não mora na superfície da casa. É necessário descer à intimidade da residência – ao porão – a fim de encontrar a resposta final ao enigma da morte de Marion. O universo judaico-cristão, com base no platonismo e na cultura egípcia, tende a hierarquizar a oposição entre o alto e o baixo, o claro e o escuro – sendo este segundo considerado o mal, o terrível. E é em direção ao terrível que Lila marcha, em direção ao recôndito, ao subconsciente, ao recalcado, mas também ao baixo ventre, ao âmbito das necessidades e pulsões. É o inconsciente trazido à tona, a necessidade de investigar, inquirir a sexualidade, para que se possa, a partir desta investigação, ter acesso a uma verdade última e terrível.

O trajeto da moça a torna uma heroína, implacável pela busca de respostas em relação ao destino da irmã – é uma Antígona, em sua busca por garantir a realização dos ritos funerários a um ente querido. Uma tarefa masculina, afinal. No cenário de uma Grécia fraturada por guerras, era o dever dos guerreiros arrancar os corpos dos combatentes das garras dos inimigos e, assim, garantir que os cadáveres não fossem vilipendiados (MOSÉ, 2012). Tanto quanto Marion Lila carrega a marca de Antígona, a mulher que sai do seu lugar e assume a função dos homens – a esta altura considerados como ausentes ou impotentes. Esta impotência marca, mais uma vez, a Sam. A descida de Lila é em direção ao mistério, o qual a envolve, em sua descida pelas escadas. A espera, no final do seu trajeto, um encontro com o sinistro, o cadáver da falecida Sra. Bates.



Fig. 69b



Fig. 70b

Nem mesmo o monólogo final do psiquiatra forense pode dar conta da demanda pela palavra como lei, tendo em vista algo referido por Nietzsche (LEFRANC, 2011). O filósofo argumenta que a ciência, que se propunha a resolver as dores da humanidade, retira o conforto que poderia ser proporcionado pela religião e pela metafísica – Deus está morto. E é esta morte que é evocada no discurso do especialista. Ele não demonstra sensibilidade ou preocupação com os sentimentos dos entes queridos das vítimas, apenas se *regozija* pela sua habilidade intelectual, em encontrar uma explicação última para os eventos que se sucederam na propriedade dos Bates¹³⁵.

Gottlieb (1998) se refere à habilidade de Hitchcock em construir seus personagens dotados humanidade. O caráter de Norman Bates é altamente complexo, algo indicado, inclusive por seu DID. Porém, nós simpatizamos com ele. Neste momento, porém, descobrimos que ele mesmo é o assassino, mas o seu crime tem atenuante assegurado por conta do seu estado psíquico e emocional. Lamentamos que Norman esteja preso, mas, mesmo por alguns instantes, nós desejamos que ele pague pela morte de Marion. Somos, então, punidos por nossos desejos sádicos, dado o estado psicótico do assassino, que, por sua personalidade perturbada, demanda critérios específicos para que seja punido pela justiça, bem como pelo espectador.

Zizek (2010b) argumenta que Psycho seria, em última instância, a história de uma voz, a Voz da Mãe, em busca de um corpo que possa assumi-la. No universo hitchcoquiano, é a palavra proferida pelas mães que tem valor simbólico – o que degenera num universo terrível, doentio, atormentado, portanto em consonância com o imaginário patriarcal, que assim classifica as mulheres. A sra. Bates nunca é vista, nem mesmo em fotografias, ela é a alteridade absoluta, a personagem que sonega qualquer possibilidade de identificação, portanto, "uma voz sem portador, sem lugar assinalável de onde possa ser emitida, flutuando no espaço, e como tal, é onipresente, como uma verdadeira imagem da maior ameaça." (Zizek, 2010b, p 173)¹³⁶.

O filme chega ao fim mediante ao fechamento de um ciclo iniciado quando da morte de Marion – desde então, é a voz de uma mulher que procura um corpo e o encontra. A Sra. Bates, ainda que do além-túmulo, venceu.

Norman foi desintegrado e o domínio da personalidade da Mãe é consolidado ao custo do desaparecimento do pobre rapaz. Para que este percurso da mulher como detentora da palavra

¹³⁵ Viviane Mosé (2011) observa, em relação à perspectiva de Nietzsche, em relação à configuração do conhecimento na cultura ocidental: "A vontade de saber termina por revelar uma substituição da vida pelos códigos: o que os homens buscam não é conhecer, mas traduzir o desconhecido em conhecido; e se veem cada vez mais reduzidos à linguagem, aos conceitos, às imagens. A isto, Nietzsche chama de niilismo: a vontade de saber é uma vontade de nada" (MOSÉ, 2011, p 30).

¹³⁶ una voz sin portador, sin lugar asignable, que flota en un espacio intermedio, y que como tal lo penetra todo, como una verdadera imagen de la amenaza máxima. p 173

simbólica seja consolidado, o custo para o sujeito masculino é o mergulho no terrível da escuridão, da morte e do sacrifício de uma identidade de gênero construída sob os frágeis pressupostos patriarcais.

Capítulo 3: Bem-vinda ao deserto da desconstrução

Uma ideia proposta por Foucault levanta polêmicas dentre as estudiosas do feminismo. De acordo com o pesquisador francês, o estupro deveria ser considerado não um crime sexual, mas algo como uma agressão física como outra qualquer. A base do argumento seria de que punir uma agressão sexual reafirmava uma identidade ao sujeito e ao corpo gendrados, algo fruto de uma construção social. Uma negação desta perspectiva, embora endossada por alguns setores do movimento feminista estadunidense, é proposta por Teresa de Lauretis (1987, p. 37):

Como pontua Monique Plaza, este seria um assunto a ser definido como 'às nossas custas e ao benefício de outrem'. O que seria o estupro senão, ela pergunta, se não um ato de violência sexual? Ainda que este tipo de agressão não seja exclusivamente praticado contra mulheres, 'o estupro é essencialmente sexual, por que este é determinado em função das diferenças sexuais entre as pessoas... É a 'sexuação social' que está latente no sexo. Se homens estupram mulheres é precisamente por que elas são mulheres num 'sentido social' e mesmo quando um homem é estuprado, ele é estuprado como se fosse uma mulher.¹³⁷

A questão que se coloca em relação à perspectiva foucaultiana quanto ao estupro é a radicalização do conceito desconstrutivista do não-essencialismo, capaz de esvaziar a perspectiva de reivindicação de uma identidade, um lugar de fala mediante o qual poderia ser possível a luta por direitos civis. Cláudia Costa (2002) argumenta que nem sempre uma posição política é oferecida àqueles grupos que historicamente tiveram acesso negado à possibilidade de reclamar uma identidade ou individualidade “Tais grupos ainda permanecem fora da política, desautorizados, ‘já que ser oprimido/a significa estar impossibilitado/a não apenas de assumir uma identidade, mas também de reivindicá-la” (COSTA, 2002, p. 78). Fávero (2010, p. 93) repercute as críticas de Teresa de Lauretis em relação ao desconstrutivismo:

Lauretis não poupa críticas aos grandes autores, como os filósofos franceses citados antes, para afirmar que eles não responderam a essa demanda por que, em última análise, ou não se preocuparam com o gênero ou, quando se preocuparam, propuseram um modelo de construção de gênero fundado na diferença sexual, como a teoria freudiana da psicanálise, traçando um mapa do terreno entre a sociabilidade e a subjetividade, como diz ela, que ‘deixa o sujeito feminino desesperadamente atolado nos pântanos do patriarcado ou encalhado entre o mar e o rochedo’.

A questão relacionada ao *sujeito mulher* é fundamental neste capítulo, tendo em vista o debate que se estende há décadas, em relação à cena do estupro, no filme *Marnie* (1964). Porém, há um desafio em se pensar a questão das identidades no presente momento, tendo em vista algo tangenciado por Debra P. Amory (Apud Ramos, 2005, p. 403): “Não é curioso que, justamente quando as mulheres e os povos de cor estão prontos para ir à mesa de negociação com os garotos

¹³⁷ No original: As Monique Plaza puts it, its a matter of ‘our costs and their benefits’. For what is rape if not a sexual practice, she asks, an act of sexual violence? While it may not be exclusively practiced on women, ‘rape is sexual essentially, because it rests on the very social differences between the sexes... It is social sexing which is latent in rape. If men rape women, it is precisely because they are women in a ‘social sense’ and when a male is raped, he too is raped as a woman’ (LAURETIS, 1987, p. 37).

brancos, a mesa desaparece?” Ou seja: no momento no qual as minorias parecem estar prontas para assumir um lugar de fala tradicionalmente negado, a alguns, isso parece não ser mais possível. Marnie (Tippy Hedren) é uma ladra que furta elevadas somas de dinheiro pertencentes a homens poderosos. Porém, ela encontra em seu caminho de crimes Mark Rutland (Sean Conery). Ele descobre o passado da moça, investiga-a e chantageia-a – caso não se case com ele, será denunciada à polícia. Ela, porém, é uma mulher que tem aversão ao sexo, e a sua rotina de crimes tem correlação direta com a sua sexualidade, tendo em vista que consegue apenas a partir dos furtos uma sublimação ou gratificação sexual vetada ao seu corpo, algo decorrente de um trauma de infância.

Após o casamento, a vida do casal vira um inferno. Marnie não aceita o marido, que, num gesto de desespero, a violenta-a na lua-de-mel. A narrativa é suavemente pontuada com a perspectiva de redimir o personagem de Sean Conery em relação ao crime. Uma das principais diretrizes neste sentido é o a construção da masculinidade de Mark Rutland, delineada de uma maneira rara entre os protagonistas hitchcoquianos. O executivo não está sob a influência da mãe, como Roger Thornhill (Cary Grant, em *North by Northwest*, 1959), mas mora com o pai, ao passo que a mãe sequer é mencionada ao longo do filme. Por outro lado, não é desajeitado como o publicitário de Wall Street ou John Ferguson, o detetive de *Vertigo*.

Ao contrário, é dotado de uma segurança e até mesmo virilidade que faltariam a outros personagens de Hitchcock, como os referidos anteriormente. É o protagonista mais próximo ao que Requena (2004) define como heróis do cinema clássico. Porém, por questões as quais abordaremos em seções posteriores, Mark Rutland não pode gozar deste *status* – numa hora fundamental da narrativa, ele quebra uma promessa. Lembremos que a palavra é o agente que define os heróis do classicismo requeniano.

A agressão sexual representa o mais emblemático aspecto da violência contra a mulher, pois tem como alvo o corpo, o campo de batalha das lutas pela liberação feminina. Marnie, tal como Marion e Judy, ocupa um lugar crítico no patriarcado. Porém, ainda assim, estas mulheres são resistentes às demandas de uma sociedade androcêntrica. Para Rebecca Bailin (1982), *Marnie* consiste numa narrativa na qual é possível desconstruir a ideologia patriarcal a partir do reconhecimento da violência sexual que lhe é inerente. “É desta perspectiva que a violência contra a mulher presente em *Marnie* se transforma em algo particularmente fascinante para a espectadora e para uma leitura de recorte feminista” (BAILIN, 1982, p. 26)¹³⁸

O que as heroínas hitchcoquianas comprovam é uma perspectiva de rebelião em relação ao patriarcado. Por isso, são quase sempre os seus personagens mais simpáticos em função de

¹³⁸ No original: “It is from this perspective on the violence in women’s experience that Marnie becomes a film particularly fascinating to the female spectator and to the feminist reader” (BAILIN, 1982, p. 26)

uma construção do suspense que se baseia numa angústia geradora de culpa: a audiência é ansiosa por imagens do sofrimento e do padecimento da mulher. Porém, este mesmo espectador tem a sua compaixão mobilizada em função das agruras pelas quais passam as personagens da ficção hitchcoquiana.

Em *Marnie*, é desafiada a questão do “felizes para sempre”, e, com esta, o ideal do casamento. A narrativa contraria a receita romântica dos créditos finais subindo na tela, depois de um beijo apaixonado, para questionar os estatutos e regulamentos do sexo. Mais uma vez – assim como em *Vetigo* e *Psycho*, a dinâmica da identificação é perturbada – a mulher ocupa a centralidade durante boa parte da narrativa. É a ela que dedicamos nossos afetos. O sexo não é sublimado ao final do filme, mas é colocada em questão a dinâmica sexual, algo tradicionalmente ausente das narrativas românticas. A narrativa se pauta em algo para além do tabu do sexo. Este não é silenciado, mas investigado, forçado a se confessar, algo decorrente do fato de que a mulher ocupa a centralidade nesta obra fílmica: “A presença feminina ocupando o centro permite que a história seja abertamente sobre a sexualidade, tornando-se um melodrama. É como se a lente da narração fizesse um zoom e abrisse a função casamento”. (MULVEY, 2005, p. 389)

Com *Marnie*, Hitchcock realiza, décadas após *Blackmail* (1929), o intento de um homem que tem sucesso na sua meta de subjugar uma mulher mediante uma chantagem sexual. “The rape scene”, que analisaremos neste trabalho, é tema de polêmica há décadas entre as teóricas feministas do cinema, pois perpetua uma série de ideias estereotipadas acerca da violência sexual, dentre os quais o de que o estupro poderia ser benéfico à mulher.

Fávero (2010) observa que os homens podem ser vítimas de uma série de violências, inclusive no aspecto sexual. Porém, meninas e mulheres estariam constantemente expostas a agressões no âmbito sexual. Invalidar a identidade de um sujeito feminino seria colaborar para a manutenção deste estado de coisas, numa ameaça aos movimentos que demandam a equalização de direitos e prerrogativas. Butler (2010, p. 22), porém, pondera que “Fazer apelo à categoria das *mulheres*, em nome de propósitos meramente estratégicos não resolve nada, pois as estratégias têm sempre significados que extrapolam os propósitos a que se destinam”.

A definição de uma categoria “mulheres” constrange mais pelo que esta cala do que pelo que grita. Estariam incluídas na classificação as mulheres negras ou asiáticas, as indígenas habitantes do sul do país? – Imaginar uma categoria unívoca das “mulheres” é, por outro lado, considerar a universalidade de um patriarcado, o que seria uma falácia, tendo em vista que este afeta, de maneira diversa, as mulheres negras pobres e as brancas de classe média. Denunciar a existência de um patriarcado, porém, não significa dizer que este seja universal, mas colocar em

causa a perspectiva de operação deste construída por uma série de fatores comuns, dentre os quais a violência.

Apenas a partir da constatação da categoria mulheres, estabelecida a partir de pressupostos estratégicos, é possível questionar e analisar textos como *Marnie*, no que tange a um suposto (e implícito) estímulo ao estupro, algo mais constante na nossa cultura audiovisual do que se poderia supor a princípio.

3.1. AQUELA QUE CAMINHA OUVINDO OS PRÓPRIOS PASSOS

A cena inicial de *Marnie* consiste na personagem andando em direção a uma parada de trem. A caminhada dura o total de aproximadamente 30 segundos, sem quaisquer intervenções de som extradiegético. A cena inicial do filme é pontuada pela presença de objetos que remetem ao corpo feminino, como a bolsa e a mala carregadas pela personagem (Fig 6c e 7c). Freud (1988) havia detectado, em sua *Interpretação dos Sonhos*, a constante presença de bolsas e malas como metáforas oníricas para o órgão sexual feminino. Com base nesta observação, Tania Modleski (2005) considera que, nos filmes de Hitchcock, a bolsa das mulheres e suas joias “assumem um significado freudiano *vulgar*, relacionado à sexualidade feminina e à necessidade masculina de investigá-la” (MODLESKI, 2005, p. 74). Ela verifica esta tendência em *Marnie*, mas também em outros filmes do realizador, como *Rear Window* e *Vertigo*, nos quais a bolsa assume conotação sexual.



Fig 1c



Fig 2c



Fig 3c

O desejo de investigar o corpo da mulher traz em causa, novamente, o voyeurismo, estratégico para a construção do suspense em *Marnie*. A angústia do olhar oscila entre o medo da redescoberta da diferença sexual e o fascínio pelo corpo da mulher. Esta dualidade abre espaço à identificação com o objeto do olhar, o que instabiliza a segurança do sujeito masculino em sua identidade sexual – agrura que será resolvida mediante a domesticação da mulher e o controle do seu corpo, através da violência.

A inscrição do corpo da mulher se torna ainda mais evidente ao considerarmos o trajeto percorrido pela personagem, que se move numa linha reta em direção a um ponto para o qual converge uma série de retas (Figs 2c e 3c), algo que cria uma sensação de profundidade. Mais uma vez, comparece a imagem do abismo, agora, inscrito na própria tela. O corpo da mulher

tende a ser apresentado, em Hitchcock, como esta dimensão do algo que se aprofunda, que se dobra para dentro, em forma de invaginação.

Este abismo é o lugar do desafio lançado ao herói hitchcoquiano, o lugar de uma ameaça à masculinidade e à potência sexual, e que, portanto, a mulher, enquanto detentora deste lugar de perigo, deve ser controlada, assim tranquilizando o sujeito masculino em relação à sua ansiedade quanto à castração – o fantasma edipiano. Este poderia ser um resumo do enredo de *Marnie*: uma intensa luta para controlar uma mulher, em sua complicada e terrível relação com a sua própria sexualidade, manifestada na obsessão por furtos. Por ora, entretanto, nos detenhemos na análise das cenas iniciais do filme, inclusive em relação às vestes da personagem, que usa roupas sombrias, algo que se repete no cenário, eivado de tons de cinza e preto, cores que fazem realçar o tom da bolsa amarela – para onde é dirigida a atenção do espectador (Figs. 1c, 2c e 3c)

A cena inicial ainda é protagonizada pela interrogação pela identidade. Afinal, quem é esta mulher, apresentada de costas, com cabelos pretos, vestida de forma sóbria, discreta, numa apresentação inicial que contrasta com a tradição hollywoodiana de apresentar as estrelas de maneira apoteótica e sensual? – poderia se perguntar o espectador. Esta questão pode ser apenas respondida pela apreciação do filme. Aqui é lançada a isca pela interrogação, o primeiro passo no sentido de convocar o espectador a proceder a uma série de suposições sobre como a narrativa irá transcorrer.

O que temos, até o momento, é um indicador de que a mulher representaria o mistério e o desafio, e que, portanto, deve ser dominada, de acordo com os pressupostos androcêntricos. Há, neste filme, a exemplo de *Vertigo*, uma atenção especial à bolsa, cabelos, luvas e demais acessórios, numa perspectiva de fetichizar o corpo da mulher. Marnie perturba o *status quo*, desafia as relações de poder com seus roubos, fator que exige um herói capaz de dar conta do seu desejo, alguém da mais alta estirpe. Ou, conforme Wood (1965), um Johnny Ferguson, o detetive de *Vertigo*, amadurecido, com a capacidade de dominar uma mulher, objetivo alcançado por Mark Rutland menos de uma década depois do tenebroso romance entre Johnny e Judy/Madaleine. Por isso, a necessidade de apresentar o personagem de Sean Connery como alguém poderoso, de alto nível social. Somos apresentados a ele na cena de um dos furtos praticados por Marnie.

A construção do personagem é estratégica para a sucessão da narrativa, pois, para que o filme funcione, é necessário um homem capaz de exercer uma relação de dominação mas, ao mesmo tempo, atrair a simpatia do espectador. Em sua série de entrevistas a Truffaut (2004, p. 304), Hitchcock pontua, em relação a este filme, que “no fundo, se quisermos reduzir a história

de *Marnie* à sua expressão mais vulgar, obteremos algo como *O Príncipe e a Mendiga*. Numa história deste tipo, é preciso ter um homem muito elegante”.

Nos segundos iniciais da cena, vemos Strutt depondo sobre o roubo praticado por Marnie (Fig 4c, 5c e 6c). Interessante observar o enquadramento com o qual são apresentados os policiais que procedem à ocorrência (Fig 6c). Há uma aparente tentativa de demarcar o espaço da porta – muito provavelmente, houve a intenção de Hitchcock em antecipar a chegada de Mark (Fig. 6c).



Fig 4c



Fig 5c



Fig 6c

No depoimento, chama atenção a descrição de Marion Holland, a suposta criminosa, que, descobriremos em breve, trata-se de Marnie. Diz Strutt: “Five feet five, a hundred and ten pounds. Size eight dress. Blue eyes, black wavy hair. Even features, good teeth”¹³⁹. A atração dele por Marnie é ainda mais evidente a partir da descrição da moça. Porém, há um dado momento que chama a atenção, quando Strutt diz que ela tinha “good teeth”, algo constantemente usado por tratadores para descrever os cavalos. Esta comparação entre a mulher e o cavalo, bem como a sublimação do desejo e do gozo voyerístico do espectador a partir de imagens do contato do corpo de Marnie com o corpo do animal, será constante no filme.

Insisto um pouco mais neste diálogo, tendo em vista que, de maneira implícita, há uma comparação entre Marnie e os equinos. Dentre outras evidências que vamos demonstrar, que há uma perspectiva de desumanização da mulher neste filme, estigma que a conduz ao casamento, uma forma de domesticá-la, no sentido etimológico do termo: *domus* – que significa de casa, do lar. De acordo com Fávero (2011), uma dos principais critérios de construção da diferença entre os sexos é manter a chamada *natureza feminina* associada aos instintos naturais, enquanto tudo o que diz respeito ao homem é associado ao racional e à sua capacidade de ser pensante, portanto, nada mais óbvio que estabelecer relações de poder entre ambos, de acordo com este pressuposto androcêntrico. Marnie, porém, na sua carreira criminosa, é insubmissa em relação ao patriarcado, se apropria do que não lhe pertence, ainda assim, paradoxalmente, se alinha com as concepções tradicionais, pois comete atos antissociais. Portanto, precisa, a exemplo de Madaleine e Marion, ser controlada.

¹³⁹ “Cerca de 1,6 metro de altura, manequim tamanho oito. Olhos azuis, cabelo ondulado preto, uma mulher linda de bons dentes”.

Por outro lado, o fato de Strutt ser velho tem outro efeito sobre a audiência, tendo em vista que ele “sai” do seu lugar ao desejar Marnie – ou seja, um homem da sua idade não estaria autorizado a desejar uma linda jovem, o que aciona certa repulsa em relação ao personagem. Em *Psycho* o mesmo expediente foi usado no diálogo entre Marion Crane e Cassidy, o investidor texano¹⁴⁰. Portanto, mais uma vez, uma mulher comete um crime e o espectador é convocado a manter certa cumplicidade em relação a ela. E, novamente, um homem em idade avançada é duplamente punido pelo seu desejo. Num primeiro momento, ele é roubado, num segundo recebe o desprezo do espectador. A segunda cena do filme é permeada, inclusive, por certo humor e ironia, em relação ao desejo de Strutt por Marnie.

Strutt foi vítima de um furto, questão que remete ao espectro da castração. Conforme Pellegrino (1995), a inveja fálica, motor do desejo da heroína ladra, está presente em homens e mulheres, sendo capaz de se deslocar para qualquer objeto que tenha significado fálico¹⁴¹, isto é, “qualquer coisa que implique [na ilusão de] plena satisfação narcisística e pleno sentimento de completude. Esta coisa pode ser inteligência, beleza física, a força do corpo, a voz, a produção artística, o canto, a fama, a glória, o dinheiro” (PELLEGRINO, 1995, p. 315). A criminosa ataca homens de negócios naquilo que os faz poderosos, o dinheiro, atitude que subverte as relações sociais num universo androcêntrico, no qual o poder é determinado em função da diferença sexual.

Marnie, ao tomar este tipo de atitude niilística e hostil ao *status quo*, se coloca à margem do patriarcado. É urgente, então, colocá-la dentro das fronteiras das relações de poder determinadas em função da diferença sexual (com o casamento) ou eliminá-la (com a morte), de forma a preservar um padrão de sociedade no qual o poder é masculino. Em ambas as situações, há um chamado à violência de gênero, pois se trata de conservar uma dada conformidade social a

¹⁴⁰ De acordo com Spoto (2008), a personagem Marnie não teria sido a única mulher a ter sido cobiçada por um homem mais velho durante as filmagens. A atriz Tippy Hedren teria sido cortejada por Hitchcock. Ela não cedeu às investidas do diretor, algo que terminou por azedar as relações entre os dois e teria aberto caminho ao assédio sexual perpetrado pelo realizador. “Marnie” foi a despedida de Tippy Hedren do cinema, tendo em vista que não mais suportava as investidas de Hitchcock, a quem era subordinada profissionalmente, por razões contratuais. Em entrevista ao Canal HBO (matéria disponível em: <http://todayentertainment.today.msnbc.msn.com/news/2012/08/02/13084554-tippi-hedren-recalls-sexual-harassment-while-working-with-alfred-hitchcock?lite>) ela afirma que o diretor “era um tipo extremamente sádico”, que teria tentado beijá-la à força, durante as filmagens de *The Birds* (1963) e lhe exigido “disponibilidade sexual”. “Não havia, naquele período, leis que protegessem as mulheres deste tipo de assédio”, lamenta.

¹⁴¹ Em relação à dissociação dos conceitos de falo e pênis, Lauretis (1984, p. 23) tece a consideração a seguir, com a qual nos alinhamos: “Despite repeated statements by Lacan(ians) that the phallus is not the penis, the context of the terms I have emphasized in the quotation makes it clear that desire and signification are defined ultimately as a process inscribed in the male body, since they are dependent on the initial – and pivotal – experiencing of one’s penis, on having a penis.” Trad.: “Apesar das repetidas declarações de Lacan (e seus seguidores) de que “falo” não é “pênis”, o contexto do uso do termo deixa claro que o desejo e significação são definidos, em última análise, como um processo inscrito no corpo masculino”.

partir do “enquadramento” de uma mulher. Por isso, a interrogação pela sua identidade. “No references”¹⁴² [diz Strutt – à pergunta ‘afinal quem é esta mulher?’]. A indagação nos aproxima, mais uma vez, de outra constante no cinema hitchcoquiano: a interrogação pela identidade das mulheres. Marion Crane assina Marion Samuels na ficha de entrada do Hotel Bates; Judy se disfarça de Madaleine em *Vertigo*, e, em *Rebecca (1940)*, primeiro filme da fase americana de Hitchcock, a heroína pura e simplesmente não tem nome.

A ação prossegue, de maneira a fazer com que o espectador levante uma série de hipóteses acerca da identidade e dos objetivos de Marnie. Logo em seguida, Mark Rutland (Sean Connery) chega à porta do escritório, sem, em nenhum momento, entrar na sala (fig 7c). Mark é apresentado como mais importante e influente que Mr. Strutt (Martin Gabel), tanto que é Strutt quem interrompe o depoimento à polícia para ir ao encontro do cliente. Para fazer clamar ainda mais a atenção do espectador em relação a Rutland, este é representado por Sean Connery, enquanto Strutt por Martin Gabel, um homem em idade relativamente avançada.

O poder de Rutland começa a ser demonstrado nesta cena, quando a vítima do furto lhe trata com deferência. O espectador sabe, de antemão, que o personagem de Sean Connery fará par romântico com Tippi Hedren, motivo que reforça a apresentação de Rutland como poderoso, portanto capaz de *domar* Marnie, em sua sensualidade. Pelo tom que usa para se dirigir aos investigadores e à secretária, é possível depreender que Strutt também seja um homem poderoso. Porém, ele é colocado diante de outro que goza de ainda maior *status* social, no caso Mark. O personagem do Sean Connery é mais alto e usa terno mais claro, portanto, a composição da iluminação da cena o favorece plenamente (Fig 8c e 9c).



Fig 7c



Fig 8c



Fig 9c

Na presença de Mark, Strutt se posiciona, na maior parte do tempo, na diagonal, o que o torna acessível em perfil, enquanto o personagem de Sean Connery é visto de frente, fator que atrai a ainda mais a atenção do espectador, pois ele ocupa maior espaço na tela (Fig. 8c). Mark ainda usa um sobretudo jogado ao ombro. Apesar de aparentemente inocente, o acessório aumenta consideravelmente a presença física do personagem. A apresentação de Mark reforça

¹⁴² Trad: “Sem referências”

algo que irá se manter constante durante o filme: a sua diferença de nível social em relação a Marnie.

Detalhes como o leve sotaque inglês de Mark, as constantes referências à sua aristocracia e tradição familiares reforçam a perspectiva de que o homem ocupe a posição dominante no casal, a partir do seu nível social. O homem em nível social superior seria uma fantasia feminina recorrente, algo diretamente vinculado à construção social de gênero, tema polêmico, sem dúvidas, e assim tratado por Bordieu (2011, p. 48), que faz referência a uma série de princípios e rituais sociais para justificar a sua posição:

Pelo fato de esses princípios comuns exigirem, de maneira tácita e indiscutível, que o homem ocupe, pelo menos aparentemente e em relação ao exterior, a posição dominante no casal, é por ele, pela dignidade que nele reconhecem *a priori* e querem ver universalmente reconhecida, mas também por elas próprias, para a sua própria dignidade, que elas só podem querer amar um homem cuja dignidade esteja claramente afirmada e atestada no fato, e pelo fato, de que *ele as supera* visivelmente.

Na coletânea de textos de Hitchcock, realizada por Gottlieb (1998, p. 103) a questão da estatura do herói – não apenas social, mas física – seria fator determinante para que o diretor inglês escolhesse o elenco.

Uma atriz pequena não apenas fotografa melhor que a que *se ergue a alturas imponentes* – especialmente nas cenas em close –, como também agrada mais à plateia, que gosta de ver a cabeça cacheada da heroína aninhada no peito másculo do herói. Se ela for mais alta [que o herói] pode fazê-lo parecer insignificante.

No trecho do artigo acima, há, portanto, uma perspectiva de fazer com que a própria diferença gendrada entre os corpos possa colaborar para a construção de imagens nas quais comparece, inclusive, a sugestão de que a relação sexual seja constituída como dominação. Outro detalhe é em relação a itens da linguagem cinematográfica. Nesta cena, Mark Rutland é mostrado, predominantemente, em plano médio (convencionalmente usado nos telejornais). Ao passo que, apenas no último momento da cena temos acesso a um *close-up* do ator.

Nos minutos iniciais do filme, ainda há um distanciamento em relação a ele, fator que embaralha o jogo da identificação narrativa, que irá oscilar, ao longo da obra fílmica, entre o par romântico da trama. Logo após o *close-up*, ele olha para a câmera (Fig. 9c), em mais um apelo à identificação com o espectador. Ainda assim, persiste em relação a Mark certo mistério e um tom relativamente sombrio que irá acompanhá-lo durante toda a narrativa. Talvez a dimensão com a qual Mark é representado tenha como foco amenizar a carga que o personagem carrega, demasiado pesada. Mas isso é assunto para os próximos capítulos.

A bolsa amarela, mais uma vez, aparece em evidência, com toda a sua carga erótica (Fig. 10c). Marnie anda no corredor de um hotel, ainda sem mostrar o rosto, o que renova a curiosidade do espectador em relação à personagem. Neste momento, Hitchcock nos acena. A

aparição do diretor, desta vez, é rápida, mas ele chega a olhar para a tela, num gesto de cumplicidade com o espectador (Fig 11c). No final do corredor, a janela com as grades dá a dimensão da prisão de Marnie à sua obsessão pelos furtos.



Fig 10c



Fig 11c



Fig 12c

A narrativa persiste com metáforas do órgão sexual feminino. Considerando este aspecto, nas imagens acima, podemos detectar o corredor, com as linhas em perspectiva em direção a uma dimensão da tela que se aprofunda em invaginação – algo também presente na sequência inicial do filme, na parada de trem. Novamente, Marnie anda em linha reta, desta vez, seguindo o trajeto do desenho no tapete, o que nos remete ao ditado americano “walk the line”, ou seja comportar-se de acordo com determinado critério moral instituído. Veremos, em sessões posteriores, que Marnie, apesar de ladra e mentirosa, é uma mulher que “anda na linha”, para retomar a imagem do filme.

As teóricas feministas do cinema argumentam que a curiosidade e investigação acerca do corpo da mulher – e suas representações metafóricas, que pululam em *Marnie*, seriam reedições do enredo edipiano, da curiosidade do infante em relação ao corpo da mãe. Angélica Cruz (2010) observa que, ao consolidar a mulher como objeto de investigação voyeurística não seria da sexualidade delas que se fala, mas das exigências e apetites sexuais de um olhar masculino. Teresa de Lauretis (1987, p. 105) confirma a perspectiva: “as representações patriarcais de gênero na cultura ocidental trazem a sexualidade como localizada na mulher, mas, assim como o desejo e o significado, este seria uma propriedade e prerrogativa do homem, o que seria uma economia do ‘mais do mesmo’”¹⁴³.

Esta satisfação do olhar masculino estaria principalmente na fetichização do corpo constante da representação da mulher na tela. Smelik (2011) argumenta que o homem é tranquilizado em relação ao fantasma da diferença sexual a partir da excessiva atenção que os filmes dão aos cabelos das mulheres e a acessórios, como bolsas, sapatos e brincos¹⁴⁴.

¹⁴³ No original: “all patriarchal representation of gender in Western culture, sexuality is located in woman, but like desire and meaning, it is the property and the prerogative of man. All of sexuality, that is, refers to man, is an ‘economy of the same’” (LAURETIS, 1987, p. 105)

¹⁴⁴ O que classificamos como olhar masculino é seria uma posição contingencial e não essencial, conforme postura adotada por Laura Mulvey, em entrevista à *Revista Estudos Feministas* (2005), autorizando a possibilidade de que esta posição possa ser ocupada mesmo pelas mulheres. Voltaremos a esta questão no próximo capítulo.

O espectador suspeita, gradativamente, da complexa personalidade de Marnie. No quarto do hotel, ela arruma suas coisas. De um lado, uma mala organizada de maneira obsessiva e sistemática, de outro mais uma mala, só que plenamente caótica, com roupas atiradas de maneira desordenada (Fig 12c). Ainda somos convocados a participar, de maneira mais direta desta desordem, pois as suas roupas íntimas são atiradas na segunda mala, o que desperta o desejo do espectador de ver o corpo desnudo da mulher – desejo este frustrado, em função da censura que imperava em Hollywood à época em que o filme foi produzido.

Por outro lado, faz parte do percurso da sedução não entregar de maneira imediata o objeto de desejo, o que gera angústia. Em Hitchcock, esta angústia é constitutiva, pois a sedução, na filmografia do diretor, opera como que fechada e dobrada sobre si própria, através do estímulo à pulsão de olhar, sem que o corpo da mulher seja dado aos olhos da audiência, apenas sugerido por imagens antropomórficas (RODRIGUEZ, 2004).



Fig 13c



Fig 14c



Fig 15c

Estas imagens antropomórficas protagonizam esta cena, agora com o conteúdo da bolsa sendo, finalmente, dado ao conhecimento do espectador. A bolsa trazia uma elevada soma em dinheiro, o produto do roubo ao escritório de Strutt. De dentro do acessório, surgem, por trás do espelho, as sucessivas identidades falsas adotadas pela personagem (Fig 13c). A correlação entre a mulher e o sinistro, a beleza enquanto algo que atrai para o perigo, é demonstrada pela inscrição no documento da moça: “In event of accident...”¹⁴⁵ (Fig 14c), uma ironia que demonstra o intercuro sexual como algo ligado à violência. Não será a única presente na narrativa.

Marnie, na sua vida criminosa, se apropria de pressupostos masculinos, tais como liberdade para ir a qualquer lugar que deseje, além do poder representado pelo dinheiro. De acordo com Modleski (2005), a sutil construção de uma simpatia pela personagem feminina em Hitchcock termina por engendrar uma identificação com ela, o que coloca o espectador masculino como que assombrado pelo fantasma da bissexualidade. Nesta situação, o que é colocado em xeque o pressuposto inicial da teoria feminista do cinema, de que seria impossível a identificação com a mulher. Ao contrário disso, é o espectador masculino torna-se “transvestido”, para usar o termo caro a Riviere (2005). Ao apontar o fator identificação, estamos

¹⁴⁵ Trad: “Em caso de acidente”

antecipando uma série de questões em relação à trama, pois, até este momento, Marnie ainda é um mistério, uma alteridade. Porém, esta economia será revista e a moça será um dos principais polos de aglutinação de identificação e simpatia ao longo da narrativa.

Porém, a mulher, paradoxalmente, continua sendo objeto do desejo e investigação de um sujeito masculino, algo diretamente vinculado ao fantasma da bissexualidade. Modleski (2005) percebe que a trama se desenvolve em torno da submissão da mulher a um processo de purificação, como se ela pagasse pelos seus excessos sexuais – lembremos que, para Marnie, os furtos são uma forma de compensação pela sua ojeriza ao sexo¹⁴⁶. O objetivo deste processo é inserir a mulher na ordem patriarcal, ao mesmo tempo em que o sujeito masculino exorciza o fantasma da bissexualidade a partir do sofrimento e violência imputados à mulher.

A esta altura, as imagens que sugerem a nudez de Marnie aguçam a curiosidade do espectador. Trata-se do corpo da mulher enquanto catalisador do desejo escópico, do prazer de ver. Marnie, em sua inacessibilidade por conta de sua frigidez, é marcante neste aspecto, pois é justamente a partir da pulsão construída na dimensão do olhar que ela fisa o desejo masculino, elemento fundamental no seu *modus operandi* ao cometer os delitos. A beleza da moça é, na verdade, um chamariz, uma isca, para que ela possa roubar.

É esta beleza com a qual o espectador se depara, depois que Marnie se despe de mais uma personagem que interpretou na sua vida criminoso (Fig 16c). Há algum apelo sexual em relação a esta imagem. A ladra se lava depois de um contato com a sujeira do crime de furto, este equalizado com a relação sexual. O desejo, mais uma vez, é visto como algo degenerado, assim como o cultivo da aparência da mulher. Ela precisa ser purificada, pois esconde em si o fantasma da castração. Por outro lado, mais uma vez, o banheiro é colocado em evidência – vide *Psycho*.

No inconsciente androcêntrico, a falta do pênis na mulher aponta a uma transgressão por ela cometida e uma punição por conta de tal fato, o que demanda que ela sofra, a fim de pagar por um eventual erro. Assim funciona o psiquismo infantil, e, portanto, o inconsciente. Esta seria a centelha da misoginia que impele Hitchcock a aliar as mulheres ao crime, aos dejetos e à necessidade de punição que sustenta todas as fantasias sado-masoquistas presentes nas narrativas analisadas neste trabalho. Conforme Kehl (1996, p 190):

¹⁴⁶ A correlação entre os crimes e a problemática questão sexual da personagem é localizada por Truffaut (2004, p. 304), na sua longa série de entrevistas com Hitchcock: “Marnie é uma neurótica (sic) sua cleptomania é uma compensação da sua frigidez”, considera. Acredito que Araújo (1984) tenha sido um leitor de Truffaut (Idem). Ele localiza a mesma questão, porém, acrescenta o clima tenso das filmagens, sem mencionar o suposto assédio praticado pelo diretor contra Tippy Hedren: “Hitch (sic) atribuiu seu estado [estressado, nervoso] à *mise-en-scène* da história dessa mulher onde a cleptomania compensava a frigidez sexual. De todo modo, não perdoou os termos que Tippy Hedren dirigiu-se a ele: ‘Ela fez o que a ninguém é permitido.’ diria mais tarde. ‘Falou da minha gordura’”. Pelo visto, não são apenas Marion, Judy e Marnie mulheres resistentes à violência dos homens no universo hitchcoquiano.

A “falta” do pênis na mulher é entendida, nas teorias sexuais das crianças, como causada por uma punição. A menininha teria sido “má” (praticado excessos intoleráveis para os adultos...) e então castigada com a castração? Ou a castração em si mesma representa a evidência do mal na mulher? De um modo ou de outro, no imaginário infantil – no inconsciente de todos nós, portanto – a posição feminina está associada ao mal, e à necessidade de castigo.

Após retirar a tintura do cabelo que a fazia morena (Fig. 16c), Marnie surge num marcante primeiro plano, em *close-up* (Fig. 17c). As tácitas convenções do cinema de Hollywood ainda não permitem, no período de realização do filme, o olhar direto à câmera. A personagem, porém, chega próximo a isso, no sentido de que se constitui como objeto do olhar, num momento perpassado pelo autoerotismo que marca a cena. Esta é a primeira vez que o rosto de Marnie aparece na tela, aproximadamente seis minutos e meio após o início do filme. O retardamento na apresentação da personagem a vincula diretamente ao suspense.



Fig 16c



Fig 17c

A música é estratégica neste ponto da narrativa, ao reforçar a convicção do espectador de que esta é a mulher em torno da qual a trama é organizada, o alvo da interrogação e investigação perpetradas pelo protagonista, Mark Rutland. Rosinha Brener (2003, p. 64) pondera que, no momento no qual a personagem joga os cabelos para trás, o tema musical “atinge o clímax, em *tutti*, com o rosto da mulher refletido no espelho. A música mostra que esta é a verdadeira identidade da personagem”.

No trecho da música vinculado à cena, podemos distinguir a sonoridade de harpas, estas dão à apresentação de Marnie um algo de fascínio pela sua imagem, que talvez nos lembre a sensação de tomar uma taça de champanhe. “Classicamente – de algum modo é uma correspondência romântica – as sonoridades cristalinas da harpa evocam o som da taça e a leveza das borbulhas, e a melodia descendente o correr do líquido” (JULLIER e MARIE, 2009 p. 103). Este fascínio é a face do fetichismo, mas também da posição ambivalente que a cultura ocidental adotou em relação ao corpo da mulher: algo dividido entre o fascínio e o ódio misógino. Estes sentimentos, aparentemente opostos, se procuram e se interpenetram nas representações da mulher em Hitchcock.

Na cena seguinte, a câmera continua seguindo Marnie, desta vez numa rodoviária. Porém, há um detalhe em relação a estas imagens, considerando que a personagem aparece fragmentada, ou antes, constantemente decepada pela imagem fílmica. Esta é uma maneira de manter o mistério em torno da figura dela, algo que cria uma tensão, em termos de identificação, tendo em vista que, apesar de ser a personagem que, gradualmente, convoca a simpatia e solidariedade do espectador, ela ainda é objeto de curiosidade e suspense. A fragmentação das imagens do corpo de Marnie reforça a ideia de objetificação, com o olhar do espectador direcionado aos contornos do corpo de Tippy Hedren, sem que seja possível, pelo menos em grande parte desta cena, vê-la como uma unidade (Figs. 18c e 19c) – ou seja, num plano de conjunto (da cabeça aos pés).



Fig 18c



Fig 19c



Fig 20c

A personagem aparece com destaque, em plano médio (Fig 19c), seguido pela visão subjetiva do ralo da rodoviária (Fig 20c). Há uma angústia em relação a Marnie, numa constante dualidade entre o seu *sex appeal* e uma perspectiva de que o espectador assuma uma torcida pela moça.

A música, novamente, comparece como elemento condutor entre duas cenas, procedimento constante no filme. Desta vez, teremos acesso à imagem de um personagem que poderia ser considerado fundamental à trama, o cavalo Forio (Forio). Esta assertiva acompanha a perspectiva do gozo voyeurístico do espectador, no sentido de que os cavalos são constantemente associados à masculinidade e é mediante imagens do contato do corpo da personagem com o animal que se dará um viés erótico às cenas protagonizadas pelo equino e pela amazona (Fig. 22c). Wood (1965) considera que Forio seria um substituto para os reprimidos desejos sexuais de Marnie – acreditamos parcialmente na assertiva, pois seria a compulsão pelos furtos que cumpriria este papel¹⁴⁷.

O terceiro fotograma exposto abaixo (Fig. 23c) reafirma algo proposto por Kaja Silverman (1988), quando a pesquisadora considera que, de forma muito frequente no cinema americano, as imagens das mulheres (Fig. 22c) são seguidas por imagens de um homem observando-a, algo que reforça o caráter voyeurístico das narrativas, que elegem a mulher como

¹⁴⁷ A questão da sublimação do sexo pelos furtos é notada por Araújo (1984) e Truffaut (2004).

objeto do gozo escópico do espectador. A personagem é vista, inclusive, numa floresta, lugar pulsional (Fig. 22). A relação entre Marnie e Forio é sexualizada em vários aspectos. Quando comunicada a respeito do comportamento agressivo do animal, ele lhe pede: “If you wanna bit somebody, bit me”¹⁴⁸, e o abraça, numa insinuação erótica em relação à felação (Fig. 21). A ideia contida na cena, de que o lugar do desejo da mulher numa relação sexual com um homem é masoquista, está presente, portanto, inscrita na perspectiva de que Mark seja perdoado pelo espectador em relação ao crime sexual que irá cometer.



Fig. 21c



Fig. 22c



Fig. 23c

Instantes depois, a audiência será apresentada à mãe de Marnie, a Sra. Berenice. A angústia e o distanciamento marcarão o encontro entre as duas. O movimento que havia protagonizado a cena anterior, quando a heroína andava a cavalo, se fará novamente presente, compondo com a música o elo entre as duas cenas.



Fig 24c



Fig 25c

Desta vez, porém, o movimento é de um táxi, que trafega numa rua sem saída, algo que dá a dimensão da complicada relação entre Marnie e sua mãe. Ao fundo da imagem, a ameaçadora presença de um navio, associado aos marinheiros, como a demarcar o lugar do homem como lugar da mobilidade e da independência – mas também da violência, da opressão e do poder. A presença da nau torna-se ainda mais ameaçadora considerando que este é um ambiente feminino e infantil, conforme é possível perceber a partir das meninas brincando de pular corda. Uma presença menor, quase apagada na cena é a de meninos, que brincam do outro lado da rua, com uma bola de basquete. A cantiga das meninas é algo que sobressai, em relação à cena:

Mother, Mother, I am ill/ Send for the doctor over the hill / Call for the doctor. Call for the nurse / Call for the lady/ with the alligator purse/ "Mumps", said the doctor./

¹⁴⁸ Trad: “Se você quiser morder alguém, morda a mim”

"Measles", said the nurse./ "Nothing", said the lady/ With the alligator purse/ one, two, three...¹⁴⁹

A música começa com a descrição de um estado de saúde afetado por alguma moléstia. A partir do enredo do filme, podemos inferir que esta “doença” tem algo a ver com o aspecto sexual. A cantiga convoca autoridades médicas para dar conta do problema – como o/a “médico” ou o/a “enfermeira”. Porém, o problema é negado pela “mulher com a bolsa de crocodilo”. Ainda assim, a inocente música recorre à ciência, tida como discurso isento, capaz de dar conta dos possíveis problemas de saúde enfrentados pela personagem da cantiga. Porém, ainda assim, prevalece como palavra final a da Dama com a bolsa de crocodilo, que recalca o problema *Nothing*, ela diz.

Durante muito tempo, se tentou fixar as mulheres à sua sexualidade. ‘Vocês são apenas o seu sexo’, dizia-se a elas há séculos. E este sexo, diziam os médicos, é frágil, quase sempre doente e indutor de doença. ‘Vocês são a doença do homem’. Este movimento muito antigo se acelerou no século XVIII, chegando-se à patologização da mulher: o corpo da mulher torna-se objeto médico por excelência. (FOUCAULT, 2012, p. 234)¹⁵⁰

Na esteira de Foucault (2012), Fávero (2011) levanta uma suspeita em relação à concepção sociocultural e histórica do conhecimento científico. Ela argumenta que não haveria uma pretensa neutralidade ideológica, mas os valores sociais permeiam as informações, procedimentos e atividades das ciências naturais e humanas. A mulher, constantemente associada à natureza, estaria numa posição de objeto de estudo, em relação a uma ciência identificada e associada à razão, ao intelecto, atributos tradicionalmente vinculados ao âmbito do masculino.

Porém nem mesmo o discurso científico consegue dar conta da “doença” da personagem da música, que consiste numa evidente alusão a Marnie. Suspeitamos que esta “doença” tenha a ver com a falta do pênis nas mulheres. Lembremos que o próprio Freud (2010) se refere aos genitais femininos como faltante e defeituoso, o que revela a dificuldade (ou impossibilidade) de representar a mulher dentro da economia simbólica dominante. Na próxima seção, conheceremos uma personagem chave da narrativa, a mãe de Marnie. Mladen Dolar, uma das autoras componentes da coletânea organizada por Žižek (2010), argumenta que o universo hitchcoquiano é materno – ela não poderia estar mais correta.

¹⁴⁹ Trad.: “Mamãezinha, estou me sentindo mal/ Mande chamar o médico lá no quintal/ Chame o médico/ Chame a enfermeira/ Chame a moça com a bolsa de crocodilo/ “caxumba”, diz o médico/ “sarampo”, a enfermeira/ “Isso não é nada”, diz a moça da bolsa de crocodilo/ Um, dois, três, quatro....

¹⁵⁰ Foucault (2012) enuncia o seu desejo de tratar da questão de como a ciência tem se relacionado com as mulheres. Porém, talvez a morte, o tenha impedido de levar adiante tal trabalho.

3.2 SINAIS DE PERIGO

A mulher com a bolsa de crocodilo traz à tona a ameaça de castração, mas, também, nos conta a respeito do filme, com a consideração de que esta mesma mulher é objeto de investigação do homem, que reedita o enredo edipiano. Como não há lugar no patriarcado para a mulher castradora, assim, “the lady with a alligator purse” nega quaisquer problemas que possa acometê-la e diz que toda a afetação não é nada. Lauretis (1987) pontua que: “os discursos das ciências dos homens constrói o objeto como feminino e o feminino como objeto. Eu sugiro que esta seja uma retórica de violência, ainda que o discurso seja apresentado como humanista, benevolente e bem intencionado”¹⁵¹ (LAURETIS, 1987, p. 44).

Há uma violência que mora na construção do outro – a mulher – enquanto objeto, o que lhe ameaça a subjetividade e legítimas relações de poder, sob o manto da neutralidade científica. Conforme Ana de Carli (2009, p. 28), o próprio Freud levanta a suspeita de que a pretensa feminilidade, aliás tão investigada pela ciência, não seria intrínseca ao corpo das mulheres, mas algo construído socialmente:

No último texto de sua vida, dedicado à sexualização das mulheres, Freud reafirma a sua dificuldade em definir masculinidade e feminilidade e, sobretudo, considerar que homens e mulheres seriam estruturados como masculinos e femininos. (...) [Ele especula que] a passividade feminina que se traduz como atitudes de baixa agressividade pode ser resultado da educação e dos costumes sociais impostos à mulher.

A cantiga das meninas termina com uma expectativa, uma contagem progressiva, que nos ditará o ritmo da entrada em cena da mãe de Marnie. Porém, antes, Marnie encontra Jessy, e parece rivalizar com a garota, pela atenção da sua mãe, a Sra. Bernice. A composição da cena conduz o espectador a se solidarizar com a ladra na antipatia pela menina. Segundos antes que Jessy abra a porta, Marnie olha para o lado, vê meninas brincando, e dá um leve sorriso – ou seja, não é que ela não goste de crianças, mas teria algo de *peçoal* contra Jessy. Uma das evidências de que o espectador é convocado a se solidarizar com Marnie é a câmera colocada à altura do ombro direito da personagem – plano semissubjetivo (Fig 26c).

Junto com Marnie, olhamos para Jessy. Por outro lado, apenas num breve momento da cena, a câmera é colocada à altura dos olhos da menina. Durante todo o transcorrer do diálogo, vemos a garota com a perspectiva de um adulto – de cima para baixo, fator que contribui para que não haja movimentos de solidariedade para com Jessy. Paradoxalmente, parece haver certa irmandade entre as duas, tendo em vista que, na maior parte da cena, Marnie é vista numa altura inferior, em relação à mãe, a sra. Berenice.

¹⁵¹ No original: “the discourse of the sciences of man constructs the object as female and the female as object. That, I suggest, is the rhetoric of violence, even when the discourse present itself as humanistic, benevolent, or well-intoned.” (LAURETIS, 1987, p. 44)



Fig 26c

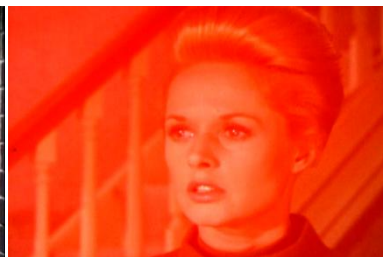


Fig 27c

Pela primeira vez no filme, sem contar a abertura, nos deparamos com o motivo que Rosinha Brener (2003) chama de “Vermelho”. Quando o trecho musical é acionado, a tela é impregnada pelo tom rubro (Fig 27c), o que dá a dimensão do estado emocional da personagem quando em contato com esta cor. “Esse arranjo funciona muito bem como expressão de estresse e agitação”, (BRENER, 2003, p. 63). A reação foi provocada pelas gladiolas, flores que trazem em si o tom de cor que desperta o medo em Marnie, medo último da violação, conforme apontaremos em sessões posteriores. Para substituir as gladiolas, ela traz crisântemos, flores usadas para homenagear os mortos, durante os velórios.

Ali, no lugar da pulsão representada pelo vermelho, Marnie coloca como significante as flores relacionadas ao velório, o que indica a ligação entre o sexo e a morte e inscreve a misoginia na cena, tendo em vista que a mulher é equalizada ao corpo e à sexualidade no universo androcêntrico no qual a obra está inserida. Após a saída de Jessy, Marnie volta a se aproximar da mãe, tentando chamar a atenção da idosa para si, em busca, talvez, de um olhar de reconhecimento.



Fig. 28c



Fig. 29c

O diálogo a seguir mostra a antipatia das duas mulheres pelos homens, ao mesmo tempo em que se encontram ligadas pela imagem fílmica, numa íntima simbiose (Fig. 28c e 29c). O espectador não é convocado a tomar partido por nenhuma das duas durante o diálogo. Mãe e filha são, a esta altura, e apesar de toda a evidência de uma relação problemática, inseparáveis. A cumplicidade entre elas é tal que a organização da cena em plano e contraplano, ao mantê-las ligadas, praticamente exclui o espectador da relação, sendo que este se inscreve como um observador não autorizado a participar da cena. Durante um dos planos, a heroína faz um breve movimento de fechar-se em seu diálogo com a mãe, inclusive dando as costas à audiência (Fig. 28c).

Marnie: We don't need man, mama. We can do very well for ourselves. You and Me.
 Berenice: A decent woman don't have need for any man. Look at you, Marnie. I told
 Miss Cotton: 'look at my little girl Marnie. She is too smart to getting herself mixed up
 with men... none of 'em.¹⁵²

Tania Modleski (2005) procede a uma análise da personagem principal de outro filme de Hitchcock, *Rebecca* (1940), com a avaliação de que ela estaria numa posição análoga ao estágio do espelho, tal como proposto por Lacan – um momento no qual o controle motor da criança não está desenvolvido e a mãe, por contraste, parece ao infante, super-humana em sua perfeição. *Marnie* e *Rebecca* mostram os esforços de heroínas na busca por desvincular-se da mãe e desejar um homem – e ambos os filmes fazem com que o espectador acompanhe os esforços destas mulheres para superar a relação dual fundadora e atingir a maturidade sexual, a partir do desejo por um homem. “Finalmente se torna óbvio que os dois desejos não podem coexistir: o desejo pela mãe impede o progresso da união heterossexual (...) então a heroína desiste do seu desejo pela mãe em prol da sua ligação com o homem” (MODLESKI, 2005, p. 49)

¹⁵³.

Portanto, assim como *Rebecca*, *Marnie* é a história do processo de amadurecimento de uma mulher, numa sucessão de conflitos que a leva a submeter-se à lei patriarcal. Para tanto, é necessário que ela abandone o estado original de completude e integração narcísica com a mãe fálica. A alternativa para que o sujeito se liberte desta fase consiste no desejar algo para além da relação dual. *Marnie*, porém, tem uma incapacidade em articular o seu desejo, no que tange ao aspecto sexual. Adicionamos *Marnie* à lista de personagens hitchcoquianos que, conforme aponta Zizek (2010b), tem a vivência da sua sexualidade bloqueada, por conta de um supereu materno que torna doentia a possibilidade de busca do gozo sexual – algo similar acontece com Bruno, em *Pacto Sinistro*; Jeff, em *Rear Window*, Roger Thornhill, em *Intriga Internacional* e o exemplo mais marcante: Norman Bates, em *Psycho*, além de Mitch em *The Birds*. Este é o caso também de Marion, na sua necessidade de formalizar a união com Sam, num jantar com a irmã mais velha, e também a angústia do falso relato de Madaleine, em *Vertigo*, ao não conseguir se desvencilhar de Carlota Valdéz, a mulher do passado que a atormenta.

Kaja Silverman (1988) observa que o caminho estabelecido no cinema dominante para que a heroína possa aceder ao seu desejo é o processo da cura pela palavra, através do qual um homem (Mark) a torna consciente dos seus desejos, os quais ela sequer conhecia – configura-se,

¹⁵² Trad: “Marnie: Nós não precisamos dos homens, mamãe, nós podemos ser independentes” “Berenice: Uma mulher decente não tem necessidade de qualquer homem. Olhe para você, Marnie. Eu disse Miss Cotton: ‘olha para a minha Marnie. Ela é inteligente demais para se misturar com os homens ... nenhum deles’”.

¹⁵³ No original: “Finally, it becomes obvious that the two desires cannot coexist: the desire for the mother impedes the progress of the heterosexual union (...) the heroine disavows her desire for the mother, affirming her primary attachment to the male” (MODLESKI, 2005, p. 49).

então, a partir daí, uma relação não apenas de amor, mas de dominação. Por conta de um trauma de infância, Marnie não consegue dar este passo em direção a uma sexualidade adulta e compensa a sua ojeriza aos homens cometendo furtos, conforme apontamos anteriormente. Acreditamos que esta seria a única forma que a heroína da trama encontre para se excitar, no sentido sexual do termo. Porém, o desejo sexual está presente em Marnie, algo que nem mesmo os seus crimes conseguem aplacar. Os repetidos furtos serão fundamentais para que ela caia na armadilha tramada por Mark, o seu futuro marido.

O suspense está presente no encontro dos personagens, afinal, os dois são vistos na mesma cena, pela primeira vez, no escritório da Rutland & Co, somente após 19 minutos de filme. Há uma perspectiva constante ao longo da narrativa de se construir o personagem de Sean Conery como um homem acima da média. Porém, na contramão da tendência dos protagonistas masculinos de Hitchcock, Mark é sinalizado como que inserido numa linhagem, com o seu nome de família mostrado de maneira ostensiva na transição das imagens para as internas do escritório da companhia (Figs. 30c e 31c). Não se trata mais dos protagonistas instáveis, de caráter frágil, debilidade demonstrada, inclusive, na angústia em relação ao nome (RODRIGUEZ, 2003). Justamente por ter seu nome trocado por Kaplan, o publicitário Roger O. Thornhill se envolve numa intriga internacional, em outra narrativa hitchcoquiana; *North by Northwest* (1959).



Fig 30c



Fig 31c

O prédio e o escritório, ao contrário da cena da casa da mãe de Marnie, são espaços masculinos, nos quais as autoridades, aqueles que detêm o poder, são homens. Porém, o céu azul, sufocado pelo prédio e os tons sombrios da construção evocam a rua na qual se localiza a casa de Berenice. Novamente, volta à cena o terror em relação à violência, algo insinuado pela atmosfera sombria do prédio. Mulvey (2009) pontua que, ao longo da carreira de Hitchcock, e de maneira acentuada nos filmes *Rear Window* (1954) *Vertigo* (1958), e *Marnie* (1964), o olhar direcionado ao corpo da mulher é fundamental à trama, oscilando entre o voyeurismo e a fascinação fetichista.

O panorama traçado pela teórica é compatível com este momento do filme, tendo em vista que a protagonista está prestes a ser capturada na armadilha de chantagem, tramada por

Mark – a tendência à violência e sadismo é crescente, num prenúncio à polêmica “rape scene”. Hitchcock, na sua série de entrevistas a Truffaut (2004), evoca a dimensão do desejo que liga o protagonista masculino à ladra, tratando a questão como a história de um “homem que tem vontade de dormir com uma criminosa porque ela é uma ladra, como outros têm vontade de dormir com uma negra ou com uma chinesa” (TRUFFAUT, p. 303) – declaração um tanto cínica, mas que dá a dimensão do ponto de vista para o qual o filme é construído, para homens brancos, espectador ideal que empurra, para fora das suas angústias, quaisquer outras identidades, como os povos de cor (negros e chineses) e, claro, as mulheres.



Fig 32c



Fig 33c

As imagens acima (Figs 32c e 33c) dão conta da situação da protagonista, considerando que a estrutura de metal do escritório a coloca como um animal, preso numa jaula. Ao ver a mulher no escritório, Mark a reconhece, mesmo tendo ela usado um disfarce enquanto trabalhava para o Sr. Strutt. A fim de se proteger de possíveis olhares, ela puxa o vestido para baixo do joelho, e, neste momento, se denuncia a Mark, que reconheceu o gesto. Mesmo este gesto, porém, não a livra dos olhares. Sim, ela está numa jaula, mas esta é de vidro – aparato usado nos escritórios para dar a impressão de transparência na gestão da companhia, mas que, também, se presta à observação, à análise dos sujeitos, inclusive em sua sexualidade.

A partir do momento em que o milionário reconhece a ladra, tem início um jogo de logros e manipulação, no qual um homem consegue realizar seu intento de dominar uma mulher, usando métodos antiéticos, movido pelo seu desejo erótico. Se em Johnny, de *Vertigo*, a postura desleixada representava a falta de autoestima e marcava a sua autopiedade, em Mark, a mesma postura (Fig 33c) está associada ao poder, considerando que ele controla a empresa e o patrimônio da sua família.



Fig 33c



Fig 34c

Este ponto da narrativa marca uma tensão, em termos de identificação do espectador, considerando que, nesta cena, temos uma visão distanciada de Marnie. A audiência é conduzida a acompanhar Sean Conery na sua investigação voyeurística em relação à moça. Provocar no espectador um tom simpático em relação a Mark é estratégico, na tentativa de alçá-lo ao *status* de herói. Porém, acompanhará o personagem ao longo de toda a trama certo tom sombrio, evidenciado por imagens que voltarão a distanciá-lo do espectador.

No momento da entrevista, ele acompanha as mentiras de Marnie com um tom irônico, burlesco, mas sem intervir diretamente na contratação da moça. Porém, com um leve maneio de cabeça, ele autoriza o ingresso da heroína ladra nos quadros de Rutland & Co, atitude que é questionada pelo auxiliar Sam Ward (John Launer):

SAM: Taking her without references. You're always such a stickler....
MARK: Let's just say I'm a interested spectator in the passing parade.
SAM: I don't get it
*MARK: You're not suppose to get it.*¹⁵⁴

A partir do diálogo, o espectador passa a conectar as informações e supor que Mark reconheceu a criminosa e irá jogar com ela. A promessa de que os dois atores principais formem um par romântico está cada vez mais próxima da sua realização. O diálogo ainda reforça o poder de Mark, no sentido de que ele sequer tolera ser questionado em sua decisão de contratar a Srta. Taylor, um dos disfarces da protagonista criminosa. Uma expectativa é lançada à audiência: a de um possível encontro sexual entre o par romântico do filme. Esta promessa é algo que colabora, de maneira definitiva, para a edificação do clima de tensão e suspense que permeia a narativa.

Logo em seguida, o espectador será apresentado à cunhada de Mark, Lil, que ainda continua fazendo parte da família, apesar da viuvez do rapaz. A composição da cena a favorece plenamente, tendo em vista estar emoldurada pelas duas colunas metálicas do escritório (Fig. 35c), além do figurino em tons amarelos, em contraposição aos tons de cinza usados por Marnie e pela sua colega de trabalho, traje que não a destaca em relação ao cenário. A elegância discreta das roupas das trabalhadoras do escritório informa a respeito de uma hierarquia social, que será

¹⁵⁴ Trad: "Sam: Vai contratar alguém sem referências? Logo você, sempre tão rigoroso..." "Mark: Digamos que eu sou um expectador interessado no desfile" "Sam: Não entendo" "Mark: Não é para você entender"

colocada em xeque ao longo da narrativa, quando um empresário rico irá arriscar a fortuna e liberdade, em prol do desejo por uma criminosa.



Fig 35c



Fig 36c



Fig 37c

Por um instante, através do olhar, o *status quo* poderia ser questionado caso Marnie olhasse Lil nos olhos, no que seria o primeiro enfrentamento entre as duas. Porém, a protagonista abaixa a cabeça quando confrontada (Figs 35c e 36c). Encerrado o breve duelo, o espectador passa a suspeitar que esteja diante daquela que poderá se tornar, num futuro próximo, uma rival ou um empecilho para a união do par romântico protagonista da trama. Fávero (2011) observa que, de maneira frequente, nas narrativas da TV e cinema, é evocado algo como uma posição privilegiada do homem, que passa a ser alvo da disputa entre duas mulheres. Lil comparece enquanto uma “outra” mulher, cheia de ardis, capaz de acirrar a atmosfera de tensão sexual do filme.

Alberoni (1993) observa que esta disputa entre mulheres seria um traço dos romances cor-de-rosa. Há outras semelhanças destes romances em relação a *Marnie*, como a diferença de *status* social entre o casal protagonista da trama e a rival é sempre constituída como uma mulher sem escrúpulos, sem pudores na sua luta pelo amor do homem – a rigor, na luta pelo amor de Mark, Lil usará ardis muito similares aos de Marnie em sua carreira criminosa, tais como espionagem, manipulação e crueldade.



Fig 38c

Fig 39c

Ainda persiste, em relação a Mark, certo tom sombrio, algo evidenciado pelas imagens acima, nas quais sua silhueta aparece demarcada pela decoração do vidro da porta (Fig. 38c e 39c). Inicialmente, há uma barra vertical que o separa de Lil. Porém, em seguida, quando a moça fecha a porta, ambos são encerrados nas brumas, representadas pelos frisos. A questão social, mais uma vez, é colocada, com os personagens ricos temporariamente afastados da rotina do escritório.

Após ter se certificado de que Marnie, de fato, havia caído em sua armadilha, Mark a convoca para um turno extra de trabalho, dada a afirmação de que a recém-contratada estaria disponível caso a empresa necessitasse de seus serviços após o expediente. Na verdade, a convocação trata-se de mais um ardil do executivo, que tenta se aproximar da criminosa. Na cena seguinte, o espectador é apresentado, mais uma vez, à fachada do prédio da companhia. Há algo de terrível e sombrio no prédio que abriga a Rutland & Co., característica ainda mais acentuada pela tempestade que se abate sobre a cidade. Enquanto Marnie vai ao encontro do seu chefe, surge novamente o som de harpas, extradiagético (quando a fonte do som não mostrada na tela). Desta vez, aliando o clima de mistério e interrogação que envolve Marnie à atmosfera de tensão que cerca o prédio da empresa.



Fig. 40c



Fig. 41c

O espectador, instantes após a entrada da protagonista, é apresentado à foto de *Sophie*, a felina a qual Mark ensinou a confiar nele (Fig. 39c). Há uma evidente comparação entre a mulher e o animal. Uma evidência em relação a isso é que há uma imagem da foto da felina, seguida pela imagem de Marnie. Tal como acontecerá com Marnie, a *jaguarandi* teve que ser treinada a confiar em Mark, mas também disciplinada para ocupar um determinado lugar. No caso do animal, o de capricho do milionário, enquanto Marnie será chantageada a assumir o papel de esposa, enquadrada, portanto, dentro da lei patriarcal. Algo que ainda atua no sentido de reforçar a comparação entre a heroína e a *jaguarandi* é a tonalidade do cabelo de Marnie, cor semelhante ao pelo da felina (Fig. 40c).

O animal existe em relação a Mark como uma imagem mediada, confinada e representada no espaço de uma fotografia, numa moldura. A palavra em inglês *shot* designa tanto o ato de “tirar uma fotografia”, quanto o de “filmar” ou “fotografar”. A mesma palavra, porém, é usada para significar “atirar com arma de fogo”. Apesar da sua breve presença, a *jaguarandi* tem importância no relato, pois convoca a morte, tendo em vista o significado da palavra *shot*. Por outro lado, o sexo, angústia última do filme, é, em grande parte, correlato à morte e a violência. Interessante observar que, atrás da cadeira de Mark, há a imagem de uma senhora, com tintura de cabelo em padrão similar ao utilizado por Marnie, o que enseja uma possível comparação entre

as duas, num possível futuro da heroína anos após contrair matrimônio com o personagem vivido por *Sean Conery*.

O panorama traçado por Ana de Carli (2009, p. 24) colabora para o entendimento da cena ora analisada. A pesquisadora manifesta uma perspectiva crítica em relação à constante comparação da mulher ao animal nas artes e representações androcêntricas, o que significa um atentado à subjetividade feminina. Marnie não é isenta em relação a este cenário, tendo em vista que, durante o filme, há constantes referências aos animais, comparados com a personagem de Tippy Hedren, seja na sua relação com o cavalo Forio ou na sutil aproximação metafórica entre ela e a felina Sophie. Porém, Marnie passará por um processo de purificação para consolidar o seu enquadramento no patriarcado através do casamento, o que implica, necessariamente, na sua *domesticação*, para usar uma palavra condizente com a dominação masculina:

A domesticação das mulheres, segundo os tratados filosóficos de Rousseau, é responsável pela criação do mito do mistério feminino. (...) de alguma forma os homens pressentem a magnitude das forças que a educação recalcou nas mulheres em nome da estabilidade e da simplicidade desejadas para a família burguesa. Para assegurar a ordem, era importante reduzir a complexidade da subjetividade feminina, estabelecendo regras para o papel de esposa/mãe. A mulher que não é mãe é praticamente não existente como sociedade civil. (CARLI, 2009, p. 24)

O caminho até a submissão de Marnie ao patriarcado não será, porém, uma linha reta. Ela resiste. Neste momento do filme, há, ainda, uma tensão entre o casal, tendo em vista que os personagens são mostrados, inicialmente, em planos médios individuais, o que evoca um persistente distanciamento entre os dois, algo que será abruptamente alterado em mais alguns minutos de filme. O distanciamento ainda é reforçado pelo abajur que se interpõe entre eles. Porém, o acessório é composto por uma imagem que possui curvas, emprestando à composição cênica certa volúpia (Fig. 40c).

A suspeita de que Mark tenha convocado a funcionária como um pretexto para tê-la mais perto de si é reforçada pela natureza do documento que ela foi convocada a digitar num sábado: *Arborians Predators: in the Brazilian Rain Forests*. O Brasil, neste caso, é visto de maneira estereotipada, associado à floresta amazônica, distanciada, portanto, da sua condição urbana, que se consolidava no período de lançamento e produção do filme, a década de 60. A floresta remete ao lado pulsional da narrativa, numa constante tendência de comparar o ser humano, em especial a mulher, aos animais, algo presente nas falas de Mark.

A esta altura, é parcialmente abandonado o esquema de plano e contraplano delineados a partir de planos médios, para *close-ups*, a fim de dar ênfase ao rosto dos personagens. O espectador passa, então, a ficar mais íntimo do casal, apesar de ainda haver algo que os separa. Somos convocados a assumir uma posição de contemplar ou acompanhar os discursos de ambos

e formarmos uma opinião a respeito deles. Devemos lembrar que o espectador tem uma expectativa em relação ao encontro amoroso ou erótico de Mark e Marnie, algo influenciado, inclusive, pela propaganda em torno do filme, construída em função do *sex appeal* dos atores que protagonizam a trama. A construção deste encontro se dará mediante a ao gradual acirramento de um clima que mistura erotismo e violência, como se os personagens rumassem em direção a algo terrível – um “algo” que não é outro senão um encontro com o Real do sexo.

Nesta cena, o diálogo em si não importa. Sabemos que Mark mente e que Marnie procede à sua estratégia de se fazer discreta e desejável para levar adiante mais um plano de furto. A irrelevância do que eles falam é sintomática em relação à trama, pois o que o diálogo tangencia é o desejo erótico, a angústia em relação ao sexo, ao contato entre os corpos. A questão sexual, porém, é construída numa perspectiva de controle e dominação da mulher: “eu ensinei a felina a confiar em mim, eu a domino e vou te dominar também [inclusive no aspecto sexual]”, parece dizer Mark. Porém, nem ele (nem ninguém) pode deter o Real em sua dimensão terrível – dado que este mora na área de intersecção entre a violência e o sexo.



Fig. 42c

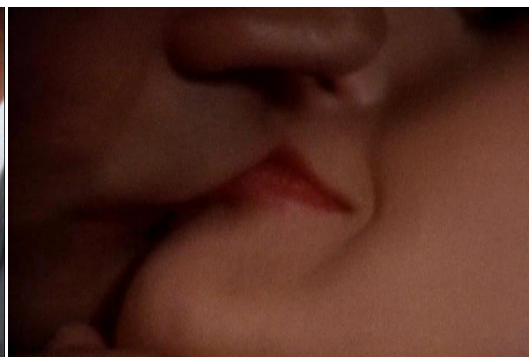


Fig. 43c

Após o diálogo, há um breve intervalo de silêncio, logo em seguida, inicia-se uma tempestade, com raios que iluminam a sala¹⁵⁵, mais uma manifestação da dimensão teológica da obra de Hitchcock – o deus que envia uma tempestade e empurra suas criaturas a um primeiro encontro sensual. Este encontro, porém, não é isento de tensões. Mark não tem noção do quão atormentada é Marnie, mas terá uma rápida percepção a respeito. Ela é afetada por cores e pelos raios, algo que a faz assustar-se de maneira quase infantil. Ao perceber os trovões, ela se contorce de medo, aparentemente de maneira involuntária, enquanto seu corpo é bombardeado pelas luzes da tempestade. Inicialmente, Mark parece incrédulo diante da reação dela, mas, depois, abraça-a e conforta-a. Apenas neste momento, podemos observar o casal próximo

¹⁵⁵ Eis novamente uma cena que pode reivindicar a dimensão teológica da obra de Hitchcock. Numa série de culturas, trovão, relâmpagos e tempestades são símbolos de um poder superior. Há o deus Thor, da mitologia nórdica, e Sangó, da tradição yorubana, ambos têm nos relâmpagos a manifestação do seu poder. No chinês I Ching, (O Livro das Mutações) há uma série de referências aos trovões como intervenção do sobrenatural.

fisicamente. Se nas cenas de plano e contraplano ainda persistia uma distância entre eles, apenas agora, diante do terror e do pânico, provocados pelo trovão eles se unem.

Há um breve diálogo, no qual Marnie parece estar em alguma espécie de transe, quando uma árvore, derrubada por um raio, invade o escritório de Mark, quebrando a janela. A imagem pode ser relacionada à tensão sexual presente no filme, o que alia o encontro do casal a algo, mais uma vez, terrível, do âmbito do sinistro. A árvore convoca a natureza, não como algo exterior ao ser humano, mas presente nos corpos, tais como os impulsos sexuais – alguns minutos antes do incidente com a árvore, as florestas tropicais foram citadas em seu aspecto pulsional, numa evidente comparação entre o comportamento humano e o animal. A ideia de desordem, promovida pelo incidente com a árvore, prossegue, com o leve desenquadramento dos personagens (Fig. 44c), artifício da linguagem cinematográfica que “pode dar a conotação de desequilíbrio ou embriaguez de um personagem [ou] a oscilação de uma situação” (JULLIER, MARIE, 2009, p. 28).



Fig. 44c



Fig. 45c

O desenquadramento, esta perda do equilíbrio e da noção de espaço, promovidas pelo uso da linguagem cinematográfica, dá conta da demanda sexual inscrita na narrativa, algo que unirá os personagens de maneira definitiva. A invasão da árvore denuncia isto, a intervenção da natureza que destrói o frágil tecido da realidade – a construção social das coisas, que, por todos os lados, nos exime do Real. Esta construção exclui, sobretudo, a morte, possibilidade terrível que a cultura ocidental e cristã insiste em sublimar mediante ao império do imaginário. Porém, não é em outra direção que viaja a narrativa, em seu caminho em direção ao gozo impossível – pois filme, uma representação, não pode dar conta do encontro com o sinistro, mas trazê-lo inscrito na narrativa.

O pânico de Marnie diante da tempestade evoca a cena traumatizante, a qual moldou a sua concepção da relação sexual. Porém, antes do final da cena, os personagens se beijam de maneira altamente erótica, imagem realizada em *close-up*, com os rostos bastante próximos à câmera (Fig. 42c). A carícia sensual fecha a cena de forma a estimular os impulsos voyeuristas e escópicos da audiência, que aguardou, por cerca de 37 minutos, o primeiro encontro sensual dos

personagens. Além de focados nos rostos após um *zoom*, a pele dos deles aparece nua e em proximidade, o que faz comparecer, de maneira sub-reptícia, o prenúncio da relação sexual do casal protagonista da trama. O clima de acirramento da tensão sexual persiste. Os últimos instantes da cena convocam uma peça do vestuário que ganha importância na trama, o casaco. Após o breve instante de intimidade, Mark, de maneira cavalheiresca, oferece o agasalho a Marnie. O gesto, além da associação com o vestir-se após o ato sexual, remete à imagem da mãe da heroína, Berenice, que, após uma relação sexual na adolescência, teria ganhado um casaco. Esta passagem apenas será dada a conhecer ao espectador nos últimos minutos do filme, mas, neste instante, está inscrito na narrativa.

Após a cena do primeiro beijo, eles vão ao Jockey Club, por conta da paixão de Marnie pelos cavalos. Na breve cena do carro, usada apenas para indicar transição temporal e movimento, eles, mais uma vez, são filmados juntos, no mesmo quadro, sendo que Mark ocupa, proporcionalmente, maior espaço na tela, o que reforça a diferença de volume entre os corpos do homem e da mulher. A cenografia se constitui em torno do que Jullier e Marrie (2009) classificam como o “tribunal”, no qual, o espectador é convocado a estabelecer um juízo em torno dos personagens¹⁵⁶ - sem necessariamente abraçar ponto de vista solidário a um deles, mas o espectador é induzido a observá-los como num conjunto.

No Jockey, eles serão observados por um sujeito estranho, que, muito provavelmente, conhece Marnie, num contexto anterior, talvez num dos crimes que a moça tenha cometido. O voyeur observa os dois estranhamente, a partir de um jornal, dobrado em formato cilíndrico, como se fosse uma luneta (Fig. 45c). A estranha forma de olhar à distância sugere, mais uma vez, a intimidade crescente que ambos passam a ter um com o outro. São vistos juntos, dentro de um círculo que parece protegê-los de possíveis ameaças à sua união (Fig. 46c).



Fig. 46c



Fig. 47c

¹⁵⁶ De acordo com os autores, a cenografia, conceito relativo ao posicionamento dos atores e da câmera, assume funções, que se fornecem diferentes significados à audiência. “[O tribunal] é a cenografia soberana da época de ouro de Hollywood, aquela que mostra que ‘todo mundo tem suas razões’, aquela que também permite que o espectador-juiz decida” (p. 51).

O estranho sujeito se aproxima de Marnie, aproveitando a saída de Mark da mesa. Ele comete uma deslealdade e uma inconfidência, ao abordar uma mulher acompanhada – portanto, o espectador suspeita, pela infração à regra tácita da convivência entre os homens, que o desconhecido não seria um cavalheiro. Com isso, somos convocados a nos solidarizar com o casal e tomar o sujeito como uma possível ameaça, da qual Mark deve defender Marnie. Após a chegada de Mark, o desconhecido tenta se justificar em vão, mas reconhece a presença física do outro, e vai embora (Fig. 47c). A proteção à heroína, porém, é sintoma da dominação que a espera. Mark barra o acesso de um rival à mulher sobre quem ele exercerá (e exigirá) direitos sexuais. Bordieu (2011) já havia sinalizado que a dominação masculina poderia iniciar com a proteção, porém degenerar em exploração-dominação.

O que se preserva, nesta breve e constrangedora situação, é o poder sobre o corpo da mulher, sendo que Mark parece prestes a usar a sua força física para garantir a sua prerrogativa – e preservar a lei simbólica, bastando, para tanto, que o sujeito inconveniente siga abusando da sorte. Wood (1965) observa que Mark representa um novo estágio de desenvolvimento dos heróis hitchcockianos. Ele afirma que o personagem de Sean Conery não seria afetado por compulsões ou fantasmas do passado, o que lhe dá liberdade para agir de acordo com os pressupostos do androcentrismo. “Ele vê claramente e aceita a ligação entre o bem e o mal – o fato de que as atitudes carregam em si a possibilidade de abalo aos estatutos da moralidade” (WOOD, 1965, p. 160)¹⁵⁷. É este trafegar na zona da imoralidade para manter o poder que será decisivo à construção da simpatia por Mark – ele age para manter o poder simbólico de autoridade sobre o corpo da mulher, de acordo, portanto, com uma cultura misógina que, em última instância, é uma cultura do estupro.

Outro elemento que renova a antipatia do espectador pelo intruso é o fato de ele ser representado por um homem em idade madura e de estatura inferior a Sean Conery – portanto, mais uma vez, somos acionados a participar da narrativa tendo como agente mobilizador a questão do gênero, tendo em vista que um homem velho e pouco atraente não estaria socialmente autorizado a desejar uma mulher linda e jovem – vide *Psycho*. A presença do sujeito inoportuno tem, porém, outra consequência para a narrativa. Passamos a tomar consciência de que uma ameaça paira sobre o casal, em função dos crimes de Marnie – e a abordagem constrangedora não nos permite esquecer isso.

A situação induz o espectador a renovar as suas esperanças de que Mark e Marnie fiquem juntos ao final, apesar do passado tortuoso da ladra. E, por outro lado, aciona o suspense

¹⁵⁷ No original: “Indeed he represents a new stage in the development of Hitchcock’s heroes: not only he is unusually free of inner compulsions and of his own past life, he sees clearly and accepts the fact of the inextricability of good and evil” (WOOD, 1965, p. 160).

em relação ao destino da heroína, à possibilidade de que ela pague por seus crimes, com a prisão, algo que romperia, de maneira definitiva, a ligação entre os amantes. A torcida para que o romance dê certo baixa a guarda do espectador, que tenderá, mais uma vez, a achar justificável a agressão sexual sofrida por Marnie – e, ainda por cima, será manipulado a antipatizar com ela, em função das suas atitudes hostis que antecedem à “rape scene”. A ameaça que pesa sobre os protagonistas, porém, é de natureza estratégica à trama, pois esta faz com que eles se aproximem e levem consigo a audiência, desejosa da união ao fim do filme.

A cena anterior havia terminado com um clima tenso, por conta da abordagem inoportuna, pela qual o casal passou. Num recurso para aliviar a tensão e sugerir a passagem do tempo, a tela é inundada num *fade*, e, logo após, aparece a imagem de um campo, com árvores no outono. O casal está indo visitar o pai de Mark. Porém, apenas no caminho, Marnie passa a saber do destino da viagem. Isto revela o temperamento controlador de Mark, algo que, inicialmente, deixa Marnie pouco confortável.



Fig. 48c



Fig. 49c

Neste momento do filme, Marnie relaxa a sua fisionomia num sorriso e assume uma postura menos defensiva, no que tange à linguagem corporal. Na imagem no carro, observe o rosto dela voltado na direção de Mark, o que indica interesse na conversa, e o braço esquerdo quase tocando no rapaz (Fig. 48c). Porém, quando ele assume o ar controlador, ao levá-la à casa do pai sem consultá-la, ela volta a se defender da presença dele. Esta contração no rosto e mudança de atitude corporal remete à perspectiva de que, até por uma questão de sobrevivência, Marnie precisa, de maneira constante, prestar atenção à sua atitude e cultivo de uma personalidade artificial, porém estável, algo que volta a afastá-la do futuro marido.

O filme é pontuado por um constante jogo de aproximação e afastamento entre os protagonistas da trama. Ao chegar à casa dos Rutland, o espectador é apresentado ao pai de Mark, um homem alto, elegante e vestido de maneira aristocrática (Fig. 49c). Diferente de outros personagens hitchcoquianos, que têm uma estreita relação com as mães, em *Marnie*, o nome da mãe do protagonista não é sequer mencionado. Porém, a figura do pai transmite ao espectador uma suposta nobreza que poderia ser encontrada em Mark, pois, afinal, ele tem uma linhagem, algo demonstrado de maneira incontestável a partir do leve sotaque inglês do velho Rutland.

Como uma figura nobre, ele aparece emoldurado pelas escadas, vindo do plano superior da casa. A autoridade é ressaltada a partir do instante no qual ele é mais alto que ambos, portanto, num patamar acima do casal. A aprovação dele em relação a Marnie é tácita, pois chega a se curvar ao cumprimentá-la – um sinal de respeito e distância – e, logo em seguida, a conduz pelo braço para tomar chá – um hábito inglês, ancestralidade reforçadora do caráter nobre da linhagem de Mark. Diferente, portanto, de Johnny O., o detetive de *Vertigo*.

No escritório onde vão confraternizar está Lil, numa postura lânguida num sofá. A postura relaxada da moça, junto com a troca de olhares na sede da Rutland analisada anteriormente representa o indício de que a ex-cunhada de Mark será uma ferrenha adversária de Marnie. Um sutil movimento de Lil dá ao espectador a dimensão de frustração por ver o homem a quem ama envolvido com outra mulher. Se, na cena do escritório, Marnie abaixa os olhos, agora é Lil quem faz o mesmo movimento, demonstrando sua decepção (Fig. 51c). Outro paradoxo em relação ao escritório: agora a composição favorece a personagem de Tippy Hidren, por conta do uso do tom cinza, que a destaca em relação ao cenário.



Fig 50c



Fig 51c

Mark, mais uma vez, tenta ficar sozinho com Marnie, e a convida para irem ao estábulo – um local no qual são guardados os animais. Mais uma vez, a sexualidade humana é aproximada ao animal, o que resalta o caráter da atração que Mark e Marnie sentem um pelo outro. A tendência a serem mostrados juntos se reforça neste trecho do filme, mas, desta vez, o espectador se mantém distanciado num plano geral, com o estábulo ao fundo. Este fator potencialmente aciona a quase certeza de que os dois fiquem juntos e reforça a perspectiva do encontro sexual entre ambos, algo que se mostrará problemático, conforme apontaremos mais adiante.

No estábulo, eles se beijam novamente, Marnie sorri. Os dois formam, definitivamente, um casal. Ela parece permitir que algumas das barreiras à aproximação cedam. Parecem apaixonados, mas, em Hitchcock, nunca é tão simples. Um desafio se coloca ao romance, no caso, a irresistível e repetitiva tentação de Marnie por cometer crimes. Porém, o crime maior que ela se permite é passar a desejar um homem. Este desejo deve ser disciplinado e legitimado

socialmente a partir do casamento – Laura Mulvey (2005) observa que, na narrativa tradicional o casamento sublima o erótico, não sendo dada a conhecer a intimidade do casal. Porém, em filmes como *Marnie*, são a intimidade e os eventuais problemas sexuais que estão colocados em pauta.



Fig. 52c



Fig. 53c



Fig. 54c

A cena termina com os personagens olhando em direções diversas (Fig. 54c). Mark olha para Marnie, que olha para o nada. A composição faz lembrar ao espectador de que a moça é uma criminosa. O desencontro dos olhares, apesar de breve, é significativo, pois levanta a suspeita de que a personagem da Tippy Hedren irá, apesar de aparentemente apaixonada, voltar à sua rotina de furtos.

A transição para a próxima cena é marcada por um tom de interrogação, pontuado por um *fade* lento, no qual o espectador é convidado a considerar algumas informações que possui até aqui: Mark sabe da conduta de Marnie, o que incrementa o suspense. O que o espectador intui, algo como uma imagem embaçada que pode se revelar em sua complexidade apenas depois de um olhar mais atento, é a perspectiva traçada por Modleski (2005, p. 59): “Depois de apresentar a mulher como objeto de desejo e curiosidade, o filme se processa no sentido de submetê-la a um processo de purificação – ela paga por seus excessos sexuais a fim de ser enquadrada na ordem patriarcal”¹⁵⁸.

¹⁵⁸ No original: “After setting the woman up as an object of male desire and curiosity, the film process to submit her to a process purification whereby she is purged of her excess sexuality in order to be rendered fit for her in the patriarchal order” (MODLESKI, 2005, p. 59)

3.3 “NÃO HÁ NADA DE ERRADO COMIGO”

Após a cena do estábulo, o *fade* significa mais que aparentemente a passagem de tempo, mas a tensão entre os corpos de Mark e Marnie aumenta, algo que não poderia passar impune, tendo em vista a constante associação entre o sexo e algo destrutivo e niilístico na filmografia hitchcoquiana. O desejo ainda precisa passar por um árduo e difícil processo que não significa outra coisa além da purificação, da sua conformidade à lei patriarcal. Antes de chegar a este ponto, é necessário que a heroína faça mais uma viagem à sua sexualidade reprimida, pobremente satisfeita com os furtos e a emoção deles decorrente. Para tanto, Marnie aproveita o instante em que todos saem do escritório a fim de esconder-se no banheiro. O seu alvo é o dinheiro do cofre da *Rutland & Co.* Nós a seguimos com um plano médio filmado às costas da personagem – é um plano semissubjetivo. A perspectiva que temos é solidária a Marnie. Ela irá cometer um crime, mas nós, ainda assim, torcemos por ela.

Como em *Psycho*, e mesmo *Vertigo*, o espectador é convocado a se solidarizar a uma mulher que comete um delito. Portanto, nós e ela estamos fora da lei patriarcal. Haverá um momento, porém, no qual esta mulher será convocada a prestar contas dos seus atos, pois o crime que comete contraria o *status quo* – ela subtrai dinheiro, uma possessão masculina, num mundo no qual o privilégio financeiro é algo praticamente exclusivo deles. Por outro lado, significa uma mulher perpetradora de violência. Embora a classificação tradicional do furto seja a apropriação indevida de bens sem que haja agressões físicas, há uma agressão psicológica e mesmo moral para as vítimas do delito (SAFFIOTI, 2004).



Fig. 55c



Fig. 56c

Portanto, Marion é perigosa ao patriarcado, dada a sua compulsão por atingir homens ricos naquilo que, num nível imaginário, os faz poderosos, o dinheiro. Wood (1965) vê no dinheiro uma significação especial, considerando que este seria a maneira de Marnie de comprar o amor, em especial o da mãe – pois ela, além de presentear a anciã, ajuda nas despesas da casa. O uso da linguagem cinematográfica nos induz a tomar partido pela personagem. Marnie chega ao banheiro e se isola das outras funcionárias sem ser notada.

O fato de ela ir ao banheiro antes de cometer o crime denuncia algo sobre a origem do valor que ela está prestes a se apropriar de maneira indevida – é um dinheiro sujo. Marion teve atitude similar ao contar a soma que havia subtraído quando esteve no banheiro da revendedora

de carros. Uma atmosfera obscura ameaça tragá-la – a imagem da porta do banheiro (Fig. 57c) – lembremos o expressionismo alemão, estética que teria influenciado Hitchcock. Marnie se encontra cercada por sombras, tanto a da porta do banheiro, quanto a dela mesma, projetada atrás de si. Há um momento no qual ela emerge nesta atmosfera obscura (Fig. 58c), justo quando as vozes das outras ocupantes do banheiro desaparecem.



Fig. 57c



Fig. 58c

Após sair do recinto, Marnie chega ao *set* no qual funcionam os escritórios da *Rutland & Co.* Ela se certifica que não há ninguém lá, e procede ao seu plano de furtar o dinheiro do cofre. Com a tela dividida em dois espaços perspectivados, surge a faxineira (Fig. 61c). O espectador é convocado a torcer por Marnie, o que o faz cúmplice no crime de furto. Hitchcock havia previsto esta aderência à personagem, pois, em entrevista a Truffaut (2004, p. 77), ele considera que “o público sempre sentirá apreensão [pela pessoa que vasculha]. Evidentemente, se a pessoa que vasculha for simpática, você redobrará a emoção do espectador”. Desprezada pela mãe, apaixonada pelo personagem de Sean Conery e constantemente seguida pela câmera, Marie é, sim, uma personagem simpática. Se a nós não é dado saborear o momento do crime com alguma gratificação sexual, tal como ela o faz, nós usufruímos uma parcela da tensão, medo e angústia que afetam a heroína no momento do furto. A narrativa se constrói neste sentido, de fazer com que a audiência tema por uma mulher criminosa e ocupante de um lugar crítico no patriarcado.



Fig. 59c



Fig. 60c

Ao sair do banheiro, vemos a personagem em plano médio (Fig. 60c). A solidariedade da audiência em relação ao furto é acionada pela câmera subjetiva, mediante a qual o espectador vê, junto com a heroína, o escritório. A câmera chega a oscilar de maneira leve, para que a

acompanhemos na tensão que ela sofre no momento. A ação de Marnie é rápida. Em poucos minutos, a ladra limpa o cofre e começa a sair discretamente do escritório, enquanto a faxineira se aproxima. Há uma conexão em relação a algo infantil, enquanto Marnie sai na ponta dos pés (fig. 62c). Quando o sapato dela cai, há um momento de tensão – nós temos medo que ela seja descoberta. Esta tensão é desfeita, a partir do momento no qual descobrimos que a faxineira tem deficiência auditiva. Há um constante aumento da tensão, até que a angústia se desfaz de uma maneira bem humorada. A faxineira não é uma fonte de risco, tal como imaginávamos. Agora, podemos sorrir aliviados.



Fig. 61c



Fig. 62c

A câmera que permite o olhar à faxineira é subjetiva (Fig. 63c), o que reforça a ideia de solidariedade com a ladra. Segundos depois, num leve instante, há uma auréola colocada sobre a cabeça (Fig. 64c) de Marnie depois que ela comete o crime, o que antecipa uma possível redenção da criminosa – redenção esta associada ao sofrimento.



Fig. 63c



Fig. 64c

Ela é culpada, sabemos disso, mas o pecado maior ela não comete, que é o pecado em relação ao corpo, tendo em vista que ela não faz sexo, ao contrário, tem asco em relação ao assunto. Ela é uma mulher, portanto, no imaginário androcêntrico, é irracional e instintiva, o que a desresponsabiliza pelo ato. Assim, a narrativa se direciona a procura de um sujeito masculino que possa estar à altura da heroína, de dar conta do desejo dela – em última instância, um desejo sexual.

Beauvoir (1967) aponta que cleptomania é, nas jovens afetadas pelo problema ¹⁵⁹, uma sublimação sexual de natureza muito equívoca – relacionada à vontade de infringir as leis, de violar tabus. Há uma excitação em torno do ato proibido e perigoso, além do desejo de afrontar o *status quo*. Mas, conforme aponta a pesquisadora, isso tem uma dupla face:

Apropriar-se de objetos sem ter o direito de fazê-lo, é afirmar com arrogância sua autonomia, é pôr-se como sujeito perante as coisas roubadas e a sociedade que condena o roubo; é recusar a ordem estabelecida e desafiar os que a defendem. Mas esse desafio tem também um aspecto masoquista; a ladra é fascinada pelo risco que corre, pelo abismo em que será precipitada se a pegarem; é o perigo de ser pega (sic) que dá ao fato de se apropriar um encanto tão voluptuoso; sob os olhares cheios de censura, sob a mão pousada no ombro, na vergonha, ela se realizaria plenamente e sem recurso como objeto. (BEAUVOIR, 1967, p. 93-4).

Marnie, ao sublimar o sexo a partir dos furtos, nega a relação sexual hetero, se isolando num universo pré-edipiano, anterior ao Nome do Pai. A personagem não aceita o jogo androcêntrico no qual a mulher se torna uma presa – ela pega o que lhe interessa e foge antes que possa ser pega, como quer Simone de Beauvoir (1967). Porém, desde processo, não é possível escapar sem mácula – à ladra sobra a angústia de ser presa e perseguida. Fátima Milnitzky (2006, p. 23), ao tratar da claptomania como prática sexual simbolizada, vai buscar justamente em Marnie um exemplo do problema:

a cleptomania é um exemplo de prática sexual neurótico simbólica. A sedução violenta da infância retorna sob forma de compulsão a tomar do outro objetos que não lhe pertencem. Inversamente as cleptomaníacas são notoriamente descritas como personalidades indiferentes ou abstemias em termos de prática sexual. Ao mesmo tempo os relatos de casos insistem sobre a ausência de um transtorno de caráter, pelo contrário são, em geral sujeitos demasiadamente adaptados à vida doméstica e ao trabalho. É o caso de Marnie, uma funcionária exemplar, que, de tempos em tempos, vê emergir no interior à sua dedicação à produção um violento e disruptivo [impulso cleptomaniaco].

Após o roubo, a música wagneriana volta à cena, em harmonia com a imagem bucólica da personagem cavalcando num dia de sol. A leveza das imagens, porém, é bruscamente cortada. A música muda seu tom, acompanhada por um ostensivo plano médio de Marnie (Fig. 65c). O plano médio, neste caso, serve para que possamos ver o desespero da personagem e, mais uma vez, temer por ela – afinal ela reencontra Mark, que a olha de maneira hostil. Ele, por outro lado, é visto a partir de uma câmera subjetiva do ponto de vista de Marnie. Seu corpo aparece inteiro na tela (Fig. 66c). Neste momento o corpo do homem é importante, pois a dominação masculina

¹⁵⁹ Simone de Beauvoir (1967), de nenhuma maneira trata de histericizar o corpo da mulher. Na tendência contrária a uma busca da origem de eventuais problemas físicos de saúde física e psíquica a partir de um recorte biológico, ela analisa como as exigências relacionadas às construções sociais de gênero podem afetar, de maneira negativa, a saúde das mulheres, antecipando uma série de discussões dentre as quais se elencam, inclusive, a bulimia e anorexia. Permitimo-nos a ousadia de citar “construções sociais de gênero” em relação ao texto de Simone de Beauvoir (1967), pois alinhamo-nos com Heleieth Saffioti (2004) no sentido de acreditar que a pesquisadora francesa descreve todo o funcionamento do gênero, faltando-lhe apenas, propriamente, o termo.

passa pelo corpo, além do que, neste filme, as mulheres são representadas como temerosas em relação à força masculina, o que evoca um constante medo em relação à violação.



Fig. 65c

Fig. 66c

Logo depois do plano de conjunto, Mark dá os passos iniciais em direção a realizar, seis anos depois, o objetivo de Scottie, o detetive de *Vertigo*, de dominar a mulher. “Now i’ll ride”¹⁶⁰, diz Mark, colocando a moça num patamar inferior, tendo em vista que ele passou a conduzir o cavalo. A imagem demonstra a agonia e a sensação de sufoco pela qual Marnie está passando. O seu maior recio parece estar se manifestando. Apesar de sua ojeriza aos homens, ela se vê dominada por um deles, o que modifica o padrão das insinuações sexuais presentes no filme até aqui. Se nas cenas do escritório e do estábulo, se desenhava uma relação erótica consensual e idílica, aqui esta mesma questão sexual é insinuada à maneira de uma dominação.

A insinuação se torna mais forte, quando consideramos que, na cena seguinte, a ação se dá num quarto de hotel, no qual Marnie estaria hospedada. O diálogo entre os dois se desenrola até o ponto de uma ameaça – Mark diz que irá agredi-la caso ela não responda às suas questões. A violência física e simbólica será um elemento definidor e fundamental às relações entre os dois, sendo evidente em relação a isso a vívida reação de medo demonstrada por Marnie quando ouve a ameaça. Se, na cena do quarto de hotel, até então, não havia contato visual entre os dois, agora há – e mais: Marnie está de costas para o espelho, o que indica uma progressiva tendência a que ela abandone o apego à sua própria imagem e passe a olhar para Mark, ainda que com medo.

O desenho da identificação com os personagens entra novamente numa espécie de tensão. Nesta sequência, assumimos o ponto de vista de Mark. É junto com ele que esperamos a volta de Marnie ao quarto e é a ele que se dedica uma maior aproximação mediante o uso da linguagem cinematográfica. A influência e chantagem do empresário em relação à ladra tem início a partir desta cena e, por outro lado, tem início o constante apelo para que a mulher fale e, a partir deste discurso, se possa chegar a uma verdade capaz de dar sentido à sua experiência e dar conta do seu desejo. O interlocutor em relação a esta questão é o próprio Mark. Este processo

¹⁶⁰ Trad: “Agora, eu conduzo.”

dá conta de transformar o corpo da mulher e sua subjetividade em objetos de estudo, de pesquisa, análise e dominação.

Porém, o relato de Marnie é conflitante, cheio de mentiras e poderá apenas ter valia mediante a intervenção de Mark, que conhece os seus segredos. A autoridade masculina é reforçada a todo o instante, quando, por exemplo, Mark diz que quem responderia às perguntas ali seria ela. Contudo, conforme vimos anteriormente, as mulheres em Hitchcock tendem a ser resistentes em relação ao patriarcado. Assim, a violência e infantilização de Marnie tendem a se acentuar ao longo da narrativa, num processo que culmina na polêmica “rape scene”.

No carro, vemos os personagens juntos, num mesmo quadro, o que sugere uma ligação entre os dois, ou, pelo menos, a reconstrução do vínculo em novas bases. A estrada que eles percorrem é sinuosa, o que remete à volúpia, mas também à tortuosa relação que entra, nesta etapa, numa nova fase, pautada pela trama de chantagem sexual e poder (Fig. 68c). O carro tem uma importância fundamental no filme. Ele prossegue pela estrada de forma que, ao contato com o ar, produza o som de um rugido. Ora, há uma constante associação entre o carro e Mark, portanto o veículo serve como uma metáfora da agressividade do empresário. O carro sugere a violência, porém, ao direcioná-la ao veículo, afasta-a do personagem, para que o espectador ainda possa manter vínculos de simpatia em relação a ele. O movimento que o auto faz pela estrada é viril, no sentido em que supera a resistência do ar, o que configura mais uma insinuação sexual (Fig. 68c).



Fig. 67c



Fig. 68c



Fig. 69c



Fig. 70c

Durante o diálogo no interior do veículo, as dificuldades de uma bela e jovem mulher num mercado de trabalho androcêntrico são demonstradas a partir da repulsa que Marnie demonstra em relação a Strutt. Ela não se refere a possíveis investidas inoportunas do antigo chefe, mas o rosto contrafeito e a expressão de nojo (Fig. 69c) demonstram um possível aspecto

sexual na repulsa da moça em relação ao antigo chefe. Porém, ato contínuo, Mark pergunta se ela o odeia tal como a Strutt. Ela diz que não e assume uma feição que demonstra afeto pelo rapaz (Fig. 70c), mas, ainda assim, o teme.

A maneira de Mark se dirigir a Marnie torna-se cada vez mais imperativa, com os verbos denotando ação, ordem. A dominação ainda é reforçada pelos gestos dele, como ao tomar-lhe o braço e conduzi-la para a lanchonete da estrada. O espectador é conduzido a experimentar uma constante angústia, tendo em vista que o suspense, nesta sequência, é construído de maneira a embaralhar o jogo da identificação e simpatia, que passa a oscilar entre os personagens – o espectador é tentado a pensar que Mark seria o destino de Marnie e a sua salvação: até então, Marnie, em sua vida de crimes, ocupava um lugar crítico no patriarcado. A figura que irá assumir este lugar é o empresário. Ao consolidar seu domínio sobre a moça, ele lhe confere um novo *status*, num universo machista.

O passo final da armadilha de Mark é anunciado quando ele fala em casamento. No momento no qual a união é comunicada a Marnie, os personagens são vistos numa alternância de plano e contraplano. Ao mesmo tempo em que esta perspectiva insere uma insegurança em relação à possibilidade dos dois terminarem o filme juntos, há, por outro lado, um chamado para que o espectador “ouça” a ambos os personagens e decida qual dos dois estaria, “certo”. Mark prossegue com seu tom imperativo, o que consolida, cada vez mais, o casamento como o centro de um grande plano de chantagem sexual.

Há um momento no qual Marnie explode, em função do absurdo da situação que se coloca. “You’re out of your mind”¹⁶¹, protesta ela, diante do anúncio do matrimônio. Ele concorda. Ou seja – o amor e a paixão aparecem, mais uma vez, como algo niilístico e destrutivo, no qual um homem rico coloca a sua liberdade em jogo em função da paixão por uma ladra (ARAÚJO, 1984). Os sentimentos da protagonista são, porém, contraditórios. Ao mesmo tempo em que ela está assustada, ainda assim manifesta afetividade em relação ao empresário, alternando momentos de raiva com olhares doces e expressão de ternura. “If you love me you let me go”¹⁶² [ela protesta].

A cena termina num *fade*, que dá a noção de passagem de tempo, mas, também, dá conta do desespero de Marnie. Antes que as imagens da cena posterior apareçam, ouvimos os acordes da música, ainda com a tela escurecida. A invasão da melodia quebra a tensão e o desgaste trazidos pelo diálogo entre os personagens, de forma a aliviar o espectador/a e prepará-lo/a para as novas reviravoltas que a trama nos reserva.

¹⁶¹ Trad: “Você está louco”.

¹⁶² Trad: “Se você me ama, deixe-me ir”



Fig. 71c

Fig. 72c

Fig. 73c

O gesto de Mark a conduzir Marnie pelo braço prossegue na saída do casamento. É um gesto de dominação, algo que talvez não tenha passado despercebido à implacável Lil. Três personagens ganham dimensão neste contexto: Lil, a rival, além de Mark e Marnie (Fig. 71c), agora recém-casados. A esposa faz a sua parte no contrato firmado entre os dois. É gentil com o velho Mr. Rutland e demais pessoas que fazem questão de cumprimentar o jovem casal. Mal sabem eles que o caminho para a felicidade é mais complexo do que se poderia supor inicialmente. Vemos a imagem de Lil, em *close-up* (Fig. 72c). Ela olha para a estrada que o casal tomou logo após a celebração. O caminho é áspero, algo representado pelas árvores sem folhas. É outono. O carro some na imagem em perspectiva. O caminho áspero e seco que o casal trilha parece o prenúncio de uma relação estéril (Fig. 73c) e uma convivência conflituosa, tendo em vista a situação na qual se deu a união. O público americano, ansioso pelo tratamento de temas adultos no cinema encontra, em Marnie, uma tensão sexual expressiva, que vai se adensando cada vez mais.

A lua-de-mel é sinalizada pela música, mais uma variação do tema *Marnie*, que, desta vez, dá um tom positivo à cena. Porém, a tensão entre o casal é evidente nos primeiros planos das cenas rodadas no navio. As camas separadas (Fig. 74c) denunciam que, entre eles, não há intimidade sexual, ao contrário, persevera uma distância, acompanhada de uma tendência cada vez mais marcante de fazer com que o espectador se solidarize a Mark. A câmera o segue agora, acompanhamos o seu charme, seus gracejos em relação a Marnie e os seus persistentes esforços em se aproximar dela, estes seguidamente frustrados. Esta frustração é estratégica para a trama, pois haverá uma tendência de que o espectador perdoe o empresário pela violência sexual perpetrada contra Marnie – a simpatia gera uma tendência de que a agressão seja justificada.



Fig. 74c

Fig. 75c

Apavorada, por conta da sua ojeriza ao sexo, Marnie se refugia no banheiro por exatos 47 minutos, conforme faz questão de demarcar seu marido. Ao sair, ela está totalmente composta, com o seu corpo protegido pelas roupas, de maneira a tentar evitar o desejo e o olhar de Mark (Fig. 75c). Ela ainda mantém uma formalidade hostil em relação ao marido – o homem que a chantageou para que ela casasse. Nesta sequência, dando prosseguimento à construção da solidariedade do espectador em relação a Mark, o vemos muito mais de perto, algo associado ao tempo muito maior de exibição dele, em plano médio, ao passo que Marnie está em plano de conjunto, portanto mais distante em relação ao espectador. Neste ponto da narrativa, ela parece uma mistura entre o aspecto intocado de Marion (*Psycho*) e a aparência etérea de Madeline (*Vertigo*).

Há uma frustrada tentativa de Mark em seduzir a esposa. Porém, neste instante, ela o repele e confessa a sua repulsa ao sexo, ao passo que prossegue o jogo no qual Mark se coloca como um terapeuta, que pretende, a partir do discurso da moça, extrair-lhe uma verdade.

Marnie: The only way you can help me is leaving me alone. Can't you understand? Isn't it clear? I cannot bear to be handled.

Mark: By anybody or Just me?

Marnie: You... men.

(...)

Mark: Have you always felt like this?

Marnie: Always... yes.

Mark: Why? What happed to you?

Marnie: Happened? Nothing. Nothing happened to me!

(...) I didn't wanted to get marry. It's degrading it's animal. ¹⁶³

Em seu primeiro filme falado; *Blackmail* (1929), Hitchcock constrói o roteiro em torno de uma mulher que é convencida por um pintor a ir à casa dele, onde tenta violentá-la. Ela, porém, consegue se desvencilhar do assédio e termina por matá-lo. Este filme é construído com uma perspectiva de que o espectador mantenha uma distância em relação ao agressor. Nenhuma solidariedade lhe é dirigida. Em *Marnie*, porém, o agressor é visto de maneira simpática, ao mesmo tempo em que seu crime, ao contrário do cometido por Norman Bates, não é decorrente de um surto psicótico. Mark, inclusive, confessa à esposa que assumiu em relação a ela o comportamento de um chantagista sexual:

Mark: Some other sexual blackmailer would've got his hands on you, the chances of it being someone as permissive as me are pretty remote. Sooner or later, you'd have gone to jail or been cornered in an office by an angry, old bull of a businessman who was out to take what he figured was coming to him. You'd probable got him and jail.

(...)

Marnie: I don't need your help.

Mark: I don't think you are capable of judging what you need. ¹⁶⁴

¹⁶³ Trad: “Marnie: A única maneira que você tem de me ajudar é me deixar em paz. Você não consegue entender? Não está claro? Eu não posso suportar ser tocada. / Mark: Por ninguém ou só por mim? / Marnie: Por vocês ... homens./ (...) / Mark: Você sempre se sentiu assim? / Marnie: Sempre ... sim./ Marcos: Por que? O que aconteceu com você? / Marnie: O que aconteceu? Nada. Nada me aconteceu! / (...) Eu não queria casar. É degradante é animal.

O enredo do filme, que gira em torno da questão sexual, tende a justificar o ato de Mark, pois a previsão de que poderia surgir um chantagista menos compreensivo que ele é verdade. Neste momento, ele faz uma promessa, a de que não tocaria em Marnie, algo que ele não cumpre, o que ameaça o seu estatuto enquanto herói e exigirá, por parte da narrativa, um intenso esforço para redimi-lo por esta falta.

A simpatia em relação a Mark é acompanhada de uma crescente antipatia em relação à sua esposa, que o trata com cada vez maior hostilidade. Há um distanciamento cada vez maior entre eles. Na cabine do casal no navio, a separação é persistente, com espaços bem definidos – Mark na sala, enquanto a esposa ocupa um lugar mais reservado e íntimo, o quarto.



Fig. 76c

Fig. 77c

Esta separação cria uma angústia crescente que explode na cena do estupro. A cena começa com ele sentado à poltrona, filmado em câmera baixa (Fig 76c). Parece mais poderoso, com uma ênfase especial em relação ao corpo. Mark invade o quarto no qual Marnie se isolara e caminha em sua direção. A posição do espectador é, aqui, ambivalente. Há uma tensão sexual crescente, acompanhada de um temor em relação à segurança de Marnie, pois o seu marido se torna cada vez mais ameaçador.

Marnie: If you don't mind I'd like to go to bed. I've told you the lights from the sitting room bothers me.

Mark [agressivo]: We've certainly can't have anything bothering you, can we?

Marnie: If you don't want go to bed please get out.

Mark: But I do want go to bed, Marnie. I very want go to bed.

Marnie [grita]: No!¹⁶⁵

Há, novamente, uma aura em torno da cabeça de Marnie – formada pela escotilha da cabine, que aparece no segundo plano (Fig. 78c) –, enquanto Mark se despe do roupão para abrigá-la, após tê-la desnudado.

¹⁶⁴ Mark: Algum outro chantagista sexual ser tão paciente quanto eu seriam bem remotas. Mais cedo ou mais tarde, você teria ido para a prisão ou ficaria encurralada em um escritório por um touro raivoso, prestes a tomar o que ele acha que merece. Você ficaria entre ele e a prisão. (...) / Marnie: Eu não preciso de sua ajuda. / Mark: Eu não acho que você é capaz de julgar o que você precisa.

¹⁶⁵ Trad: "Marnie: Se você não se importa, eu gostaria de ir para a cama. Eu já lhe disse que as luzes da sala de estar me incomodam." "Mark [agressivo]: Certamente não podemos ter nada te incomodando, podemos?" "Marnie: Se você não quer ir para a cama, por favor, saia." Mark: Mas eu quero ir para a cama, Marnie. "Eu quero muito ir para a cama" "Marnie [Grita]: Não!".



Fig. 78c



Fig. 79c

A câmera, colocada em cima do ombro de Mark, tem a possibilidade de apresentar ao espectador o estado de torpor, no qual Marnie entra – ela parece estar em transe, o que a inabilita a lutar e repelir a investida do marido. A câmera subjetiva em Mark instiga o espectador a solidarizar-se com ele (Fig 79c). Porém, logo em seguida, a cena passa ao formato de plano e contraplano – assumimos o ponto de vista de Mark (o agressor) e, em seguida, o de Marnie (a agredida), o que potencializa o conflito e o suspense. A música se torna cada vez mais sombria e o rosto de Marnie, que, até então, demarcava uma espécie de transe, passa a manifestar medo, quando um suave movimento de câmera foca a escotilha e a cena se desvanece.

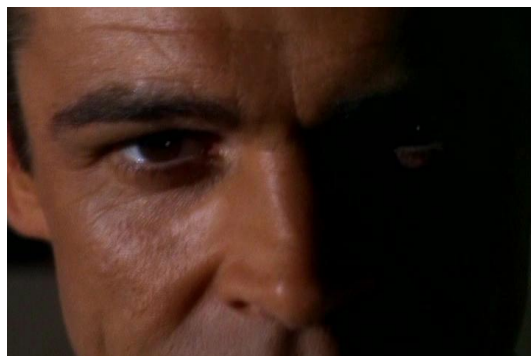


Fig. 80c



Fig. 81c

A violência da cena é minimizada pelo uso da linguagem cinematográfica, com o objetivo de poupar Mark, pois, se ele fosse mostrado como alguém capaz de perpetrar uma violência de uma maneira muito acintosa, o projeto do filme estaria em risco, tendo em vista que, desta forma, o espectador teria dificuldades em perdoar o personagem do Sean Conery e torcer pela felicidade do casal.

Após o *fade*, a imagem volta na mesma escotilha, desta vez com o amanhecer. Ou seja, apesar da noite terrível, ainda haverá alguma chance de felicidade a este casal – o que, mais uma vez, colabora para a perpetuação da perspectiva nefasta de que o estupro poderia ser algo benéfico para a mulher. A questão foi percebida por Evan Hunter, roteirista demitido por não ter conseguido escrever a cena. Em depoimento divulgado por Spoto (2008, p. 272), o roteirista disse ter explicado a Hitchcock que

o público perderia a simpatia pelo ator principal se ele estuprasse a própria mulher na lua de mel. Eu lhe disse que o homem deveria dar apoio, que o casal tentaria resolver as coisas. Mas Hitchcock levantou as mãos e fez um retângulo no ar, representando um plano imaginário. Então, moveu as mãos para o meu rosto, como se estivesse dando um close. ‘Evan’ ele retrucou ‘quando ele meter (sic) nela, eu quero a câmera bem no rosto dela’.

Bordieu (2011) observa que a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, estigma do qual o sexo nunca conseguiu se livrar completamente.

essas alternativas paralelas descrevem o atos sexual como uma relação de dominação. De modo geral, possuir sexualmente, como em francês *baiser* ou em inglês *to fuck*, é dominar no sentido de submeter ao seu poder, mas significa também enganar, abusar, ou, como nós dizemos, ‘possuir’ (ao passo que resistir á sedução é não se deixar enganar, não se deixar ‘possuir’). (BORDIEU, 2011, p. 29)

Apesar da tendência a perdoar Mark pela violência perpetrada contra a esposa, não é possível dizer que ele não passe por nenhum tipo de censura. Após ter sido apresentado como grande e poderoso, antes do ato, ele, desta vez, é visto como pequeno, desesperado, perdido entre as linhas do cenário em perspectiva (Figs. 82c e 83c). Neste momento, começa uma jornada de purificação para ele. O estupro é tão hediondo e absurdo que é algo capaz de ativar o mais vívido desprezo por parte da audiência, o que levaria a uma evidente desaprovação em relação ao personagem. Para que o filme ainda seja possível, para que ainda se possa ter simpatia e solidariedade por Mark, é necessária esta jornada de purificação, de que ele pague pelo erro que cometeu.

Bordwell (2006, p 30) cita o roteirista Nicholas Kazan, para argumentar que o cinema hollywoodiano é construído basicamente sobre a perspectiva de que os personagens principais possam melhorar enquanto pessoas, resolvendo seus conflitos internos. “‘Em termos mais simples’ diz o roteirista ‘você quer que o personagem aprenda alguma coisa (...). Hollywood é sustentada na ilusão de que o ser humano é capaz de mudar’”. Estes signos de transformação no personagem mobilizam os sentimentos da audiência – “Quando os personagens são forçados a confrontar suas fragilidades, nosso vínculo afetivo com eles cresce e se torna ainda mais forte”¹⁶⁶, prossegue Kazan.

¹⁶⁶ No original: “Hence the character arc. “In the most simplistic terms,” says screenwriter Nicholas Kazan, “you want every character to learn something. . . . Hollywood is sustained on the illusion that human beings are capable of change.” (...)When the characters are forced to deal with their inner conflicts in order to solve their outer problems, our relationship with them grows and strengthens” (BORDWELL, 2006, p 30)



Fig. 82c



Fig. 83c

O sofrimento de Mark será fundamental para que a audiência não apenas o perdoe pelo estupro, mas creia que o crime tenha sido, até mesmo, necessário. Por outro lado, o atual estágio de desenvolvimento do personagem ainda colabora para o acirramento do clima de suspense no melodrama romântico, pois o desejo de que o casal termine a narrativa junto é renovado, após as frustrantes cenas da lua de mel. A sequência da corrida desesperada à procura de Marnie parece um pesadelo, o que acirra o clima de tensão psicológica presente no filme. Perón (2006) observa que uma das estratégias do suspense hitchcoquiano é a construção de personagens confinados ao confronto entre culpa e inocência algo que aciona o espectador e o direciona a um complexo processo de identificação, construída na dimensão do olhar, ou seja, “a contradição do olhar e a consciência prazerosa e simultaneamente incômoda desse mesmo olhar.” (PERÓN, 2006, p. 7)

Esta perspectiva de identificação tem correlação direta com a angústia em relação à bissexualidade, um fantasma que assusta os heróis hitchcoquianos. Ainda que Mark seja relativamente estável do ponto de vista emocional e não tenha a fragilidade de outros personagens masculinos do diretor, ele, à sua maneira, não está tão ajustado às exigências androcêntricas. Com isso, não foi capaz de cumprir a palavra de que não tocaria em Marnie, subentendido que estava, até que ela se sentisse à vontade para tanto. O espectador o acompanha nesta crise em relação à masculinidade e investe as suas emoções de angústia e apreensão na procura desesperada por Marnie.

Ele vai encontrá-la na piscina do navio, e lhe presta os primeiros socorros. A água aparece, mais uma vez, em Hitchcock, como ligada à morte. Ao ser questionada do porquê se jogou na piscina, em vez de pular no mar, Marnie afirma que o objetivo era o suicídio e não alimentar os peixes. Há uma tendência que as mulheres preservem o corpo em casos de suicídio, optando por meios como envenenamento, em detrimento de opções como disparo de arma de fogo. Esta questão coloca novamente em cena a objetificação da mulher, fator que alimenta a tendência de que ela se veja como ornamento estético, mesmo numa situação extrema, como na morte por suicídio.

A própria busca da morte representa uma atitude insubmissa em relação ao patriarcado, num desafio à autoridade do homem. Dominação esta que pode, em casos extremos, tais como o de Marnie, colocar em xeque a autoridade da mulher sobre seu próprio corpo. Ao pular na água, Mark pula também na história de Marnie e inicia seu caminho de redenção, como aquele que vai empreender uma jornada a fim de salvar Marnie dos seus fantasmas interiores – gesto último de dignidade, como a reparar o erro que cometeu. “Com este tipo de mensagem, nós estamos prestes a confirmar a noção de que o terror expresso na violência contra a mulher seria parte de um destino biológico, um efeito colateral provocado pela natureza”, argumenta Bailin (1982, p. 26).

A tarefa de Mark, porém, é maior do que exatamente *salvar* Marnie, mas também ensiná-la, adestrá-la tal como a *jaguarandi* Sophie a confiar nele, mas também seduzi-la e discipliná-la na feminilidade. Após o retorno da terrível viagem, ele aponta à esposa o caminho do quarto do casal, com a suave admoestação: “Come on, Marnie. It’s not exactly a house of correction, you know”¹⁶⁷. Porém, o marido procede, logo em seguida, a uma série de instruções acerca do funcionamento da casa, dos horários das refeições: “Look, Marnie. For the present all we’ve got is the façade, and we’ve got to live in it (...)”¹⁶⁸, [quando é interrompido, pois Marnie lhe fecha a porta diante do rosto] (Fig. 84c) O movimento de fechar a porta também corresponde ao fechamento do corpo. Marnie não deseja um novo encontro sexual com o marido e se protege desta perspectiva¹⁶⁹



Fig. 84c

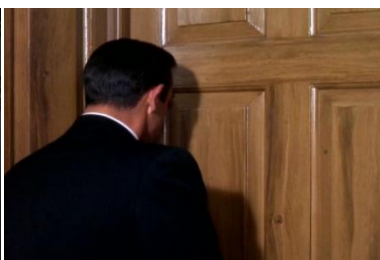


Fig. 85c



Fig. 86c

Há uma tristeza na negativa de Marnie e uma solidariedade em relação a seu marido, pois é com ele que ficamos após o fechamento da porta, seguida pelo fade. A câmera é colocada em direção ao seu ombro direito, o que demanda, mais uma vez, que o espectador assuma o partido de Mark (Fig. 85c). As estratégias que influenciam ao espectador para que haja uma

¹⁶⁷ Trad: “Vamos, Marnie, isso aqui não é exatamente uma casa de correção”.

¹⁶⁸ Trad: “Olha, Marnie, o que temos agora é esta farsa e nós temos que viver nela...”.

¹⁶⁹ Em *To Catch a Thief* (1955), Frances Stevens (Grace Kelly) toma atitude semelhante com Jonh Robie (Cary Grant). Porém, a cena marcava, neste segundo filme, o esmaecimento de uma tensão sexual que vinha sendo construída ao longo de minutos anteriores à esta cena, portanto uma frustração bem humorada do desejo erótico do espectador, o antípoda da tristeza e amargura que determinam a cena atual. Truffaut (2004) se refere ao *peso* do filme: “Gosto muito de Marnie tal como é, mas sinto que era um filme difícil para o público devido a seu clima bastante triste, melhor dizendo, sufocante, um pouco como um pesadelo” (p. 304).

identificação com determinado personagem são potencialmente perigosas, observa Aumont (2008), pois estas abrem espaço à simpatia¹⁷⁰, fazendo com que a audiência torça por personagens capazes de cometer crimes, como Mark. O clima de desolação que paira sobre o casal após a lua de mel é reafirmado pelo plano geral da casa dos Rutland logo em seguida ao *fade* – este plano é protagonizado pela árvore no outono, dando a dimensão da esterilidade do casamento, uma árvore morta, sem folhas (Fig. 86c).

A convivência entre os dois segue precária, como se poderia esperar. O passado de Marnie continua a atormentá-la, apesar das seguidas tentativas do marido em ganhar a sua confiança. A meta parece impossível, por conta dos fantasmas interiores da moça, expressos inclusive em sonhos de ansiedade e angústia. Durante um destes, ela se defronta com uma série de imagens terríveis, e chama pela mãe. O agente desencadeador do sonho é o instrumento de fechar a janela, que se choca, insistentemente, no vidro. Enquanto que, na imagem onírica há, fora da casa, um homem que bate à janela, insistindo em entrar. De acordo com Freud (1988), sonho significa a realização alucinatória de desejos do inconsciente. Com base na narrativa, detectamos o desejo da heroína em relação ao intercuro sexual – ela deseja a possibilidade que mais teme: assumir o lugar da mãe nos encontros sexuais com os marinheiros.

A linha de análise referente ao desejo por um encontro sexual, por mais assustador que isso possa parecer à personagem, é reforçada pela sua reação quando Mark a acorda, além da volta do motivo “Vermelho”, acompanhado pela cor, que inunda a tela.



Fig. 87c



Fig. 88c



Fig. 89c

O homem a quem ela ama, apesar das circunstâncias singulares na qual se deu o matrimônio, é identificado como os brutos e assustadores marinheiros a quem a mãe tinha por clientes quando os “tocava”, para usar o eufemismo hollywoodiano para a relação sexual. A solicitação de Marnie para que alguém não machuque a sua mãe remete ao episódio funesto, no qual Sra. Berenice e a filha tiveram que lutar contra o marinheiro bêbado. Porém, por outro lado, a frase *don't hurt my mamma*¹⁷¹ tem uma conotação sexual, dada a constante associação entre o sexo e a violência. Finalmente o casal volta a se abraçar, após o casamento. Esta demanda

¹⁷⁰ A questão da identificação e simpatia serão retomadas novamente no Capítulo IV, inclusive com maior aprofundamento.

¹⁷¹ Trad: “não machuque minha mãe”

interna de Marnie, com os seus fantasmas, os une, os aproxima e induz o espectador a, cada vez mais, torcer pela união do casal. Nesta parte final do filme, porém, mantemos uma relação de solidariedade para com Marnie, pois ela sofre, mas quem é alçado à categoria de herói é Mark. Apenas neste momento extremo, Marnie admite precisar de ajuda.

A sequência da caça talvez seja um resumo do enredo do próprio filme – perseguir, esperar e armar uma armadilha foi o que Mark fez em relação a Marnie, obrigando-a a desposá-lo. O vermelho, a cor que leva pânico a Marnie, está presente no evento, fator que lhe faz disparar em fuga, aterrorizada pela imagem dos cachorros que se jogam sobre um animal acuado e, acima de tudo, pelo homem de vermelho, com o chicote. O instrumento ocupa a tela de maneira transversal, algo que forma um X com o seu corpo. Este “x” seria o enigma do desejo sexual de Marnie, o seu impulso de se render às demandas do seu corpo, associadas ao constante medo do intercuro sexual e do corpo do homem a quem se encontra emocionalmente ligada.

O chicote ali representa uma metáfora do pênis¹⁷², tendo este órgão como elemento de tortura, de subjugação¹⁷³. O homem aparece sem rosto na imagem, um cavaleiro sem cabeça, sem identidade, alguém que vale menos do que significa por si próprio do que em relação à categoria na qual se insere: “You, men”¹⁷⁴ [conforme protestou a própria Marnie contra o marido, ainda na cena do navio].



Fig. 90c



Fig. 91c

Ao ver a imagem assustadora, Marnie foge em disparada, numa corrida que termina com o choque da morte do seu cavalo Forio. A imagem reforça a perspectiva do desejo sexual

¹⁷² Freud analisa o sonho do diplomata e político prussiano Otto von Bismark, relatado em carta enviada ao Imperador Guilherme I, em 1881. Bismark narra um sonho no qual está de posse de um chicote que cresceria até o limite do imensurável. Na análise de Freud, esta seria uma representação do pênis, resultante do material sexual infantil. O fundador da psicanálise observa que, além dos chicotes, instrumentos como bastões, lanças e objetos semelhantes são, recorrentemente, símbolos fálicos na linguagem dos sonhos.

¹⁷³ Paglia (1994) pondera que, nas últimas décadas, alguns setores do pensamento feminista teriam definido o pênis como um elemento de agressão, violação e destruição, o que seria, na sua concepção, um pensamento reducionista, ao equalizar o homem à sua anatomia e, esta, com a violência. Ela argumenta, porém, que as representações do órgão sexual masculina sempre foram controversas, nas sociedades ocidentais: “Os gregos deram às suas estátuas genitais de garotos pequenos. Apenas recentemente nós encontramos a possível razão. Os atenienses relacionavam um pênis grande à animalidade” (tradução nossa) (PAGLIA, 1994, p. 5).

¹⁷⁴ Trad: “Vocês, homens!”.

em Hitchcock, representado como algo destrutivo e incontrolável – dá testemunho disso o esforço da heroína em controlar as rédeas do seu cavalo, análogo ao esforço de controlar a si própria, em sua sexualidade, sublimada a partir dos furtos. O que resta a Marnie é um choque com o concreto mais que extremo, ao qual ela sobrevive, ao preço do desaparecimento do animal, uma das suas fontes de sublimação do seu desejo, para além dos furtos.

Há ainda algo de imaturo, de infantil em Marnie, o que explode e vem ao seu consciente, quando ela, após sacrificar Forio, respira aliviada, mas com uma voz de menina, como se, por alguns instantes, houvesse voltado no tempo. “There, there now”¹⁷⁵ [diz, depois do sacrifício]. Wood (1965) observa que há uma erotização na relação entre Marnie e o cavalo, como se cavalgar o animal fosse um lenitivo para que Marnie pudesse lutar contra os seus desejos. O sacrifício do cavalo envolve, então, um aspecto ritualístico, como se fosse um passo a mais na direção de abandonar a infância e ligar o seu desejo a um homem.

Este processo, porém, é construído mediante dor e angústia. Marnie chega à casa dos Rutland completamente transtornada, como se estivesse em algum tipo de transe. Ela vai em direção ao cofre, no qual há uma elevada soma em dinheiro. Porém, ao tentar proceder ao furto, não consegue, pois, se os constantes furtos serviam como um alívio sexual, tendo em vista que ela bloqueou a sua possibilidade de sentir prazer no encontro dos corpos, ela, agora, deseja a Mark e não consegue sequer concluir o seu crime. Está pronta para ser controlada em sua sexualidade e ser inserida no casamento, conforme os pressupostos de uma cultura androcêntrica. A questão é notada por Mark, quando ele percebe que o comportamento compulsivo determinante dos crimes de Marnie se quebrou em seu ciclo vicioso.

Mark: Go on. You want the money. You wanted the money or you wouldn't have taken my keys. You took the keys, now you take the money! I said take it! What's mine belongs to you. It's yours. You're not stealing. You want the money, take it!¹⁷⁶

Mark percebe a dimensão do momento, no qual obtém sucesso em domar Marnie e torná-la sua esposa. Tanto que, de maneira quase imperceptível, sorri (Fig. 92c e 93c), e dá o veredicto final: “Marnie, now we are going to Baltimore, to see your mother”¹⁷⁷ – o que significa o ato final no objetivo de Mark em desvendar e dominar a esposa. Ela sai de uma posição precária no patriarcado e é alçada ao *status* de casada, condição que se processa sobre o custo da sua liberdade. “Focalizar o contrato sexual colocando em relevo a figura do marido permite mostrar o caráter desigual deste pacto [o casamento], no qual se troca obediência por proteção. E

¹⁷⁵ Trad: “Aí está. Pronto”.

¹⁷⁶ Trad: “Mark: Vá em frente. Você quer o dinheiro. Você quer o dinheiro ou você não teria pego minhas chaves. Você pegou as chaves, agora você pega o dinheiro! Eu disse pegue! O que é meu pertence a você. É seu. Você não está roubando. Você quer o dinheiro, então pegue!”

¹⁷⁷ Trad: “Marnie, agora, nós iremos a Baltimore, ao encontro da sua mãe”

proteção, como é notório, significa, no mínimo, a médio e longo prazo, a exploração-dominação” (SAFFIOTI, 2011 p. 128)



Fig. 92c



Fig. 93c

A cena final marca o trajeto em direção à purificação, trilhada pelos três personagens principais da narrativa. Sra. Berenice recusa amor à filha, tendo sido uma prostituta na juventude (para manter a pequena Marnie); Mark, além de ter violentado a esposa, casou anteriormente para preservar a fortuna da família – algo levemente insinuado na cena do Jockey Club. Por isso, Mulvey (2009) observa que Berenice não foi a única a se vender por sexo nesta narrativa. O pecado que pesa sobre Marnie – é o de ser uma ladra mentirosa, mas que tem o seu delito maior no seu avassalador desejo sexual, exercitado através dos furtos. Uma sexualidade indisciplinada, destrutiva, que precisaria ser governada sobre a égide do patriarcado.

Para tanto, é preciso que Marnie volte ao momento fatídico, no qual teve que matar um homem para proteger a mãe. Wood (1965) argumenta que uma observação mais criteriosa deixaria patente que a lembrança é apenas um estágio na cura e não a totalidade do processo, como o filme faz crer. Porém, Hitchcock abriu mão da verossimilhança na busca por gerar um impacto emocional no espectador. “Fui forçado a simplificar tudo no que dizia respeito à psicanálise”, argumenta o diretor, em relação ao filme, em entrevista a Truffaut (2004 p. 304). A pequena Marnie pagou caro pela visão terrível que teve – as pernas entrelaçadas, a mãe chorando, o marinheiro transtornado e, depois, morto – tudo parece ser uma metáfora da relação sexual e assim esta ficou gravada na memória da pequena, moldando a sua concepção em relação ao intercuro.

Wood (1965) observa que, ao enfrentar o marinheiro por ter tocado a filha, a jovem Berenice estaria batendo no homem que a abandonou quando ela estava grávida, não permitindo que ele tenha acesso à garota. A imagem do marinheiro tocando a pequena Marnie é ambígua. Ele, bêbado, parecia confortar a criança por conta do medo do trovão, mas, ao mesmo tempo, estaria abusando dela, aproveitando da sua fragilidade para assediá-la. A criança, então, mata um pai terrível, devorador, que não respeita a barreira do incesto. A chuva comparece para lavar os pecados dos personagens. Quando para de chover e o casal vai embora, o tom de um final relativamente feliz e a união dos dois é suavemente sinalizado pela música de Hermann, que alivia a tensão da cena e quebra um pouco da atmosfera de tristeza na qual o filme é envolvido.

Capítulo 4: O Livro do Medo

Algumas breves passagens biográficas de Tippy Hedren, a atriz que representou a ladra Marnie, são contadas por Spoto (2008), para dar conta da degradação das relações entre ela e Hitchcock. Para além de uma investigação da vida da atriz – algo que seria cabível numa *fan magazine* –, propomos um movimento do particular para a realidade da mulher nas sociedades ocidentais, procurando, na trajetória de vida da artista, o estigma da objetificação. Nathalie Hedren nasceu em 19 de janeiro de 1930, na minúscula New Ulm, em Minnesota (EUA). Quando criança passou a ser chamada de Tupsa, apelido dado pelo pai, uma palavra sueca que significa uma garota “bonitinha”, “adorável”. O codinome a acompanharia por toda a vida, porém, sob a forma abreviada de Tippy. O pai que a batizou de Nathalie ainda lhe conferiu o codinome que, apesar de aparentemente ingênuo e infantil, traçaria o destino da moça como objeto do olhar numa sociedade escópica.

O pai, ao nomear duas vezes a filha, reivindica para si – tal como Hitchcock – a autoria plena da obra de arte, a pequena Nathalie. A garota ganharia, nos anos duros da recessão pós-crise de 29, uma cobiçada barra de sabão como presente de Natal. A família não pode lhe satisfazer o desejo mais ambicionado: um bicho de estimação. Porém, com a barra de sabão, ela ganharia um utensílio capaz de fazê-la mais socialmente apresentável, em linha com o cultivo de uma imagem cuidadosamente trabalhada para a avaliação dos outros.

A garota cresceu, virou capa de revistas, aprendeu a suportar e evitar o comportamento vergonhoso e rude de fotógrafos, atores e maquiadores que não sabiam disfarçar seu desejo em relação a ela. “Ela aprendeu a lidar com isso ignorando quando possível e saindo de perto quando era preciso” (SPOTO, 2008, p. 258). Arrisco dizer que este aprendizado a ajudou a lidar com a obsessão de Hitchcock. O diretor conseguiu construir amizades sólidas e duradouras com Ingrid Bergman, Grace Kelly, Joan Fontaine, o que demonstra a sua capacidade de manter relações saudáveis com mulheres, apesar da sua misoginia. Porém, apaixonado, não suportou a rejeição de Tippy Hedren e destruiu a carreira daquela que foi um dia sua pupila¹⁷⁸. Agiu com prepotência e desejo de vingança, retirando do universo do cinema o talento que ele mesmo ajudou a construir.

Através da leitura de Sandra Lee Bartky (1997), pode-se perceber o aspecto social do drama de Tippy. A estudiosa contesta a percepção de Foucault, que trata o corpo e a sexualidade de homens e mulheres como se fossem igualmente construídas sob a égide do poder. “As

¹⁷⁸ O fato de afirmar que Hitchcock estaria apaixonado por Tippy Hedren e que não suportou a rejeição da moça, o que degenerou no assédio sexual é algo constante de uma série de relatos biográficos acerca destes lamentáveis episódios (Spoto, 2008; Araújo, 1984). O primeiro afirma que o episódio “não pode ser ignorado, pois é um caso franco de assédio sexual extremo, que não pode ser desprezado ou minimizado. Nem o fato de *Marnie* ter sido completado com sucesso pode justificar a conduta do diretor. Os eventos constituem um rígido conto premonitório; também documentam o infeliz declínio de um grande gênio, que perdeu todo controle sobre si mesmo, e marcam o fim da sua arte”. (SPOTO, 2008, p. 238).

mulheres, assim como os homens, são submetidas às práticas e discursos do poder, tal como proposto por Foucault. Porém, ele é cego para os efeitos específicos do poder sobre o corpo das mulheres” (BARTKY, 1997, p. 95)¹⁷⁹, um poder que convoca as mulheres a terem corpos ainda mais dóceis, algo expresso na auto objetificação, no cuidado extremo com a aparência – o que inclui o controle do apetite a partir de rígidas dietas, além do uso de saltos, maquiagem, tudo na busca por satisfazer um olhar patriarcal, que confere status às mulheres a partir da aparência.

Ser homem ou mulher é algo que demanda tempo e esforço com o correspondente tributo que as pessoas de cada um dos sexos rendem ao patriarcado, sob a forma de um grande custo emocional e físico. As identidades gendradas, a clivagem dos seres humanos em duas categorias distintas, com a consequente hostilidade em relação a quaisquer posturas homossexuais é alicerçada numa série de discursos com valor de verdade, os quais se constituem como irrefutáveis, apesar dos esforços de uma série de movimentos sociais, como o feminismo. O que procuramos neste trabalho é apurar como, em suas estratégias de construção do suspense, o diretor inglês Alfred Hitchcock consegue, a partir das diferenças firmadas socialmente entre homens e mulheres, acionar a participação afetiva da audiência e fazer com que o espectador acompanhe os filmes mantendo seus sentimentos de solidariedade em relação a mulheres ocupantes de um espaço crítico no patriarcado. O estatuto das identidades gendradas opera em consonância com a organização do pensamento ocidental, pautado pela ideia e valor de verdade.

Para que a nossa perspectiva de abordagem em relação ao *corpus* deste trabalho se faça melhor explanada, é necessária uma breve viagem pelo erguimento e cristalização do conceito de verdade, algo que marca a cultura ocidental de maneira definitiva. No Programa Café Filosófico, exibido pela TVE, em 29/03/09, a filósofa Viviane Mosé (2011) procede a um recorte da história da filosofia, com um olhar guiado pelas reflexões de Nietzsche. Ela observa que, dentre os gregos pré-socráticos¹⁸⁰, referência constante na obra do pensador alemão, a ideia de verdade ainda não estava alicerçada de uma maneira consolidada. “Era um pensamento repleto de cheiros, de cores, marcado pelo corpo, pela arte”, considera. Porém, que, a partir do século V AC., ocorre o advento do pensamento socrático-platônico, fundado na busca de uma pretensa verdade, exterior do indivíduo, supostamente localizada num outro plano que não o da experiência cotidiana.

¹⁷⁹ No original: Women, like men, are subject to many of the same disciplinary practices Foucault describes. But he is blind to those disciplines that produce a modality of embodiment that is peculiarly Feminine. (BARTKY, 1997, p. 95)

¹⁸⁰ Nietzsche ([1844-1900] 2011, p. 29) adverte em relação à postura de imaginar que os gregos tiveram uma formação autóctone: “Muito pelo contrário: eles absorveram toda a formação que vivia em outros povos, sendo justamente por isso que chegaram tão longe – porque souberam arremessar para ainda mais longe a lança a partir do ponto onde outro povo havia deixado cair”. A possibilidade de benefício com a experiência de outros povos, muito provavelmente se explica, dentre outros fatores, pela geografia da Grécia, diferencial competitivo fundamental nas guerras com outros povos.

Há, portanto, uma ruptura com uma postura diante da vida, um estar no mundo fundado no *devenir* – a mutação, aquilo que se transforma, “o princípio da vida e do mundo, o fundamento de todas as coisas, ou seja, o vir a ser, a mudança explicitamente manifesta na natureza, ou o Ser, em sua identidade e permanência” (MOSÉ, 2011). No ponto de vista pré-socrático, o mundo é considerado como uma entidade viva, na qual o ser humano está inserido, sendo deste indissociável. Com Sócrates e Platão, há um corte neste processo e a lenta construção de um ideal de *homem* capaz de controlar as forças da natureza e descobrir uma verdade intrínseca ao mundo¹⁸¹.

Nietzsche assume uma postura extremamente hostil em relação a este ideal de verdade, num definitivo contraste em relação ao contexto no qual viveu, o século XIX, marcado por uma euforia moderna, sustentada pelo ideal da ciência como ente capaz de eliminar ou resolver todas as dores. Na avaliação de Viviane Mosé, ao passo que o pensamento ocidental é caracterizado pela busca de um ideal de verdade – Nietzsche questiona: verdade para quê e para quem? – talvez por isso o filósofo alemão tenha considerado a si próprio, num dado momento, não um homem, mas uma dinamite, tendo em vista que os ideais de essência e verdade são cruciais para a constituição das relações de poder no mundo ocidental. Para tanto, basta pensar na questão da herança, ente que colabora para a manutenção do *status quo*, considerando que a transmissão de bens para os descendentes se faz mediante a certeza da verdade quanto o pertencimento de um indivíduo ou grupo a uma linhagem consanguínea.

O pesquisador argentino José Pablo Feimann (2012), a partir da leitura de Foucault e Nietzsche, considera que a verdade não existe, mas há o poder, que ocupa lugares privilegiados de enunciação para impor a *sua* verdade. Para Judith Revel (2002), Foucault nunca trata do poder como uma entidade coerente, localizada num determinado tempo e espaço de onde poderia emanar um fluxo unívoco de um receituário perverso, destinado a controlar os indivíduos. A pesquisadora considera que Foucault trata, na verdade, de “relações de poder que supõe condições históricas de emergência complexas e que implicam efeitos múltiplos, fora do que a análise filosófica identifica tradicionalmente como o campo do poder” (REVEL, 2002, p. 67).

Partimos da perspectiva de um conceito de poder que tem a capacidade de constituir a subjetividade das pessoas, e, através de uma repetição constante, consegue impor seu ideal de verdade sobre os corpos – mesmo estes seriam construtos do poder. Afinal, o corpo só se constitui enquanto tal quando inserido “na cadeia de significantes, [apenas] entrando num

¹⁸¹ O que se coloca em causa com esta argumentação é a referência aos gregos pré-clássicos como um padrão de pensamento que difere da nossa contemporaneidade, ainda tão influenciada pelo positivismo moderno. Não intentamos dizer que o chamado “berço da cultura ocidental” era um paraíso. Nada mais longe disso, pois “eles tinham escravos, desprezavam as mulheres [e] não chegaram verdadeiramente a aceitar a homossexualidade” (FERRY, RENAULT, 1988, p. 146).

discurso, o sujeito encontrará as funções para o seu próprio corpo. Os corpos, para entrarem em função, precisam habitar um discurso” (QUINET, 2006, p 83). A normatização da sexualidade se constitui como o supremo olhar de um grande Outro patriarcal, que determina a maneira supostamente correta do uso dos corpos e da obtenção dos prazeres. Considerando este policiamento da sexualidade, seria possível uma analogia com as estratégias das sociedades disciplinares, nas quais as pessoas viviam sob a angústia de serem observadas por uma pretensa autoridade. Com o olhar panóptico, os próprios sujeitos se autocensuram, pois o olhar onisciente do patriarcado se insere na vida cotidiana.

Os conceitos de gênero, construídos socialmente e reforçados através das imagens da mídia e da arte, assumem um estatuto de assertiva incontestável, que atravessa e molda os corpos. Há, assim, a edificação das identidades masculina e feminina, algo, portanto, mais amplo “que os estereótipos, uma vez que, trata-se, na verdade, de regras ou restrições culturais para ordenar a estrutura social da diferença e da desigualdade do que se entende como gênero” (FÁVERO, 2011, p. 378). O olhar do grande Outro patriarcal pode ser comparado, num plano metafórico, a Argos, o servo de Hera que tem inúmeros olhos. “[Argos] Trata-se também de um pastor – profissão na qual a função de vigiar e observar é prevalente” (QUINET, 2002, p. 122).

Feimann (2012) observa que o poder se organiza de maneira pastoral, com a função de determinar os discursos com valor de verdade e fazer com que os indivíduos falem, para, assim, ter, a partir dos discursos das pessoas, o controle em relação a elas. A medicina, a psiquiatria e mesmo as ciências sociais se organizam em função desta perspectiva. Mas não está isento em relação a esta o cinema, tendo em vista as constantes pesquisas de mercado, entrevistas com espectadores, a fim de viabilizar o lançamento dos filmes. Este manancial de “confissões” é o combustível do poder, na elaboração de suas estratégias. O estudo dos mecanismos do poder colocam em xeque a noção de um indivíduo soberano, senhor do pensamento e no controle da sua própria vontade – neste ponto de vista, a noção de um livre arbítrio se torna uma falácia.

Para Maria Fávero (2011), o intelecto individual e humano não detém o monopólio da construção do pensamento. “Sistemas semióticos, separadamente e juntos como unidades integradas da semiosfera, sincronicamente e em todos os passos da memória histórica constroem operações intelectuais preservando-as, retrabalhando-as e aumentando a estocagem de conhecimento” (FÁVERO, 2011, p 29). Nesta perspectiva, é possível um paralelo em relação ao pensamento desconstrutivista, que destrona o ser humano como o ponto de partida epistemológico para todo o conhecimento e o insere na “trama histórica” – a teia de relações determinantes de um sujeito que, longe de ser centrado, é constituído em função das relações de

poder, manifestadas enquanto uma série de discursos atuantes sobre ela/ele. (FERRY e RENAUT, 1998).

Há uma série de instâncias de observação interagindo conosco conforme aponta Guacira Louro (2008, p. 18):

Como esquecer as pesquisas de opinião e as de consumo? E, ainda, como escapar das câmeras e monitores de vídeo que nos vigiam e nos ‘atendem’ nos bancos, nos supermercados e nos postos de gasolina? Vivemos mergulhados em seus conselhos e ordens, somos controlados por seus mecanismos, sofremos suas censuras. (...) estão, inegavelmente, espalhadas por toda a parte e acabam por constituir-se em potentes pedagogias culturais.

Lauretis (1987) considera a subjetividade como que inscrita na ordem simbólica do patriarcado, determinada em função deste. Ela pondera que o conceito de gênero opera em linha com a desconstrução derridiana, pois é sinônimo de uma diferença discursiva, um efeito da linguagem. A pesquisadora denomina esta perspectiva conceitual de “tecnologia de gênero”, ao propor a questão de como teorizar gênero para além dos limites da diferença sexual. Portanto, o gênero não é uma essência pertencente aos corpos, mas uma série de efeitos, comportamentos e relações sociais, enfim, “a representação dos indivíduos em rígida oposição dos sexos biológicos. Esta estrutura conceitual é o que o feminismo e as ciências sociais designam como o sistema de sexo e gênero” (LAURETIS, 1987, p. 5) ¹⁸².

A pesquisadora prossegue com a perspectiva de que não apenas as representações do gênero são construídas de acordo com tais tecnologias, mas também a própria subjetividade dos indivíduos aos quais estes discursos são endereçados. As relações do espectador com os filmes, a sua participação nas narrativas são intimamente relacionadas aos conceitos e expectativas sociais relacionadas aos conceitos de ‘homem’ e ‘mulher’. Judith Butler (2010) reafirma a recusa a buscar as origens do gênero, a verdade íntima dos desejos sexuais, se referindo à masculinidade e à feminilidade como uma espécie de imitação persistente, que passa como real. Há, portanto, uma identidade de gênero constitutiva da condição de pessoa, que não pode ser tida como estanque ou autônoma em relação ao ambiente em que vive, mas, a rigor, constituída em função deste:

No próprio discurso filosófico, a noção de ‘pessoa’ tem sido analiticamente elaborada com base na suposição de que, qualquer que seja o contexto social em que está, a pessoa permanece de algum modo externamente relacionada à estrutura definidora da condição de pessoa, seja esta a consciência, a capacidade de linguagem ou a deliberação moral. (BUTLER, 2010, p. 38).

¹⁸² no original: “is that gender is not sex a state of nature, but the representation of each individual and is predicted on the conceptual and rigid (structural) opposition of two biological sex. This conceptual structure is what feminism social scientists have designed ‘the sex-gender system’ (LAURETIS, 1987, p. 5).

Portanto, a noção de “pessoa” redundaria num sujeito constituído em função de uma série de discursos, normas e instruções, capazes de moldar a sua percepção de mundo e de si mesmo/a. A noção de indivíduo – em sua força etimológica, ou seja, algo que não admite divisão – é colocada em xeque, pois este não teria autonomia em relação às suas demandas. O poder determinante da oposição binária entre homens e mulheres, instituidor da heterossexualidade compulsória, porém, não se coloca de uma maneira unívoca, mas opera mediante uma série de fraturas e descontinuidades.

Referimos-nos a isso em relação ao conceito de *patriarcado contemporâneo*, descrito anteriormente – ou seja, apesar de uma série de conquistas do movimento feminista, o lugar de poder do homem se mantém e é reatualizado continuamente. Ainda assim, apesar da sua força e do seu valor de verdade, as identidades gendradas não são totalizantes, pois derivam de um ideal imaginário e, como tal, inalcançável. Estão ligadas, portanto, a uma angústia que, de maneira paradoxal, é constitutiva. A constante insegurança em relação ao gênero reclama a redundância, a repetição, ainda que seja impossível a sua completa realização, pois o seu destino é a incompletude.

O gênero é uma complexidade cuja totalidade é permanentemente protelada, jamais plenamente exibida em qualquer conjuntura considerada. Uma coalizão aberta, portanto, afirmaria identidades alternativamente instruídas e abandonadas, segundo as propostas em curso; tratar-se-á de uma assembleia que permita múltiplas convergências e divergências, sem obediência a um *telos* normativo e definidor. (BUTLER, 2010 p 37).

Este caráter irrealizável do gênero, como ideal de uma identidade estável e controlável, na qual o sujeito possa repousar de uma maneira segura, é constitutiva dos filmes de Hitchcock. Os discursos daquilo que classificamos como “patriarcado contemporâneo” se adequa ao contexto histórico e às demandas sociais, o que renova as suas forças de manter valores e pressupostos conservadores. Nos filmes analisados neste trabalho, as mulheres são representadas como seres capazes de iniciativa, versadas na gramática de sobreviver nos grandes centros urbanos. Porém são como que devolvidas ao seu lugar de oprimidas mediante a violência de homens inseguros quanto à própria masculinidade.

A década de 60, momento no qual estes filmes se inserem, foi pautada pela força contestatória de uma série de movimentos, que pretendiam rever privilégios há séculos constituídos. O período é marcante no que tange ao empoderamento de classes desfavorecidas no contexto social, como pessoas negras, mulheres e homossexuais – que passaram a disputar espaço no sentido de manifestar a sua voz, através da organização em movimentos sociais. É neste período que caem os estatutos moralistas que visavam vedar a apresentação de cenas de sexo e violência nos filmes hollywoodianos. A pressão do mercado, com a redução nas margens de lucro das bilheterias, impulsionou a queda da censura determinada pela Igreja Católica e sua

Legião de Decência. Black (2010) observa que foi decisiva para o fim da imposição religiosa a exigência do público pelo tratamento de temas adultos, além do advento da televisão na década de 50, então uma ferrenha adversária da sétima arte.

A ruidosa década de 60, com seu apogeu contestatório registrado em maio de 1968, impulsionou a terceira onda do feminismo. “Militantes feministas participante do mundo acadêmico vão trazer para o interior das universidades e escolas questões que as mobilizavam, impregnando e ‘contaminando’ o seu fazer intelectual” (LOURO, 2010, p. 16). Os estudos de cinema com recorte feminista ganham impulso neste momento. Análises da filmografia de Hitchcock foram estratégicas para a constituição do campo da teoria feminista do cinema, tendo em consideração textos a respeito de filmes como *Rear Window* (1954), *Vertigo* (1958), *Psycho* (1960) e *Marnie* (1964).

Tania Modleski (2005), porém, critica o posicionamento inicial das teóricas feministas em relação à filmografia hitchcoquiana. Esta posição tendia a considerar, de maneira inevitável, na obra do diretor, a representação das mulheres como passivos objetos do olhar, exclusivamente como vetores dos impulsos sádicos e escópicos da audiência. Na contramão desta tendência, ela propõe análises de personagens como Lisa (Grace Kelly), em *Rear Window* (1964). “*Lisa Freemont* pode ser muitas coisas, menos fraca e incapaz, apesar da análise de Mulvey que a considera apenas uma ‘passiva imagem visual da perfeição’” (MODLESKI, 2005, p. 72).¹⁸³. Por outro lado, a representação hitchcoquina das mulheres nas telas e as recorrentes metáforas dos genitais femininos não oferecem ao sujeito masculino apenas o gozo do olhar, mas a angústia.

Os anos 60 são marcados por uma forte angústia em relação ao corpo, algo percebido por Camille Paglia (1994), quando ela se refere brevemente ao fenômeno do *twist* – um ritmo que liberava a pélvis, ao passo que tornava tênues as fronteiras entre a dança de salão e o *strip-tease*. Provocar parece ter sido algo que deu a tônica ao cinema no período. Realizador atento ao ritmo do seu tempo, Hitchcock ficou intrigado como filmes de terror veiculados em *drive-ins* faziam sucesso, com a contrapartida dos baixos custos de produção. Surgia, assim, a ideia de fazer *Psycho* (DUNCAN, 2011).

Molly Haskell (1987) em *From Reverence to Rape*, longe de traçar uma linha contínua de “progresso” na representação da mulher, aponta que o tratamento do cinema americano em relação às mulheres passou do cavalheirismo do período mudo às constantes agressões sexuais registradas nos anos 70. Os anos 60, porém, antecipam essa tendência. No mesmo ano que Hitchcock lançava *Psycho*, o mundo viria a conhecer *Peeping Tom* (1960), do diretor Michel

¹⁸³ No original: “Lisa Freemont is anything but helpless and incapable, despite Mulvey’s characterization of her as “passive image of visual perfection” – and this is where the problem lies” (MODLESKI, 2005, p. 72).

Powell, no qual um psicopata matava mulheres com um instrumento cortante acoplado a uma câmera, a fim de captar as últimas reações de suas vítimas.

Quatro anos mais tarde, seria lançado *The Strangler* (1964), de Burt Topper, no qual o técnico de laboratório Leo Kroll, um *serial killer*, matava enfermeiras. Há, ainda, o claustrofóbico *Reflections in a Golden Eye* (1967), de John Huston, no qual um capitão do exército com tendências homossexuais mata o homem que lhe chamava a atenção – este insistia em invadir a sua casa sorrateiramente, a fim de espionar-lhe a esposa. Neste último, não há agressão física contra a mulher, porém, a narrativa é eivada pelo voyeurismo e fixação fetichista.

Inserido neste contexto, nos anos que antecedem o fim da censura em Hollywood, Hitchcock aglutina a angústia do olhar em relação ao corpo da mulher, ao passo que estimula, mas, simultaneamente, pune os impulsos voyeuristas da audiência. O tema da próxima seção será a investigação do olhar da audiência, localizado na zona de intersecção entre o fascínio e o medo – este é, em última instância, um olhar masculino, mas não como “olhar do homem”. Tratamos de uma posição que pode, inclusive, ser ocupada pelas mulheres (MALUF, MELLO, PEDRO, 2005). Hitchcock nos conta a respeito dos sintomas deste olhar aparentemente poderoso em sua objetificação da mulher, mas extremamente frágil nos seus pressupostos, algo que a obra do diretor inglês insiste em denunciar.

4.1 DIANTE DO ABISMO

Uma imagem que se repete de maneira constante nos filmes de Hitchcock é a precariedade da queda, algo inclusive referido anteriormente neste trabalho, quando analisamos *Vertigo* (1958), mas também em *North by Northwest* (1954) e *Rebecca* (1940). A mulher, o órgão sexual feminino, ou a própria paixão e desejo erótico são representados – ou metaforizados – por estas imagens ameaçadoras, capazes de tragar os indivíduos e destruí-los. Aquele que corre o risco de perder a sua vida ao ser engolfado pela força gravitacional do abismo é o homem, sendo a mulher e a sexualidade feminina o lugar do desafio, da ameaça, da possibilidade de destruição. No cinema hitchcoquiano, a mulher é, portanto, o enigma.

Esta percepção do feminino encontra eco numa tradição judaico-cristã e ocidental, na qual as forças do patriarcado insistem em objetificar a mulher, numa ameaça à sua subjetividade, “dado que ela só pode ser representada dentro da economia simbólica dominante – já foi definida pelo patriarcado como o lugar do ‘outro’. Em outras palavras, ela é ‘irrepresentável, a não ser como representação’” (LIMA, 2002, p. 66). Ao afirmar a centralidade do sujeito masculino, consolidado como o leitor ideal dos textos da cultura, há um pressuposto psicopático na elaboração destes discursos, a partir do instante no qual a humanidade das mulheres é negada e

elas comparecem como objetos de desejos sádicos e voyeurísticos da audiência – ainda assim, paradoxalmente, estes processos não são fechados e unívocos, pois clamam a participação afetiva do espectador que é convocado a simpatizar e mesmo sofrer pelas mulheres hitchcoquianas.

Mulvey (1996) observa que o fetichismo é como o grão de areia que entra furtivamente na ostra e faz com que ela produza a pérola. Recorremos à velha frase presente nos ciclos motivacionais de que “ostra feliz faz não pérola”, no sentido de observarmos que as imagens veiculadas pelas mídias, em especial os filmes de Hitchcock, são reveladoras da angústia dos sujeitos masculinos, ainda que eles ocupem posição privilegiada na elaboração e circulação dos discursos. O que se coloca em causa, considerando este aspecto, é a angústia de castração, diretamente vinculada à misoginia. Mulvey (1996) compara as imagens das mulheres no cinema dominante a uma *commodity* – a metáfora pode ser investigada em seu viés econômico, no sentido de que os produtos básicos têm alcance global, mas precisam ser processados, beneficiados de serem distribuídos antes aos mercados. As imagens cinematográficas produzidas no contexto capitalista também têm alcance global, considerando o cinema dominante, mas o processo de “beneficiamento” por que elas passam é possível apenas a partir da participação afetiva do espectador.

Quinet (2009) observa que o mal estar da civilização científica se apresenta hoje como doenças predominantemente originárias do discurso capitalista. “O discurso capitalista, efetivamente, não produz laço social entre os seres humanos: ele propõe o sujeito com relação a um *gadget*, um objeto de consumo curto e rápido” (QUINET, 2009, p. 37/38). Desta forma, são produzidos os dejetos da civilização – algo que compreende os corpos que operam como alteridade. Estes dejetos, ou corpos abjetos, como quer Judith Butler (PRINS, MEIJER, 2002), são seres humanos que, nas representações dominantes, comparecem destituídos de sua subjetividade. “Ao se tomar a civilização através do que ela produz, a própria civilização é o dejetos, uma cloaca, a ‘cloaca máxima’” (QUINET, 2009, p. 37).

A inscrição dos genitais femininos metaforizados por uma mancha, como em *Psycho*, com o deságue da banheira ou a imagem das escadas em *Vertigo*, em seu ameaçador movimento de aproximação e afastamento, trazem à narrativa o imponderável. Butler (2010, p. 29) aponta que, num universo simbólico androcêntrico, as mulheres constituem algo da ordem da impossibilidade da representação. “Em outras palavras, as mulheres representam o sexo que não pode ser pensado, uma ausência e opacidade linguísticas”. Quinet (2002) recorre ao mito grego da Medusa para dar conta da angústia relacionada aos genitais femininos. A Górgona, aquela que habita a entrada do país dos mortos, tem a missão de não permitir que os vivos passem esta

fronteira e polícia o lugar petrificando, com o seu olhar, aqueles que se aventuram em seus domínios.

[Ela] traduz a alteridade extrema, o horror aterrorizante daquilo que é absolutamente outro, o indizível, o impensável, o puro caos: para o homem, afrontar-se à morte imposta pelo olhar da Górgona aos que lhe atravessam o olhar, transforma todo o ser vivo que se mexe e enxerga a luz do sol em pedra dura, glacial, cega e entrevada. (VERNANT, *apud* QUINET, 2002, p. 92).

Para Freud, a inquietante estranheza expressa no texto acima traduz a angústia de castração, pois a Górgona é uma representação do sexo da mulher. “Mas o olhar no lugar do sexo da mulher é, também, causa de desejo, pois, segundo a interpretação freudiana, a transformação em pedra daquele que cruza o olhar da Medusa equivale à ereção do pênis.” (QUINET, 2002, p. 93). A angústia em relação aos genitais femininos dialoga com o momento da infância no qual a criança viu, pela primeira vez, o sexo de uma mulher, provavelmente a mãe, ocasião evocadora da angústia da castração. A questão que se coloca, porém, não é a primazia dos órgãos genitais, mas a questão do falo – objeto imaginário, que remete a uma fantasiosa completude dos sujeitos – assim sendo, homens e mulheres não possuem o falo, pois este é algo irrealizável, considerando seu aspecto fantástico. Porém, na teoria infantil em sua fase fálica, a criança, tanto meninos quanto as meninas, imagina que todos os seres vivos e até mesmo os objetos possuem um pênis, sendo que, para os infantes, este órgão seria o correspondente anatômico do falo.

A visão entrará em jogo na diferenciação dos sexos. O que vem se contrapor a essa universalidade do falo é uma ‘visão acidental dos genitais de uma irmãzinha ou companheira de brinquedo’. Essa visão provoca, primeiro, a negação da falta do pênis e, em seguida, a conclusão de que estivera lá, mas que foi arrancado. Ele atribui a falta ao resultado de uma castração, o que remete à possibilidade de castração da sua própria pessoa (temor narcísico). (QUINET, 2002, p. 91)

O cinema de Hitchcock comparece como em grande parte pautado pelo fantasma deste momento, no qual o sujeito se deparou com a constatação aterradora da incompletude – reconhecida no outro, mas capaz de ameaçá-lo. No cinema hitchcoquiano, as representações dos genitais femininos frequentemente encontram continuidade com a fenda palpebral e a boca das mulheres, mediante inscrições metafóricas. Na cena de *Psycho*, na qual Marion Crane é assassinada a punhaladas no chuveiro, podemos localizar uma série de metáforas da vagina, representadas pelos olhos da moça, mas também pela sua boca e pelo ralo da banheira, em seu centro escuro e insondável. Kaja Silverman (1988) percebe outra inscrição da vagina nos filmes hollywoodianos, localizando a equalização entre a voz da mulher e os seus genitais, como numa relação metonímica. Lembremos que, logo em seguida à queda da esposa de Elster da torre do campanário, em *Vertigo*, Judy grita, mesma atitude tomada por Marion quando agredida pela Mãe, a segunda personalidade de Norman.

Diante do desafio representado pela mulher, os heróis hitchcoquianos vacilam e temem, o que embaralha a segurança em torno dos papéis socialmente atribuídos a homens e mulheres. Há um desafio à identidade generificada, o que redundaria em violência – pois a violência direcionada às mulheres nos filmes analisados decorre do medo da bissexualidade. A violência de gênero seria uma forma de purgar os impulsos bissexuais e, ao mesmo tempo, punir as mulheres por se constituírem como sujeitos desejantes, lugar que, no patriarcado, seria exclusivo ao homem.

Há uma dissociação entre o crime cometido por Marion e o seu castigo – não é justo alguém morrer daquela maneira por ter furtado US\$ 40 mil, algo que, por isso mesmo, gera ainda mais comoção por parte da audiência. Judy poderia ter fugido, trocado novamente de identidade e seguido adiante. Porém, o amor por Scottie a impediu. Mais uma vez, a sentença foi a morte de uma mulher, sentença determinada em função do seu desejo. Marnie sofre uma agressão sexual, mais uma vez reduzida ao seu lugar ‘de mulher’, pagando por sua sexualidade expressa nos furtos que comete. O que rege este viés conservador de manter o *status quo* a partir da violência é a angústia da castração, algo constante da perspectiva analítica de Maria Kehl (1996, p. 51):

a mulher que exprime mais diretamente sua sexualidade se depara com o horror masculino diante desse vazio-que-fala, já que no (seu) inconsciente toda mulher se confunde com a figura da mãe – de onde se conclui que a tradicional interdição da sexualidade feminina, além dos motivos práticos de controle da linhagem dos herdeiros, fundamenta-se no terror inconsciente da mãe devoradora. Mitos antigos, como o das bacantes, já vinham dizendo que a sexualidade feminina poderia ser muito perigosa.

O sofrimento destas mulheres, a sentença que lhes é determinada, foi proferida por um gênio maldito, o próprio diretor do filme, eficaz no exercício das suas inclinações sádicas – assunto que será retomado na próxima seção. A violência com a qual as mulheres são tratadas nos filmes de Hitchcock dialoga diretamente com um imaginário judaico-ocidental e cristão que alia a beleza da mulher ao mal, algo patente em uma série de representações. A mulher estaria, assim, equalizada ao corpo, como *locus* da sexualidade. Este mesmo corpo é algo que padece, mediante os exercícios extenuantes das academias de ginástica, pela rotina do trabalho que, gradualmente, em longas horas diárias, tende a gerar doenças ocupacionais – e numa cultura ocidental que nega os afetos, as sensações e nega o corpo, em benefício do intelecto.

Temos a desvalorização social do corpo, grande aliado da opressão das mulheres. Portanto, o dualismo cartesiano [mente e corpo] se opõe à teoria feminista, uma vez que oposições binárias hierarquizam e classificam os termos polarizados, privilegiando um em detrimento do outro (XAVIER, 2007, p. 18)

Ana de Carli (2009) considera que a domesticação das mulheres é responsável pela criação do mistério feminino. Na avaliação da estudiosa, os homens pressentem a magnitude das forças recalcadas nas mulheres, o que fomenta uma cultura de medo e misoginia. Ela relembra

uma série de narrativas a respeito da hostilidade ocidental em relação à mulher e seu corpo, numa lista que inclui Eva, Salomé, Helena de Tróia e Sara, apenas para ficarmos em alguns exemplos. Porém, a figura mais emblemática em relação ao assunto é Pandora, do mito de Prometeu:

Conta a mitologia grega que Zeus, enfurecido com Prometeu, por que ele havia roubado o fogo dos deuses para dar aos homens, ordenou a Hefesto que criasse um ser maldoso, que todos os homens desejariam. Ele criou Pandora, a primeira mulher, ‘um belo e desejável corpo de virgem’ enfeitado com requinte e suntuosidade por Afrodite. Além disso, a primeira mulher é representada por Hermes com sagacidade e o dom de enganar (CARLI, 2009, p. 86)

Há, portanto, uma tradição de fascínio, porém de medo e estranhamento em relação à mulher e seu corpo. A vagina é emblemática em relação a isto, pois continua sendo tratada como segredo e tabu (BORDIEU, 2011). Ainda que escondida, pois a sua visão remete ao fantasma da castração, o órgão é resignificado e inserido na narrativa hitchcoquiana mediante o uso de metáforas visuais e analogias antropomórficas. A vagina, algo que se dobra para dentro – aliás, o que comparece inclusive na etimologia da palavra – é representada como mensageira do desejo incestuoso de voltar ao útero materno, de fundir-se ao corpo da mãe.

Neste universo misógino, a água opera em consonância com o imaginário do corpo feminino como ameaçador. Rodriguez (2011) detecta a constante relação entre a morte e a água em Hitchcock – algo marcante na cena do chuveiro, em *Psycho*, mas também em *Marnie*, no momento da tentativa de suicídio e, mais uma vez, em *Vertigo*, quando a falsa Madaleine simula atirar-se na Baía de São Francisco. A água se conecta à vida intrauterina, por conta do líquido amniótico. Chavalier e Gheerbrant (1993) remetem à questão ambígua em relação à água no ocidente – constantemente aliada à vida, inclusive no sentido religioso, como na cerimônia do batismo, mas associada, de igual maneira, à morte – como no dilúvio. Esta dualidade se repetia no Egito, quando o Nilo tinha o seu nível elevado, por conta de fatores climáticos e, posteriormente, o rio voltava a seu nível normal, favorecendo a agricultura – o Nilo, assim, era gerador da vida, mas, ao mesmo tempo, da morte, dualismo que sobrevive na Bíblia.

A água ainda comparece enquanto agente purificador, algo patente nos filmes. Wood (1965) observa que Marion, quando toma o que seria seu último banho, manifesta sensação de alívio de quem se lava de um pecado, tendo em vista que havia decidido voltar para Phoenix, antes de ser impedida por Norman. *Marnie*, após a cena do estupro, tenta se matar, atirando-se numa piscina e, posteriormente, no jogo de associação de palavras, ela volta a retomar o tema água relacionando o líquido à limpeza e à capacidade do lavar os pecados.

Porém, as possíveis significações de imagens correlatas aos órgãos sexuais femininos são mais complexas em Hitchcock, algo que demanda uma investigação do complexo de Édipo

nas bases estipuladas por Hélio Pellegrino (1995). O psicanalista narra, no texto “Édipo e a Paixão”, a sua comunicação em relação ao assunto num congresso em Santiago do Chile, no início da década de 60. A partir de uma pergunta aparentemente óbvia, ele pretende uma leitura alternativa em relação ao complexo de Édipo, e empreende um viés que pode ser elucidativo quanto à misoginia presente em Hitchcock, bem como em relação às metáforas do órgão sexual feminino, tão presentes no trabalho do diretor, como a dimensão de algo capaz de tragar os personagens e levá-los à destruição.

O psicanalista se pergunta – teria Édipo complexo de Édipo? “O herói da tragédia tebana, ao matar o pai e casar-se com a mãe não se enquadra no esquema estrutural e conceitual do Complexo de Édipo, tal como o descreve Freud” (PELLEGRINO, 1995, p. 309), observa, considerando que, assim sendo, Édipo não teria sido afetado com o estigma batizado com seu nome, mas teria sucumbido a vicissitudes de natureza pré-edípica. A questão é pertinente, pois, a rigor, o desgraçado tebano teria matado a Laio, um homem a quem não conhecia, após um altercado e, em seguida, desposado a mãe, Jocasta, outra pessoa a que ele não sabia quem era.

O destino de Édipo estava traçado desde muito antes de ele nascer. Ao casar com Jocasta, Laio, soberano de Tebas, havia recebido do Oráculo a profecia de que o seu filho o mataria e se casaria com a própria mãe. A fim de evitar o destino fatal, o casal decidiu matar a criança. Para tanto, Jocasta entregou o bebê a um pastor da cidade, pois não teve condições emocionais de levar a cabo a sentença. “Aqui pode se perceber um último sopro de piedade em Jocasta, pois foi ela quem entregou o filho ao pastor, incapaz de assassiná-lo com as próprias mãos” (PELLEGRINO, 1995, p. 307). O homem, porém, não conseguiu realizar a tarefa nefasta, mas furou os pés do recém-nascido e amarrou-o a uma árvore – e assim foi determinado o destino de Édipo, preso, atado à árvore mãe, incapaz de trilhar seus próprios caminhos. O destino é, inclusive, revelado no seu nome: Édipo – *eiden*, estar inchado e *pous*, pés, portanto, “aquele que tem os pés inchados”, caminha canhestro, inseguro, precário em sua marcha, incapaz de trilhar os próprios caminhos.

Porém, ainda assim, a passos trôpegos, anda em direção ao seu destino. Um pastor de Corinto, cidade não muito distante de Tebas, resgatou a criança, e a entregou ao rei da cidade vizinha e à sua esposa, um casal sem filhos, que adotou o pequeno. O tempo passa, Édipo tem uma vida feliz, até que, quando adulto, após suspeitar da sua origem, procura um oráculo e ouve deste que irá cometer os crimes de parricídio e incesto. Ele abandona o lar adotivo, a fim de fugir do roteiro perverso, traçado pelos deuses. Sem saber que já havia sido laçado na armadilha do destino. Ele não pode escapar à sua sentença, e termina de volta à cidade natal, onde cumpre a

profecia. Porém, caso fosse adotado o esquema tradicional do complexo, Édipo teria que matar Políbio e casar-se com Mérope – seus pais adotivos.

A questão do herói estaria, portanto, localizada num âmbito mais primitivo e originário – que tem em seu âmago a relação da criança com a mãe nos primeiros meses de sua vida, na conflituosa relação do herói com Jocasta, a responsável pelo seu abandono à morte. O bebê rejeitado paradoxalmente investe toda a sua força em apegar-se à genitora, num esforço incestuoso de voltar ao útero e fundir-se à imagem querida.

Quanto pior for esta relação, quanto menos se sentir a criança amada e protegida pela figura materna, mais se agarrará a ela e mais devastadoras serão as paixões desencadeadas na etapa posterior. Ao contrário, se a relação for boa e amorosa, mais facilidade terá a criança de aceitar o corte separador que, com a interdição do incesto, afasta a mãe. (Pellegrino, 1995, p. 310)

Este poderia ser, a rigor, o fantasma que assombra grande parte dos heróis hitchcoquianos, a perspectiva incestuosa de agarrar-se à mãe com todas as forças, o fechamento num universo anterior ao *Nome-do-Pai*, portanto pré-simbólico e de natureza pulsional. Freud (2010) é questionado por um leitor da sua obra, que afirma nunca ter tido desejos sexuais por sua mãe. O fundador da psicanálise responde que estes são inconscientes, portanto independentes da vontade individual. Justo neste alheamento à vontade do sujeito está a força do enredo edipiano, que tende a se repetir ao longo da vida, de maneira cíclica, obsessiva. Esta seria uma sentença que pesa de maneira mais definitiva sobre Norman Bates. Vanessa Rodriguez (2011, p. 76) observa que quando ele conclui o *check in* de Marion no Motel Bates, o rapaz hesita entre as chaves dependuradas no hall de entrada, até se deter na número 1. “O um é o número que simboliza a unidade, o paraíso original, a igualdade absoluta do narcisismo. Nomeia a fusão do eu com o outro”. Esta relação não admite um terceiro que possa perturbar a unidade absoluta.

Pellegrino argumenta que a dependência em relação à mãe crescerá de forma proporcional à insegurança do infante, que tende a alucinar o mundo, como forma de sobrevivência. A criança fará, então, uma cisão da figura e do corpo materno em duas imagens – o da mãe boa, o seio bom, e a mãe má, persecutória, implacável. O estudioso considera que a imagem da mãe má, ou do seio mau, será projetada no pai, que se transformará num perseguidor odiado. “A criança, acuada, cheia de um ódio que incendiará esta perseguição desejará matar o pai para entrar mãe adentro numa última – e incestuosa – busca de refúgio” (PELLEGRINO, 1995, p. 311).

A força das paixões edipianas estará presente em Hitchcock. Matar o pai e fundir-se com a mãe, num desejo último de negação da vida, é algo constante na filmografia do diretor. Norman, como Hamlet, mata o homem que ocupava o lugar análogo ao do seu pai e, em meio ao acesso de fúria, assassina, junto com ele, a própria mãe. “Well, a son is a poor substitute for a

lover”¹⁸⁴, argumenta o rapaz em seu diálogo com a pobre Marion, frase enigmática que denuncia o desejo incestuoso de ocupar o lugar de amante da própria mãe. Por outro lado, tal como o sabem Norman e Marnie, – o melhor amigo de um filho/a é mãe – frase presente em ambos os filmes. Wood (1965) considera que Marnie seria uma redenção de Norman, tendo em vista que ela consegue, guiada por Mark, superar o ciclo das obsessões e desejar algo para além da relação dual fundadora.

A face terrível da dependência em relação à figura materna primordial, tal como o observado por Pellegrino, é o desejo de fundir-se com a mãe, fugir do mundo, na tumba representada pelo útero, órgão intermediado pela vagina – uma dobra para dentro, de acordo com a etimologia da palavra. O nascimento engendra uma angústia, pois o desejo supremo do infante, recém-atirado no mundo e divorciado da unidade primordial, é refutar o universo no qual ele foi acolhido, este fonte de dor, desespero e angústia. Diante deste panorama, ele se refugia no imaginário. Com os poucos recursos cognitivos dos quais dispõe, cria a fantasia de que ainda é uno com a mãe – numa decisiva e constitutiva negação da realidade. Pellegrino observa que, para Freud, um dos fantasmas originários é o da vida intrauterina. “A criança, ao nascer, denasce (sic) (...) nascida biologicamente se refugia num útero fantasmado (sic), arquetípico, negando dessa forma o nascimento – e a realidade” (PELLEGRINO, 1995, p. 318).

Porém, para se nascer, é preciso destruir o mundo (HESSE, 2010), pois o princípio da realidade se sobrepõe de tal maneira que não resta ao infante alternativa além de abrir mão da alucinação que criou para sobreviver e, com isso, perder a mãe. Esta perda é constitutiva, pois é fundadora do desejo – um âmbito que pressupõe a presença de um sujeito, capaz de articular a linguagem, em contraposição ao universo pulsional, anterior ao Nome do Pai. “Perder a mãe imaginária significa simbolizá-la na realidade conformando-a e afeiçoando-a às exigências da lei da cultura” (PELLEGRINO, 1995, p. 324). Simbolizamos apenas aquilo que perdemos. As metáforas dos órgãos sexuais femininos, tão presentes em Hitchcock, dão testemunho em relação ao assunto. Silverman (1988) pontua que Hollywood organiza a sexualidade feminina ao redor de uma imagem análoga a um insaciável orifício, capaz de tragar o sujeito. “Não é de se surpreender que sejam constantes [no cinema referências a] fantasias paranoicas de sufocamento, ciladas e sufocação” (SILVERMAN, 1988, p. 71).¹⁸⁵

Em *Vertigo*, filme que faz referência de maneira mais direta, à fantasia do retorno ao útero, há, na cena do pesadelo de Scottie, um momento no qual ele aparece caminhando pelo cemitério no qual esteve antes, seguindo Madaleine. Diante do túmulo de Carlota Valdéz, ele

¹⁸⁴ Trad.: “Ora, um filho é um pobre substituto para um amante”.

¹⁸⁵ No original: “Not surprisingly, what has been thus disowned returns in the guise of paranoid fantasies of enclosure, entrapment, and suffocation.” (SILVERMAN, 1988, p. 71).

submerge, é tragado pela terra, e satisfaz, na alucinação onírica, o seu desejo supremo de negar a realidade, negar a própria vida e submergir no útero materno.



Fig. 1d



Fig. 2d

Apenas dois anos depois de apresentar ao mundo o delírio da acrofobia de Scottie, em *Vertigo*, o diretor, através de Norman Bates, realiza o desejo do personagem, de fundir-se com a mãe, aquela que ocupa o *status* de interditada, vetada ao desejo. O destino desta viagem é a morte, que sorri ao espectador com os olhos de Norman e a boca da senhora Bates. É o grito desta boca que se ouve no ralo do banheiro. Logo após o assassinato de Marion, o ralo se torna um buraco negro, a inscrição do Real do corpo da mulher, que atrai a atenção do espectador, mas também traga a água e o sangue de Marion – um sangue estéril, que denuncia o fim de uma vida, pois, ali, diante do desejo de fundir-se ao corpo da mãe, não há vida possível.

Para Lacan, os órgãos sexuais femininos seriam da ordem do terrível, do irrepresentável. O quadro do pintor dinamarquês Gustave Courbet, *A Origem do Mundo* (*L'Origine du Monde*, 1866) é emblemático em relação ao assunto, ainda hoje motivando uma série de discussões, como a punição do *Facebook* ao usuário que expos uma réplica digital de obra – com o cancelamento da conta no site de relacionamentos¹⁸⁶. A angústia em relação às representações da vagina tem a ver com um padrão cultural que constrói o masculino como referência, princípio e base de comparação de todas as coisas (BORDIEU, 2010). A sexualidade feminina, portanto, teria que ser reprimida, no sentido de construir os genitais da mulher como segredo e tabu:

A cintura é um dos signos de fechamento do corpo feminino, braços cruzados sobre o peito, pernas unidas, vestes amarradas, que, como inúmeros analistas apontaram, ainda hoje se impõem às mulheres nas sociedades euro-americanas atuais. Ela simboliza a barreira sagrada que protege a vagina, socialmente construída como objeto sagrado, e portanto, submetido, como o demonstra a análise *dukheimiana*, a regras estritas de acesso que determinam muito rigorosamente as condições do contato consagrado, isto é, os agentes, momentos e atos legítimos ou, pelo contrário, profanadores. (BORDIEU, 2010, p 25)

¹⁸⁶ Notícia disponível em: <http://entretenimento.uol.com.br/noticias/afp/2011/02/16/facebook-exclui-usuario-por-expor-no-perfil-a-origem-do-mundo-de-courbet.htm>

Hitchcock foi conhecido pela forma a qual trabalhava a sexualidade de suas heroínas, apresentadas como mulheres contidas em relação a este aspecto. São mulheres portadoras de um desejo pujante, porém expresso segundo os códigos vitorianos de repressão e conduta. Afinal, com base na percepção de que as mulheres seriam grande parte do seu público, ele afirma em texto componente da coletânea elaborada por Gottlieb (1998, p. 102): “as mulheres podem tolerar vulgaridade na tela, mas não quando exibida por pessoas de seu próprio sexo, pois são de uma constituição tal – abençoadas sejam – que não podem evitar sentir que um espetáculo deste tipo avilta todas as mulheres em geral”.

Vamos encontrar imagens desta contenção na atitude corporal das personagens, em ocasiões diversas, como em *Psycho* e *Rebecca* (1940). Assim, como Janet Leigh (Fig. 3d), atriz do primeiro filme, Joan Fontaine, na fita inaugural da fase hollywoodiana de Hitchcock, coloca as mãos sobre a região genital e entrelaça os dedos de uma maneira nervosa (Fig. 4d). A atitude evoca, além de repressão sexual, a perspectiva de que o gesto seja fruto de instruções do diretor às atrizes.



Fig. 3d



Fig. 4d

Metáforas e analogias antropomórficas do sexo da mulher são constantes em Hitchcock. A imagem é estratégica ao suspense hitchcoquiano e se encontra inscrita na vertigem de Scottie, conforme referido anteriormente. A vertigem da queda, a ação da gravidade, é constitutiva em relação ao assunto, tendo em vista a constante repetição, na filmografia do diretor, da imagem da vertigem. Duncan (2011) cita James Wolcott, em relação ao trabalho do realizador: “De todos os seus motivos e traços distintivos (escadas, chaves, pássaros) aquele que mais me intriga é o seu fascínio pelas quedas. As quedas de grandes alturas eram os seus *crescendos* dramáticos” (WOLCOTT, apud DUNCAN, 2011, p. 14):

Passando brevemente em revista os filmes de Hitchcock, constatamos muitas situações de vertigem: no *British Museum*; em *Chantagem*, em cima de um rochedo em *Os Quatro Espiões*, *Suspeita* e *A Casa Encantada*; a queda no poço de uma mina, em *Young and Innocent*; no cordame de um barco em *A Pousada da Jamaica*; na Estátua da Liberdade, em *Sabotagem*; a queda da janela, em *Janela Indiscreta*; em cima do telhado, em *Ladrão de Casaca*; em Mount Rushmore, em *Intriga Internacional* e Aborgast a cair pelas escadas em *Psico*. Wolcott assinala: ‘Em geral, as quedas são fotografadas em um ângulo alto e, muitas vezes, a câmera capta as mãos agarradas

quando o personagem tenta salvar a vida, quando vai cair ou está prestes a cair num abismo’.

Conforme pondera Modleski (2005), a queda nos filmes do diretor está constantemente ligada à feminilidade e à angústia em relação à vida intrauterina, tal como *Vertigo* deixa patente. Nas cenas iniciais do filme, dependurado no pequeno duto de água da chuva, os braços de Scottie performam um desenho em V, algo similar aos decotes das vestes femininas, que apontam em ângulo para a região pubiana – o vértice de atração e da sedução. Na cena seguinte, no apartamento de Midge, o detetive mantém distância em relação ao sutiã, peça supostamente desenhada por um aeroprojetista em seus momentos de folga. Ele toca a peça apenas com a bengala que carrega. Mais uma vez, a mulher, através da sua peça de vestuário, encontra-se correlacionada à queda, tendo em vista a função do sutiã.

Requena (2004, p. 84) observa que o sutiã *sujetador*, em espanhol, “mantém, sustenta, estes são os termos que se referem ao mesmo tempo à experiência do personagem no ponto de partida da história e ao corpo da mulher – porque é do lingerie, afinal, do que se trata”¹⁸⁷. A angústia em relação ao corpo da mulher tem relação direta com os efeitos danosos ao sujeito do seu desejo incestuoso de voltar ao útero materno. Entramos no âmbito da punição em relação a este aspecto, que tem, dentre os seus efeitos, a castração simbólica, assim como a perda definitiva da identidade masculina, algo que vitimou a Norman Bates, de maneira particular. Conforme argumentamos em seções anteriores, homens e mulheres guardam em si a falta e o fantasma da castração, tendo em vista que o falo não teria, a rigor, uma equivalência com o pênis, mas é um objeto imaginário.

Silverman (1988) observa, porém, que, no cinema dominante, o fantasma da castração é projetado na figura da mulher, mas este retorna ao sujeito masculino, tornando problemático e chocante o seu gozo. Uma forma de evitar a angústia do olhar, capaz de reconhecer a diferença sexual seria o fetichismo. “O fetiche faz mais do que sinalizar a falta na mulher, admite Freud, mas também fala sobre a possibilidade da falta no homem, o que reafirma a identidade de homens e mulheres fundada na castração [simbólica]” (SILVERMAN, 1988, p. 21)¹⁸⁸. Ao apontar a falta no outro, o sujeito masculino é forçado a reconhecê-la em si próprio, um fator capaz de catalisar a terrível angústia hitchcoquiana, esta fundadora do suspense, da sensação de que uma ameaça – ou uma sentença – se impõe sobre o sujeito.

¹⁸⁷ No original: “sostiene, sujeta; tales son los términos que remiten, simultáneamente a la experiencia del personaje en el punto de partida del relato y al cuerpo de la mujer – pues es de lencería después de todo de lo que se trata”.

¹⁸⁸ No original: “This remarkable of fetish does more than simultaneously avow and disavow female lack; as Freud himself admits, it also speaks to the possibility of male lack, and it does in ways that affirm the fundamental identity-in-castration of the male and female subjects” (SILVERMAN, 1988, p. 21).

Com isso, a fórmula de Mulvey (2009), de que “sadismo demanda história” pode ser, neste caso, apropriada em sua maneira inversa: “masoquismo demanda história”, trata-se de fazer algo acontecer ao sujeito masculino, confrontado com o seu próprio desejo incestuoso e com a falta que reside em si. Ele pede por estar diante das imagens que evocam os órgãos sexuais femininos – como as escadas de *Vertigo*, o deságue da banheira, em *Psycho*, ou mesmo o constante apelo a bolsas, cofres e malas, em *Marnie*. Porém, não suporta a visão que tem diante de si, embora a tenha demandado.

A possibilidade de encarar a ameaça mais assustadora, a castração, é geradora de prazer – um desejo que clama o que Freud chama de masoquismo feminino, “corresponde ao fantasma que organiza o gozo de alguns homens, e que consiste no desejo de ser castigado como ‘um menino mau’ em posições que estão associadas à mulher – no coito, no parto, - e que colocam em evidencia a sua castração” (KHEL, 1996, p 190). Este desejo masoquista está presente no conflito de personagens como Johnny O. (*Vertigo*) e Sam Looms (*Psycho*) na sua impotência, a dificuldade em realizar um encontro sexual com uma mulher, o fantasma maior dos heróis hitchcoquianos em seu aspecto débil, frágil, que torna impossível um gesto ou palavra heroicos.

Há um reverso perverso do desejo – a audiência é atendida em sua demanda, mas punida, pois obtém mais do que havia pedido de fato. Se a imagem da queda é constante em Hitchcock, o seu reverso também está presente de maneira definitiva: os elos, aquilo que protege do abismo, ainda que possa expor o sujeito a este: as algemas, cordas ou simplesmente as mãos nuas que seguram no duto de água da chuva, para evitar a queda, situação vivida pelo detetive Scottie, em *Vertigo*. Entra em cena, de maneira definitiva, a fantasia masoquista:

Não seria exagero dizer que Masoch [nome do qual a palavra masoquismo é derivada] foi o primeiro escritor a fazer uso do suspense como ingrediente da sua ficção romântica. Isto se deve parcialmente ao fato de que os ritos de tortura e sofrimento masoquista implicam na suspensão do corpo (o herói é pendurado, crucificado ou suspenso), mas também por que a torturadora entra num estado no qual é congelada, como uma estátua, pintura ou fotografia. (DELEUZE, apud MODLESKI, 2005, p. 155)

Deleuze vincula o suspense ao masoquismo, uma posição na qual o sujeito abre mão da autonomia sobre si e se consolida como um objeto do desejo do outro, que é capaz de lhe infligir dor, obtendo prazer nesta posição na qual renuncia ao controle sobre si próprio, dado o uso de algemas, cordas, dentre outros instrumentos usados para restringir os movimentos. A mulher capaz de proporcionar esta dor geradora de prazer, em contrapartida, entra num estado no qual é congelada como uma estátua, imagem que remete à morte, à aniquilação do sujeito. A questão das algemas em Hitchcock, associada ao masoquismo, é localizada, inclusive, na série de entrevistas a Truffaut (2004, p. 52):

[Truffaut]: No final de *O Inquilino Sinistro* (1926) há como que um clima de linchamento, parece-me, e o herói é algemado.

[Hitchcock]: É. Ele tenta saltar uma grade e fica preso nessa grade. Acho que psicologicamente a ideia das algemas vai longe. Estar ligado a alguma coisa... isso se aproxima da esfera do fetichismo não acha?

[Truffaut]: Não sei, mas encontramos isso em muitos filmes seus.

Porém, nos filmes do diretor, quem paga pelos ambivalentes desejos dos sujeitos masculinos – demandas que remetem à bissexualidade, bem como ao masoquismo – é a mulher, vítima de uma violência que, em última instância, tem o peso da violação sexual. Esta violência, porém, não poderia jamais ser representada em seus detalhes, mas sublimada mediante o uso da linguagem cinematográfica e de uma série de metáforas visuais e antropomórficas. A visão de uma agressão sexual seria impensável, pois perturbaria o espectador em sua atenção ao enredo. Uma invasão do real do sexo desta magnitude seria insuportável, pornográfica.

Por quê? Porque a pornografia é particularmente perversa: seu caráter perverso não reside no fato de que "perfaz todo o percurso e nos mostra todos os detalhes sujos", mas que é concebido de uma forma estritamente formal: na pornografia, o espectador é forçado *a priori* a ocupar uma posição perversa. Em vez de estar do lado do objeto visto, o olhar recai sobre nós, os espectadores, é por isso que a imagem que vemos na tela não contém qualquer lugar, em qualquer ponto sublime e misterioso do qual olhamos. (Zizek, 2010a, p 36)¹⁸⁹.

Este ponto terrível e misterioso – o lugar do sexo – é a mancha que se insere nas narrativas, como a inscrição do Real, o irrepresentável. Marion é esfaqueada, mas consideramos que as facadas sejam um substituto para a penetração sexual, o que evoca o sadismo sexual. Porém, o filme é bastante parcimonioso no sentido de evitar que seja apresentada ao espectador a penetração da faca no corpo de Marion. Há outros fatores que demandam a atenção, como a música, o barulho da arma e da mão da assassina em contato com a água do chuveiro e o elemento gerador de maior angústia, os grito de Marion.

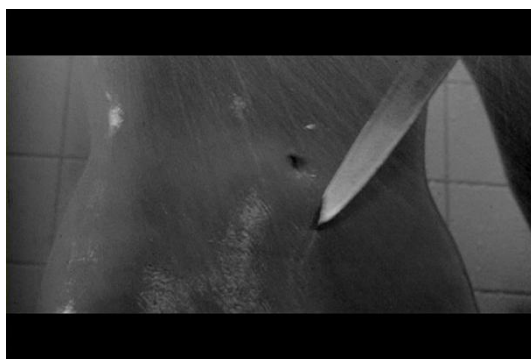


Fig. 5d



Fig. 6d

¹⁸⁹ Por qué? porque la pornografía es intrínsecamente perversa: su carácter perverso no reside en el hecho que 'llega hasta el final y nos muestra todos los detalles sucios', sino en que es concebida de un modo estrictamente formal: en la pornografía, el espectador es forzado a priori a ocupar una posición perversa. En lugar de estar del lado del objeto visto, la mirada cae en nosotros mismos, los espectadores, razón por la cual la imagen que vemos en la pantalla no contiene ningún lugar, ningún punto sublime y misterioso desde el cual nos mire. (ZIZEK, 2010b, p. 36)

Ainda assim, são apresentadas em rápidos cortes sincopados, imagens que sugerem estocadas no corpo da moça. O protagonismo do deságue da banheira é revelador, pois, ali, naquela mancha escura, se encontra o indizível, o que seria insuportável ao olhar – a violação em si. Em *Marnie*, a apresentação da sequência de fatos que causaram o estranho quadro emocional da personagem termina com a camisa do marinheiro completamente ensanguentada.



Fig. 7d

A veste ocupa a tela de maneira ostensiva, invade o espaço diegético e termina por consistir numa tarja, ali colocada para vetar ao olhar a morte do rapaz, mas também a agressão à jovem Bernice e o gesto ambíguo em relação à menina Marnie (Fig. 7d). A censura católica vedava ao olhar do espectador a violência e repugnância de tais cenas, mas, ainda assim, o terrível, o insólito e a crueldade humana estão inscritos na superfície da tela.

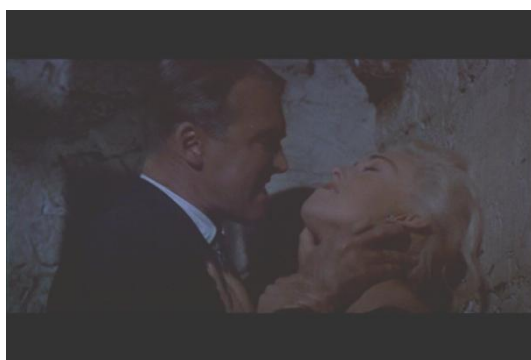


Fig. 8d

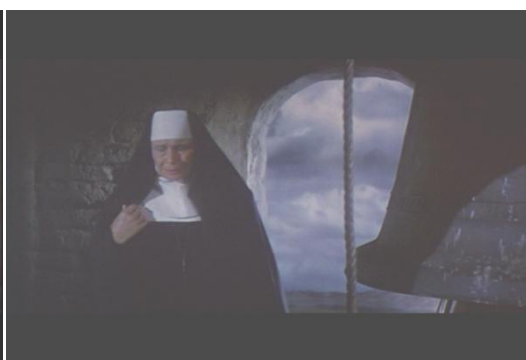


Fig. 9d

Ao subir as escadas do campanário, Scottie arfa, Judy resiste como pode, enquanto ela é mostrada com a pele nua, tendo em vista que as suas vestes se desfazem parcialmente, ante a agressividade do detetive. A mancha é inscrita na tela com a presença da freira e seu hábito preto, a mensageira do sinistro (Fig. 9d). A tensão que se coloca seria, em última instância, sexual, em sua interface com a violência, perpetrada por homens que não atenderiam ao ideal da masculinidade.

Camille Paglia (1994) observa que os crimes sexuais seriam uma vingança dos homens contra as mulheres, tendo em vista que elas passam por uma série de mudanças corporais que definem a sua identidade sexual adulta, ao passo que eles não. De acordo com a estudiosa, a violência de homens contra mulheres estaria ligada, dentre outros fatores, a uma insegurança deles, em relação à própria masculinidade. A perspectiva encontra eco em Fávero (2011), quando a pesquisadora observa que a agressão contra mulheres está associada à incapacidade do homem de impor a sua vontade, pois encontra resistência e apenas consegue fazer valer as prerrogativas do patriarcado mediante o uso da força. Numa entrevista concedida por Camille Paglia (1993) à *Revista SPIN*, a entrevistadora, a jornalista Celia Farber, que revelou ter sofrido agressão sexual, manifesta a sua opinião em relação ao assunto, que, na prática, consiste numa repetição das palavras da própria Camille Paglia (1993, p. 70):

Num caso de estupro, o homem tem que usar a força bruta para obter algo que a mulher possui – seu próprio sexo. Assim, naturalmente, ela é mais fraca no aspecto físico e sempre será fisicamente oprimida por ele. Mas, no momento em que ele decide que a única maneira de obter dela o que ele quer emocionalmente, ou sexualmente, seja lá o que for, é estuprando-a, está confessando uma fraqueza total. É ela quem sofre o abuso, mas é ele quem é absolutamente trágico e patético. Uma coisa é temporária, a outra permanente.

Kaufman (1999, p. 3) observa que a violência se transforma num agente compensador em relação às angústias de homens emocionalmente perturbados em função da perda do seu poder em relação às mulheres:

(...) para alguns homens, respostas violentas ao medo, dor, insegurança, rejeição ou o sentimento de ser depreciado ou desprezado não são incomuns. Isto é particularmente verdadeiro quando há a sensação de perda do controle e poder. Este tipo de sentimento potencializa as inseguranças masculinas: se masculinidade é algo sobre poder e controle, não ser poderoso significa que você não é um homem. Novamente, a violência consiste num meio de provar isso a si próprio e aos outros.¹⁹⁰

O estudioso ainda observa que, apesar dos complexos motivos psicológicos e sociais determinantes da violência contra a mulher, contribui para a situação um universo de permissividade social, explícita ou tácita. Os discursos legitimadores da violência estariam numa série de lugares, como os costumes, os códigos legais ou mesmo as doutrinas religiosas. Por outro lado, há uma violência que transcendo ao aspecto físico, mas se insere numa perspectiva simbólica de fixar a mulher no lugar do Outro, do objeto – indiretamente culpando-a por seus desejos.

¹⁹⁰ No original: “for some men, violent responses to fear, hurt, insecurity, pain, rejection, or belittlement are not uncommon. This is particularly true where the feeling produced is one of not having power. Such a feeling only heightens masculine insecurities: if manhood is about power and control, not being powerful means you are not a man. Again, violence becomes a means to prove otherwise to yourself and others” (KAUFMAN, 1999, p. 3)

O trabalho de Hitchcock, largamente construído em torno da falência das identidades masculinas, talvez represente a crise de um patriarcado que não atende às demandas subjetivas e abre espaço a um evidente questionamento do androcentrismo em seus pressupostos. O rancor em relação às mães, algo presente de maneira marcante no trabalho do diretor, em personagens como as senhoras Bates e Berenice, é sintomático quanto a uma série de resistências sociais, nos anos 50 e 60, contrárias à ideia de que a mulher passasse a ocupar espaço no mercado de trabalho, em detrimento da sua fixação no ambiente doméstico.

Cohen (1995) observa que, ao longo da carreira de Hitchcock, mas de maneira acentuada na transição entre os anos 50 e 60, as mães são tidas como personagens centrais nos filmes, porém o lugar que elas ocupam não é muito lisonjeiro. Ela aponta que a hostilidade em relação às mães foi analisada em termos psicanalíticos, porém, tais análises falham no sentido de questionar os reais motivos da hostilidade. Depois da Segunda Grande Guerra, o culto da maternidade, que começou a circular nos USA em meados do século XIX tomou um rumo diferente, tendo se submetido a uma série de mutações (COHEN, 1995).

Especialistas de diversos campos do conhecimento divulgavam uma série de informações que convergiam para a conclusão de que as mães seriam uma influência emasculadora e responsáveis por uma série de problemas sociais que estariam relacionados a uma educação deficiente das crianças. Estas se tornariam adultos violentos, homossexuais (considerada, ainda nos anos 60, uma anomalia) ou alcoólatras. Erik Erikson (1976) cunhou, inclusive, o termo *momismo*, para descrever as supostamente nefastas influência de mães controladoras e superprotetoras. O ressentimento dos estudiosos americanos em relação às mães encontra eco numa tradição ocidental do culto ao amor materno, sendo, este, um construto social.

Ana de Carli (2009) observa que a correlação entre a mulher com a maternidade foi algo estratégico para a sujeição delas, tendo em Rousseau um teórico fundamental, no sentido de excluir as mulheres das ambições e da esfera política:

Rousseau é o precursor do modelo familiar oitocentista, que foi absorvido pelos defensores da sujeição feminina no decorrer do século XIX. Esse pensamento, fortemente entranhado na ordem familiar, alienou a mulher no sentido político, mantendo-a distante de qualquer disputa de poder, estreitou as suas opções banindo qualquer desejo ou realização subjetiva fora da maternidade e da família. (p. 22)

Nas décadas de 50 e 60, as mulheres tendem a ameaçar o *status quo* de maneira mais contundente, pois, dentre outras demandas, ambicionaram o mercado de trabalho. A perspectiva adotada pelos pesquisadores da época, então, prossegue no sentido de culpar a maternidade, o que poderia ser interpretado como uma maneira subliminar de condenar o desejo sexual nas mulheres. Há uma crescente angústia em relação à mulher nestas décadas, pois a maioria delas, tal como Judy Barton (*Vertigo*), Marion Crane (*Psycho*) e Marnie Edgar (*Marnie*) vive em

centros urbanos, longe de uma série de instâncias conservadores capazes de policiá-lhes a sexualidade – e é justamente por seus desejos, pelo exercício da sua liberdade sexual, que estas mulheres foram severamente punidas nas narrativas analisadas neste trabalho.

O empoderamento das mulheres, capaz de fazê-las assustadoras ao patriarcado passa pela questão financeira. Cohen (1995) observa que, em função do crescimento econômico dos EUA no período e com a formação de uma pujante classe média, há mais dinheiro circulando na economia, o que abre para elas novas perspectivas em relação ao aspecto financeiro. Virgínia Woolf (1985) argumenta que, tão importante quanto o direito ao voto, seria a questão do dinheiro, um agente libertador das amarras do patriarcado – algo tratado em *Um Teto todo Seu*, no qual relata a percepção, baseada em sua vida pessoal, após ter ganhado uma herança.

Em contraposição à constante tendência ao “blame the (m)other”, Camille Paglia (1994) considera a questão mais complexa do que pura e simplesmente considerar eventuais problemas emocionais dos filhos uma responsabilidade exclusiva das genitoras. Ela argumenta que a formação de uma pessoa é algo complexo, que não pode ser realizado apenas pelos pais, mas por avós, bisavós, tios, tias e primos, relações que se desfazem em função da modernização da sociedade. Esta impele a uma significativa gama de alteração das relações das pessoas com o trabalho e com o espaço no qual vivem, cada vez mais urbano:

A família nuclear de classe média, nas quais os pais realizam trabalho intelectual é um modelo eivado de frustrações e tensões. As coisas mudaram e as reais autoridades estão em outro lugar, são os chefes, no trabalho. Morando nos subúrbios ou em apartamentos, cada vez mais, as famílias ocupam apenas transitoriamente as suas moradias, com poucos laços com os vizinhos e parentes. (PAGLIA, 2004, p. 27)¹⁹¹

A perspectiva da autora, portanto, é que os eventuais problemas emocionais que possam afligir uma ampla gama de pessoas seriam determinados em função do contexto social. Ao mesmo tempo em que ganha força a hostilidade em relação às mães, há um constante questionamento em relação aos referenciais de autoridade do patriarcado. O lugar da palavra como lei, um dos principais pilares do universo androcêntrico, é questionado de maneira enfática no contexto dos anos 50 e 60, dados os efeitos deletérios do nazismo e a contestação do culto à personalidade, item constante nas ditaduras (JULLIER e MARIE, 2009).

Apesar das demandas do condicionamento de gênero, os sujeitos são mais complexos do que se poderia imaginar e as mulheres, ainda que oprimidas, podem consumir os produtos da

¹⁹¹ No original: “The middle-class nuclear family, where the parents are white collar professionals who do brainwork, is seething with frustrations and tensions. Words are charged, and real authority lies elsewhere, in bosses on the job. Marooned in the suburbs or in barricaded urban apartments, upwardly mobile families are frantically overscheduled and geographically transient, with few ties to neighbors and little sustained contact with relatives. Two parents alone cannot transmit all the wisdom of life to a child.” (PAGLIA, 2004, p. 27).

cultura numa perspectiva divergente em relação ao poder androcêntrico. Abordaremos este assunto na próxima seção.

4.2 UMA POSIÇÃO REPRESSIVA, MAS LIBERTADORA

Kaja Silverman (1988) observa que, na teoria do cinema, há uma pressuposição de que o espectador seja homem, situação da qual não estaria isenta a própria teoria feminista. A perspectiva dos estudos de mulheres, porém, é questionar este lugar privilegiado, convocando a análise da representação das mulheres como sintoma das angústias do sujeito masculino. A partir de uma análise de um olhar masculino, as feministas buscam dissociar a imagem da mulher de reflexo para sintoma. Esta distinção é estratégica, tendo em vista que a teoria da comunicação abandonou o modelo inicial de que a mídia seria espelho da sociedade. Em contrapartida, os teóricos da área avaliam que os *mass media* tenderiam a perpetuar as desigualdades sociais, reproduzindo-as.

O modelo do espelho faliu, pois colocava os jornais, a TV e o cinema como que isentos em relação à desigualdade perpetrada contra grupos sociais tradicionalmente marginalizados, dentre os quais as mulheres. Afinal, estes apenas refletiriam as iniquidades – o que a teoria feminista argumenta é que não, eles vão além disso, pois colaboram para a sua perpetuação de uma série de preconceitos e hostilidades. Trata-se, portanto, de analisar a imagem da mulher como sintomática da circulação de imagens numa cultura patriarcal e mercantilizada, como uma representação do inconsciente masculino (MULVEY, 1996).

A ênfase política na análise do inconsciente androcêntrico encontra eco em Teresa de Lauretis (1984), quando a estudiosa argumenta que uma das funções das narrativas seria um grande processo de disciplinar as sexualidades. As subjetividades, então, são gendradas, construídas a partir de uma dualidade hierarquizante, na qual o homem seria a base, o princípio e a medida de todas as coisas, tal como o “Homem Vitruviano”, de Leonardo da Vinci. Mais uma vez, convocamos Bordieu (2010), no conceito de *anamnese*, a reapropriação de um conhecimento, ao mesmo tempo lembrado e perdido desde sempre. Um aprendizado existente num tempo que transcende à memória, mas constitutivo das relações sociais – assim se funda o patriarcado, com a clivagem dos indivíduos em duas categorias distintas – operação constituída com irrefutável valor de verdade. Mulvey (1996) traça um raciocínio similar, ao não buscar uma possível origem do patriarcado, mas avalia o potencial das suas assertivas no conceito de inconsciente social, ou fantasias coletivas.

Porém, dizer que não há uma origem para as normas que regem as condutas e comportamentos referentes ao gênero não significa remeter o patriarcado a uma espécie de

ahistoricidade – ou seja, a afirmação subliminar de que em todas as culturas os homens tiveram papel preponderante e dominante em relação às mulheres. “E é imprescindível o reforço permanente da dimensão histórica da dominação masculina para que se compreenda e se dimensione adequadamente o patriarcado. Considera-se muito simplista a alegação de ahistoricidade deste conceito”. (SAFFIOTI, 2011, p 104). A descoberta de que os homens nem sempre foram protagonistas foi feita pelos colonizadores que chegaram à América e sistematicamente se recusavam a negociar com as mulheres que representavam seus povos (MALUF, LIMA, 2001).

Apesar da sua força e efetividade, os processos e discursos de construção das identidades de gênero apresentam fraturas, descontinuidades, algo decorrente do caráter arbitrário dos atributos socialmente impostos a homens e mulheres. Freud (2010,) observa que os *status* de homem e mulher não podem ser firmados a partir de considerações exclusivas aos corpos. Em vez de argumentar em relação a algo como uma identidade estável, o fundador da psicanálise sugere que os sujeitos teriam características bissexuais, reivindicando como insuficiente a faculdade de identificar a conduta masculina como ativa e a feminina passiva. Maria Kehl (1996, p. 45), porém, observa que as mulheres teriam uma bissexualidade muito menos recalcada que a do homem, pois “já que para este toda a identificação com a mãe é sentida como ameaça de perda, enquanto para a mulher toda a identificação paterna é lucro”. Esta seria a lógica infantil e, portanto, a maneira segundo a qual trabalha o inconsciente, argumenta a pesquisadora.

O olhar masculino não seria, portanto, o olhar do homem, mas uma contingência, uma posição a qual a mulher poderia ocupar, inclusive. Os filmes de Hollywood, ainda que estruturados em torno do prazer masculino, oferece às mulheres a possibilidade de uma identificação com o ponto de vista ativo, perpetrador da violência, assim, “permitem que a mulher espectadora redescubra este aspecto perdido de sua identidade sexual, que é a pedra angular, nunca inteiramente reprimida da neurose feminina” (MULVEY, 2005, p. 382). O ato de reconhecer em si impulsos destrutivos pode ser uma perspectiva libertadora para as mulheres, pois há a oportunidade de que elas os realizem na ficção – “Agressividade impedida parece envolver grandes danos; realmente é como se tivéssemos que destruir outras coisas, outras pessoas, para não destruímos a nós mesmos, para nos guardar da tendência de autodestruição”, observa Freud (2010, p. 255), numa constatação, segundo ele, triste para os moralistas.

Mulvey (2005) refere-se a três elementos que podem ser unificados, no sentido de compreender a tendência de que as mulheres se identifiquem com o agressor: o conceito de Freud sobre a masculinidade nas mulheres, a identificação desencadeada pela lógica de uma

gramática narrativa, além do desejo do ego de fantasiar-se, transvestir-se: “para as mulheres (a partir da infância), a identificação transexual é um hábito que com muita facilidade se converte em segunda natureza. Contudo, essa natureza não se assenta facilmente e, inquieta, vive trocando suas roupas emprestadas de travesti” (MULVEY, 2005, p. 386).

A questão, porém, é que as mulheres, no período aqui analisado, assumiam uma posição ambivalente em relação à imagem fílmica, pois a satisfação dos seus impulsos sádicos era obtida mediante imagens de agressão a outras mulheres. Apenas muito recentemente, nas últimas duas décadas, o cinema dominante descobriu que a audiência se envolve de maneira muito mais efetiva quando está diante de imagens de mulheres capazes de infligir violência¹⁹².

Aumont (2002) observa que, no cinema, veículo no qual cenas de agressão física e psicológicas são frequentes, a violência transforma-se num recurso dramático de base, mobiliza as emoções do espectador e reclama a sua identificação. De maneira frequente, o espectador vai se encontrar na posição ambivalente de se identificar, ao mesmo tempo, com o agressor e com o agredido, com o carrasco e com a vítima. Situação cujo “caráter ambíguo é inerente ao prazer do espectador (...), quaisquer que sejam as intenções conscientes do diretor e que está na base do fascínio exercido pelo cinema de terror e de suspense” (AUMONT, 2002, p. 248).

No filme *Rear Window* (Hitchcock, EUA, 1954) há cenas que evocam, de maneira ostensiva, a participação afetiva do espectador. Lisa Fremont (Grace Kelly) invade a casa do assassino Lars Thorwald (Raymond Burr), em busca de possíveis provas que pudessem incriminá-lo. Porém, ele a surpreende e a agride, atitude impedida apenas pela chegada da polícia, que, ao menos uma vez, conseguiu cumprir o seu dever numa narrativa hitchcoquiana. A cena, porém, é mostrada à distância, a partir da janela do fotógrafo L. B. Jeffries (James Stewart). O plano em conjunto acirra a sensação de impotência do espectador diante da agressão, perpetrada por um homem forte e corpulento contra uma mulher sozinha, num espaço confinado, ambiente claustrofóbico, que não lhe dá sequer condições de fugir. Apesar de toda a solicitação de que o espectador se solidarize com a personagem em perigo, é possível afirmar a possibilidade de que haja um gozo sádico, de uma identificação com o homem agressor.

Conforme observamos em relação aos filmes analisados neste trabalho, em grande parte das cenas nas quais as mulheres são agredidas em Hitchcock, a montagem trabalha no sentido de que ali se inscreva uma violação sexual. É possível localizar este aspecto em *Dial M for Murder* assim como em *Rear Window*. No primeiro filme, Margot Mary Wendice (Grace Kelly), na tentativa de assassinato que sofreu, consegue livrar-se do assassino. A cena prenuncia *Frenzy*, por conta da tentativa de assassinato por estrangulamento. Os trechos dos filmes citados

¹⁹² A questão é analisada por Anneke Smelik (2009), em *Lara Croft, Kill Bill and the battle for theory in feminist studies*.

demonstram o nível de dificuldades no que tange a dar conta de uma análise fílmica que eleja como fator principal um recorte no que tange à chamada identificação narrativa – afinal, quem clama os afetos do espectador – o agressor ou a vítima?

A questão que se coloca é que o espectador é constantemente levado a acreditar que se identifica com este ou aquele personagem em função da simpatia, ou de supostos traços psicológicos ou de caráter. Aumont (2002, p 266) argumenta, com base na psicanálise freudiana, que o processo seria, na verdade, inverso:

É, antes, do processo inverso que se trata e não apenas no cinema: Freud analisa com clareza que não é por simpatia que nos identificamos com alguém, ‘ao contrário, a simpatia nasce com a identificação’. A simpatia é, portanto, efeito e não a causa da identificação.

Na perspectiva de Aumont, portanto, a identificação não poderia ser concebida como unívoca, mas algo que desliza na tela, entre os entes representados, no sentido de que se torna fluida, ainda que alguns personagens possam clamar mais que outros os afetos do espectador. A identificação é, assim, um processo mais amplo do que a mobilização de sentimentos positivos, como o amor, a compaixão ou a solidariedade. Afinal, naquilo que negamos até a nós mesmos, está a prova de que a alma humana é também dotada de sentimentos terríveis, inconfessáveis. Freud (2010), em *O Mal Estar da Civilização*, texto publicado em 1930, portanto pesadamente influenciado pelo pessimismo em função da ascensão dos regimes totalitários na Europa, faz uma série de referências à agressividade humana:

O que há de realidade por trás disso, e que as pessoas gostam de negar, é que o ser humano não é uma criatura branda, ávida de amor, que no máximo pode se defender quando atacado, mas sim que ele deve incluir, entre seus dotes instintuais, também um forte quinhão de agressividade. (...) e ainda as atrocidades da [Primeira] Guerra Mundial, terá de se curvar humildemente à verdade dessa concepção. (Freud, 2010, p. 77)

Considerando esta perspectiva, o cinema poderia ser uma forma de que as mulheres possam (re)encontrar os seus impulsos agressivos, constantemente reprimidos, em função de um pretenso ideal de feminilidade. Ao mesmo tempo em que esta mesma identificação poderia resultar em angústia aos homens, pois, assim, seriam assombrados pelo fantasma da bissexualidade. Kaufman (1999) observa que a masculinidade é constituída em oposição à feminilidade e, em última instância, em rejeição à mãe. Os imperativos da masculinidade parecem requerer vigilância e trabalho, principalmente em homens jovens (KAUFMAN, 1999) – ao perceber falhas neste processo, o sujeito entra num redemoinho de angústia e raiva, capaz de degenerar em violência.

Nos filmes de Hitchcock, este olhar goza de relativo apaziguamento, pois as inseguranças e angústias do sujeito masculino são sublimadas a partir de uma violência que tem como alvo a mulher. Porém, mesmo este processo envolve descontinuidades, pois, num primeiro momento, a narrativa induz o espectador a manifestar seus desejos sádicos, com a perspectiva de que a mulher desobediente à lei patriarcal seja punida. Porém, confrontado com a punição à mulher, os sentimentos de pesar, solidariedade e culpa são acionados, pois o espectador teve mais do que pediu, em imagens que transcendem à sua demanda sádica, ao mesmo tempo em que as denuncia.

Em *Marnie*, há uma sutil estratégia de que Mark seja perdoado pela violação da esposa. Para tanto, é necessário que o espectador se identifique, e mais: simpatize com ele. Assim é delineada a sequência da lua-de-mel no transatlântico. A heroína, que, até então era apresentada como simpática, demonstra toda a sua frieza e hostilidade direcionadas ao marido. Apesar das condições *sui generis* nas quais se deu o casamento, Mark tenta satisfazer todas as vontades da esposa, a protege contra a cadeia, mas ela não reconhece isso – nada mais natural, portanto, que ela seja punida. É apenas quando o rosto terrorífico de Tippy Hedren ocupa um ostensivo primeiro plano na tela que sobrevém a culpa ao espectador, agora punido pelo seu sadismo, pois a personagem foi exposta a um nível de violência intolerável, embora sublimado pela linguagem cinematográfica.

A morte de Judy, com a queda da torre do campanário é outro trecho no qual desejo e culpa se encontram. Ela não detém a aura de fragilidade de Madaleine, a mulher que nunca existiu, mas nos apiedamos dela, pelo fato de ser órfã, além de ter se transformado num brinquedo nas mãos de dois homens – Elster e Scottie. Requena (2004, p. 375) descreve o momento no qual Scottie vê Judy pela primeira vez:

E assim [a câmara] centra-se em uma mulher que tem certas características que poderiam permitir a reencarnação Madaleine, ainda que sejam tão intensas as diferenças que a separam da figura imaginária e evanescente: ao contrário, ela parece estar na extremidade oposta da elegância etérea. É quase irritante pela pobreza e mau gosto de sua roupa e maquiagem¹⁹³

A leitura do pesquisador espanhol, que qualifica a moça como irritante pela pobreza e mau gosto com os quais se veste, é apenas uma dentre outras possíveis, pois o espectador passa a ter certa pena de Judy, por sua simplicidade e solidão num grande centro urbano. Porém, tanto a audiência do filme quanto Scottie foram enganados por ela – esta é uma grande ferida, pois descobrimos que não apenas Madaleine está morta, mas ela nunca existiu. A moça, portanto,

¹⁹³ No original: Y así [a cámara] focaliza a una mujer que posee ciertos rasgos que podrían permitir la reencarnación de Madaleine, aún cuando sean intensas las diferencias que la separan de aquella figura ensoñada: en el extremo opuesto a la elegancia etérea de aquella, ésta resulta así casi irritante por la pobreza y mal gusto de su atuendo y maquillaje.

merece uma punição pelo engodo, mas esta é aplicada numa intensidade para a qual não estamos preparados. Somos, assim, como Scottie, responsáveis pela morte de Judy. Não a empurramos, mas temos o sangue dela nas mãos.

Por outro lado, partindo do pressuposto de que o conceito de violência engloba qualquer forma de ruptura na integridade da vítima: física, psíquica, sexual e moral (SAFFIOTI, 2011), as mulheres, em Hitchcock, são perpetradoras de violência. Judy, ao participar do golpe de Elster; Marion ao roubar os US\$ 40 mil e Marnie, em seus constantes furtos, comprovam a perspectiva. Os crimes perpetrados por estas mulheres tendem a colocar em xeque o *status quo*, de acordo com o qual a violência seria uma prerrogativa masculina, até mesmo fundante da identidade do gênero do homem. Kaufman (2009) aponta que a violência masculina é construída mediante agressões a si próprio – algo que inclui desde o abuso de substâncias tóxicas presentes no fumo ou no álcool, até os extenuantes treinamentos desportivos – e violência contra outros homens, num código de virilidade construído como antípoda da feminilidade.

Ao cometer os crimes, porém, as mulheres hitchcoquianas rompem com esta lógica determinista e acabam sendo, elas mesmas, agentes provocadoras de rupturas morais e psíquicas nos homens. O dinheiro, elemento constantemente ligado aos crimes, é vinculado ao sexo – Marion, antes de fugir, coloca os maços com os US\$ 40 mil em cima da cama; Marnie, apesar de se proteger contra os olhares dos homens com o seu vestuário conservador, provoca o desejo dos seus empregadores justamente por tal discrição e economia de gestos. Neste segundo filme, o dinheiro volta a ocupar espaço na cama, a exemplo da sequência posterior ao furto a Strutt, na qual ela troca de roupas num quarto de hotel.

Esta correlação tende a tornar os efeitos da identificação ainda mais poderosos, pois a simpatia que a audiência mantém pelos personagens abre caminho para que haja uma perda da vigilância e o espectador se surpreende torcendo por personagens que tomam atitudes criminosas, como as mulheres hitchcoquianas.

A perda da vigilância do espectador de cinema inclina-o a poder simpatizar, por identificação, com qualquer personagem contanto que a estrutura narrativa o conduza a isso. Para dar um exemplo célebre, Alfred Hitchcock conseguiu várias vezes (*Psicose*, 1960; *À sombra de uma dúvida*, 1942) fazer com que seu espectador se identificasse, pelo menos parcialmente, com o seu personagem principal, a priori totalmente antipático: uma ladra, o cúmplice do crime de uma jovem mulher, um assassino de viúvas ricas e etc... (AUMONT, 2002, p 266)

A identificação e os sentimentos de simpatia e solidariedade tornam-se potencialmente perigosos, pois a simpatia suspende o olhar crítico e o espectador baixa a guarda e deposita seus investimentos afetivos em mulheres fora da lei – porém, este investimento é punido mediante a agressão destas mulheres. As agressões que elas sofrem acabam por punir os desejos bissexuais

da audiência, rompendo o ciclo de identificação narcísica e imaginária – sabotando as perspectivas de uma identificação transexual, ao mesmo tempo em que a estimula. A pedra angular da sedução é a provocação *tease*, o estímulo, mas, ao mesmo tempo, a negação do desejo, a demonstração da sua impossibilidade.

Esta impossibilidade é aquela que nos sorri, no final de *Psycho*, com a imagem do crânio da Mãe, que se sobrepõe ao rosto de Norman. O preço do desejo de retorno à noite intrauterina, ao universo da bissexualidade, anterior ao Nome do Pai, é a morte do sujeito. Este foi o destino de Norman. O final da sua dissociação identitária foi a vitória da personalidade Mãe, numa alteridade absoluta.

Bordwell (1985) considera que, para que o cinema possa se realizar, é necessário que o espectador colabore com o filme. A estratégia de Bordwell é traçar uma perspectiva cognitiva. De acordo com o pesquisador, o processo cognitivo auxilia a construção de hipóteses sobre a evolução do enredo, baseadas em probabilidades definidas em função das informações dispostas pela narrativa, além da própria experiência de mundo do espectador.

A obra de arte é necessariamente incompleta, precisando ser unificada e tornada viva pela ativa participação daquele que a percebe. (...) O espectador formula, na apreciação da obra de arte, hipóteses e expectativas nascida de um conjunto de esquemas, estes derivados da experiência cotidiana, da apreciação de outras obras, e assim por diante. (Bordwell, 1985, p. 32)¹⁹⁴

Bordwell (1985, p 31) argumenta, portanto, que a atividade de assistir a um filme é um complicado processo, algo que envolve uma habilidade especial por parte da audiência. O filme não existe na tela ou nas intenções insondáveis de um autor, mas no ato da sua percepção. Há, portanto, um sujeito presente ao filme, o espectador. Bordwell (2005, p. 31) observa que este sujeito não pode ser considerado uma pessoa individual, nem um senso imediato de identidade ou ego:

É, em vez disso, uma categoria de conhecimento, definida por sua relação com objetos e com outros sujeitos. A subjetividade não é, portanto, a personalidade ou a identidade pessoal de um ser humano. Não é uma consciência preexistente, mas adquirida. É construída por meio de sistemas de representação. (BORDWELL, 2005, p. 31)

Defendemos, neste trabalho, a perspectiva de que as subjetividades são gendradas, ou seja, o ser homem ou o ser mulher são definidores do *estar no mundo*, portanto algo que molda a experiência do espectador e o aciona emocionalmente. Esta perspectiva opera em linha com uma

¹⁹⁴ No original: The artwork is necessarily incomplete, needing to be unified and fleshed out by the active participation of the perceiver. To some extent it exploits the automatic nature of bottom-up processing; in such cases the work can create illusions. But art is also a domain of top-down producers. The spectator brings to the artwork expectations and hypothesis born of schemata, those in turn being derived from everyday experience, other artworks, and so forth. (Bordwell, 1985, p. 32).

série de pesquisadoras, que avaliam enquanto elemento constitutivo da condição de pessoa o fator construção social de gênero: “Procuramos evidenciar que a construção da subjetividade e da identidade são gendradas” (FÁVERO, 2011, p. 15). Deste modo, ocupa o centro da nossa análise um sujeito construído no gênero não apenas pela diferença sexual, “mas por uma série de linguagens e representações culturais, uma subjetividade, enfim, gendrada (...) um sujeito não unificado, mas múltiplo e tão dividido quanto contraditório” (LAURETIS, 1984, p. 2). De acordo com Butler (2010, p. 22), “a formação do sujeito ocorre no interior de um campo de poder sistematicamente encoberto pela afirmação [do] fundamento [de uma identidade de gênero]”.

Assim, as expectativas sociais da construção dos sujeitos em relação ao gênero são constitutivas no sentido de acionar as emoções e expectativas de um espectador que se encontra pressionado, submetido a uma série de códigos e assertivas as quais o constituem. Porém, este é um processo firmado mediante uma série de falhas, do qual não é possível um controle parcial ou absoluto, pois as identidades gendradas são, na verdade, uma representação, uma farsa. Nos filmes analisados, conforme apontamos anteriormente, as mulheres pagam pelo aspecto irrealizável da construção social do masculino e do feminino – por meio da violência praticada contra elas, há um reajuste e apaziguamento da tensão derivada do medo da perda da masculinidade.

Uma consideração especial em relação a esta perspectiva é a questão sexual, a maneira pela qual a narrativa tangencia o desejo do espectador – nem sempre tão nobre e moralista quanto o previsto pelos códigos do *western* – Nós, a audiência, temos inclinações sádicas ou masoquistas, impulsos cruéis inconfessáveis, zonas perversas da personalidade que a arte insiste em desencavar. Assim, Arias (2010), refuta a ideia de que o Real estaria excluído da obra de arte, propondo, que, na verdade, esta se constrói em torno do indizível, em torno da emergência de sua angústia. As obras de arte que tanto amamos, dentre as quais os inesquecíveis filmes de Hitchcock, são inscritas em torno de um vértice de atração para o âmbito do sinistro, o território de intersecção entre o sexo e a morte.

E isto é assim porque, em última instância, a experiência estética, por nos colocar em contato com o Real, se instala na interrogação e, portanto, confronta-nos com a possibilidade de que surja a angústia. Em todo caso, deve acrescentar-se que este é o risco que, no campo da arte, vale a pena correr. (Arias, 2010, p. 100)¹⁹⁵

¹⁹⁵ Y esto es así porque, finalmente, la experiencia estética, en tanto que nos pone en contacto con lo real, se instala en la interrogación y, de este modo, nos coloca frente a la posibilidad que surja la angustia. En todo caso, convendría añadir que es un riesgo que, en el ámbito del arte, merece la pena correr. (ARIAS, 2010, p. 100)

A mulher e seu corpo tornam-se o *locus* da sexualidade, do desejo – este sempre eivado de culpa. Com isso, o encontro sexual na filmografia hitchcoquiana é frequentemente uma zona de perigo. Cohen (1995) pondera que, durante grande parte da carreira do realizador, foi mantida a regra da ficção do século XIX de que o casamento seria o ponto para o qual a ação tende, o que nega, ao olhar do espectador, o encontro sexual entre os corpos. Porém, nos anos 50 e 60 a tendência é redefinida, pois as narrativas não seriam mais necessariamente construídas em torno dos desafios impostos a um casal que busca o matrimônio. De fato, é da impossibilidade do casamento que trata *Vertigo* e *Psycho*. Em *Marnie*, a união conjugal comparece enquanto estratégica à trama, mas faz parte da narrativa um pós-casamento, agregada em torno das dificuldades de um jovem casal numa luta contra os fantasmas da esposa, que impedem a união.

Mulvey (2005) observa que, abolido o casamento enquanto o fim e o objetivo último do filme, a mulher deixa de ser o significante da sexualidade (função casar-se com). A narrativa, por sua vez, passa a tratar abertamente do tema sexual. A rigor, em Hitchcock, a relação sexual se torna uma possibilidade insuportável, potencialmente capaz de destruir os sujeitos, o que aciona a face mais terrível da misoginia, em sua propensão à violência.

Zizek (2010b) observa que um traço característico dos filmes do diretor no período é a construção de narrativas organizadas em torno de homens órfãos: “la función paterna (la función de la ley pacificadora, el Nombre del padre) está suspendida, y llena este vacío el superyó materno ‘irracional’, arbitrario, feroz, que bloquea la relación sexual *normal* (sic)” (ZIZEK, 2010b p. 149). Diante do desejo, a mulher desaparece. O estudioso recorre ao título de um dos filmes de Hitchcock para dar conta da questão. O significado de *A Dama Oculta* (*The Lady Vanishes*, 1938) surge que ela seria aquela com quem a relação sexual é impossível. O seu desaparecimento coloca em cena a angústia ao passo que ergue um tabu quanto a relação sexual:

A outra mulher está proibida na medida em que ‘não existe’, ela é mortalmente perigosa devida à incompatibilidade entre a sua figura fantasmática e a mulher empírica que, por azar, ocupa lugar da fantasia. É precisamente esta relação entre a figura fantasmagórica da Outra Mulher e a mulher “empírica” elevada a este lugar sublime que se torna impossível. O terrível preço que a mulher empírica tem que pagar por ter ocupado tal posição é a própria vida. Este é o núcleo de outra obra de Hitchcock: *Vertigo*. (Zizek, 2010b, p 117)¹⁹⁶

A mulher desaparece como um recurso último de preservar o sujeito em relação aos efeitos destrutivos do seu desejo incestuoso. A mulher excluída da narrativa ocupa um lugar análogo ao da mãe, aquela interditada ao desejo. O sexo torna-se impossível ou potencialmente

¹⁹⁶ La otra mujer está prohibida en la medida que ‘no existe’; ella es mortalmente peligrosa debido a la discordancia fundamental entre su figura fantasmática y la mujer empírica que, por azar, se encuentra ocupando ese lugar fantasmático. Es precisamente esta relación imposible entre la figura fantasmática de La Otra Mujer y la mujer ‘empírica’ que se encuentre elevada a este lugar sublime el terrible precio que ella tiene que pagar por esto, lo que constituye el núcleo mismo de otra obra de Hitchcock: *Vertigo*. (ZIZEK, 2010b, p 117)

destrutivo, pois não é articulado por uma palavra simbólica que possa dar conta da angústia subjetiva, esta sendo, em última instância, a angústia do olhar, numa cultura construída entre o fascínio e o medo do corpo da mulher. O crime perpetrado pela Mãe, então a segunda personalidade de Norman Bates, dominante ao final do filme, é, acima de tudo, um crime de medo e terror, o que poderia dar conta da agressividade e violência da cena, bem como do descarte do corpo da moça no pântano – um lugar de lama, aparentemente sujo.

Ao final do filme, o personagem eliminado não é apenas Marion, mas o próprio Norman, que pagou com a vida pelo seu encontro com o Real do corpo da mulher, uma visão que não pôde suportar – eis que esta eliminação do jovem se apresenta ao final do filme, quando a personalidade Mãe assume o controle e é mesmo ele que passa a não mais existir, em função do seu Distúrbio de Identidade Dissociada (DID). Dentre os filmes analisados neste trabalho, o único personagem masculino que consegue suportar o encontro entre os corpos foi aquele capaz de perpetrar a violência patriarcal no que esta tem de mais nefasto, a negação da liberdade da mulher em relação ao próprio corpo. Trata-se de Mark, na cena da violação.

A violência, porém, é construída na narrativa enquanto algo benéfico ou mesmo desejado pela mulher, que apenas poderia alcançar uma suposta identidade sexual estável sob a égide de um homem, em consonância, portanto, com a ideologia patriarcal. Para ocupar este espaço, não pode haver homem mais qualificado que aquele capaz de dedicar a sua vida à busca pelo poder, fama e dinheiro - aquele que, enquanto artista, reivindicava para si poderes de divindade: o próprio diretor. Na nossa fantasia de espectadores ele ocupa o lugar de Sujeito Suposto Saber, o que lhe confere um poder capaz de postular uma suposta ou pretensa verdade em relação ao nosso desejo. Este será o tema da próxima seção.

4.3 O HOMEM QUE VIROU DEUS

No início da sua carreira, Alfred Hitchcock participava de um pequeno grupo que se reunia para destilar ódios, falando mal de pessoas e tratando dos problemas e entreves da indústria do cinema. Eles formavam *O Clube do Ódio – The Hate Club*. “Era uma forma informal (sic) de expandirem as suas frustrações e uma oportunidade de conhecerem uns aos outros” (DUNCAN, 2011, p. 9). Certa ocasião, os componentes do grupo tiveram que responder: para quem você faz filmes? – as respostas mais constantes foram: “para o público” e “para as distribuidoras”. Quando questionado, Hitchcock respondeu: “Para a imprensa”. O seu raciocínio era pautado por uma espécie de reação em cadeia – a imprensa influenciava o público, que respondia com a generosidade das bilheterias e, estas, influenciavam os distribuidores.

A fórmula, porém, tinha um componente a mais: a valorização da imagem do realizador cinematográfico, a necessidade de que o nome do diretor circulasse de forma ostensiva e estivesse no imaginário do público. Hitchcock afirmou: “Nós [os realizadores] é que fazemos com que um filme tenha êxito. Na mente do público, o nome do realizador deve estar associado a um produto de qualidade. Os atores vêm e vão, mas o nome do diretor deve ficar gravado na mente dos espectadores”. (DUNCAN, 2011, p. 9).

O diretor, no desejo de associar seu nome a qualidade e sucesso, lança o germe de uma identificação imaginária com o espectador, que não se sente apenas a assistir a um filme, mas a assistir a *um Hitchcock*. Há uma série de estratégias textuais que colaboram para reforçar a fantasia do diretor como detentor da obra, capaz de controlar todas as suas variáveis. Uma delas consta da apresentação dos créditos – *Hitchcock’s Vertigo*; *Hitchcock’s Psycho* e *Hitchcock’s Marnie* – apenas para ficar no *corpus* do presente trabalho. O apóstrofo remete à pressuposição de uma totalidade de posse da obra, a fantasia de que o sujeito empírico Hitchcock domine a narrativa fílmica em todos os aspectos da sua elaboração.

Duncan (2011) usa constantemente o aposto “o arquiteto da ansiedade”, para se referir ao modo como Hitchcock supostamente controlaria os efeitos do filme na audiência.

(...) mas esta característica justifica por si só a sua reputação? Pauline Kael, a decana da crítica cinematográfica, escreveu: ‘Poderíamos dizer, creio eu, que a uniformidade de Hitchcock, o seu domínio dos truques e a inteligência que demonstra ao conseguir que o público reaja de acordo com seus cálculos – o *feedback* que ele pretende e consegue – revelam não tanto um estilo pessoal como uma teoria pessoal da psicologia e do público, provam que seus métodos não são os de um artista, mas de um prestidigitador. (DUNCAN, 2011, p. 13)

Bordwell (2008) cita alguns dos diretores favoritos dos *Cahiers Du Cinéma*, como Nicholas Ray, George Cukor e Otto Preminger. Contudo, apenas Howard Hawks e Hitchcock conseguiriam firmar seus nomes e concepções de mundo nos filmes que realizaram. “Para esses diretores, o uso do plano sequência, do movimento de câmera e da composição em profundidade não visava capturar a realidade fenomenal mas, sim, acima de tudo, expressar sua visão particular do mundo. São *auteurs*, apresentando visões pessoais do cinema”. (BORDWELL, 2008, p. 33).

Aumont (2002, p 33) observa que, na imagem cinematográfica, está incluído um ponto de vista, “um sinal de que a imagem está organizada para e por um olho colocado diante dela”. Por outro lado, ainda colaboram para esta perspectiva autoral, os maneirismos expressos em movimentos de câmera inusitados, além de itens da direção que desafiam os paradigmas do cinema, tais como vigentes no contexto dos anos 50 e 60, como a instrução de que os atores não olhassem para a câmera. Marion (*Psycho*) e Marnie (*Marnie*) desafiam a norma de maneira

subliminar, mas a ruptura maior em relação à convenção é representada por Judy, que, depois da visita de Scottie no Empire Hotel, olha direto para a objetiva, num ostensivo *close-up*. Com a atitude, a personagem abre a porta a uma possibilidade que transcende a identificação, mas que impele o espectador a se sentir responsável por ela em sua fragilidade. Este seria o momento maior de crueldade do diretor do filme, que ocupa a posição de instância narrativa e atua como um Deus ciumento e terrível, ao punir a audiência por seus desejos.

O culto da figura do autor enquanto gênio individual, dotado de inspiração metafísica, é por demais ingênuo para que possa sobreviver. Em Hitchcock, porém, além do suposto controle da obra, há uma perspectiva ainda mais radical, pois ele se ficcionaliza a si próprio e, inclusive, comparece nas narrativas, nos seus famosos *cameos*¹⁹⁷, que se tornaram a sua marca registrada. Zizek (2010b) relaciona esta presença na tela com a dimensão teológica da obra de Hitchcock. A imagem do diretor inserida na narrativa remete à transfiguração para o filme deste demiurgo. A aparição é sempre rápida, algo como um lapso, a visão de um deus cruel, arbitrário e impenetrável, que pode causar uma catástrofe a qualquer momento. Trata-se do prenúncio de um acontecimento que romperá um estado de equilíbrio, a fim de por a funcionar a máquina do suspense. Assim, o diretor, sustentado pela estrondosa publicidade em torno do seu nome, ganha ares de Deus, senhor da diegese:

é o próprio Hitchcock que, na sua relação com o espectador, assume a função paradoxal de um benevolente deus do mal que maneja os personagens como se fossem marionetes e brinca público. Isto é, Hitchcock, como autor, é uma espécie de imagem de espelho reduzida ‘estetizada’ de um criador incompreensível e obstinado. (Zizek, 2010b, p. 159)¹⁹⁸

O espectador, por sua vez, seria o eleito por este Deus, para quem a obra seria especificamente dirigida – o espectador de Hitchcock é como um escolhido a quem o filme é endereçado, algo que evoca traços de *ultranarcisismo*. A estratégia de ceder ao espectador o máximo de informações possível a respeito da trama é reveladora quanto à questão, pois evoca uma cumplicidade e identificação imaginária com o diretor. Hitchcock percebia a questão e evoca a dimensão teológica de sua obra, mas imagina que o espectador, este sim, seria o verdadeiro *deus*, o que reforça a nossa perspectiva de que a o espectador ocupe este lugar de ente privilegiado: “Se os espectadores souberem, se lhes foram contados todos os segredos que os personagens não sabem, farão tudo para você, porque sabem que destino espera os pobres atores. Isso é o que chamamos de ‘se sentirem deuses. Isso é o suspense.’” (GOTTLIEB, 1998, 141).

¹⁹⁷ Rápida aparição de uma pessoa famosa num filme (ZIZEK, 2010b)

¹⁹⁸ es el propio Hitchcock quien, en su relación con el espectador, asume el papel paradójico de un benévolo dios del mal que maneja los hilos y juega con el público. Es decir que Hitchcock, en tanto auteur, es una especie de imagen especular reducida, ‘estetizada’ del Creador incomprendible y obstinado. (ZIZEK, 2010b, p. 159)

Esta seria a radicalização extrema dos imperativos de uma sociedade de consumo que insiste em se dirigir à audiência, durante os seus reclames, na segunda pessoa, como uma interpelação direta. A instrução mais usual nos manuais de radiojornalismo é a sugestão de uma intimidade com o ouvinte, chamando-o de *você*.

Em relação à TV, a questão tem outra dimensão, pois, além da intimidade com aquele/a que assiste ao programa, há uma série de estratégias para postergar, o máximo possível, os momentos nos quais o espectador pode desligar o aparelho ou trocar de canal. Há, portanto, a ilusão de uma mensagem criada sob a medida do desejo da audiência. Hitchcock foi mestre neste aspecto, pois conseguiu criar em torno de si a ilusão de um universo governado por ele, com o objetivo de fazer com que assistir ao filme se torne um jogo entre o realizador e seu público.

A inscrição do diretor em sua obra seria capaz de dar conta do constante recurso ao duplo, ao outro, pois toda a dualidade se baseia num terceiro, neste caso, não no sentido proposto por Lacan, mas pelo próprio Freud, em “O Estranho” (ZIZEK, 2010b). A duplicação, em relação a figuras femininas, é fundante em Hitchcock e ganha seu ápice em *Vertigo*. Quem cumpre a função deste terceiro diante do qual se baseia a dualidade é o próprio diretor.

O duplo se relaciona com o que é assustador, que provoca medo e horror. O fundador da psicanálise observa que, originalmente, o duplo era uma segurança contra a destruição do ego, a mais enérgica negação da morte. A duplicação seria, a princípio, uma forma de proteção contra a perda do objeto querido, numa fantasia com vistas a erguer uma defesa extrema contra a castração, algo correlato ao narcisismo primário que domina a mente da criança. De acordo com Freud (1987), entretanto, quando essa etapa está superada, o duplo se transforma, alterando completamente o seu aspecto. Depois de ter representado um refúgio contra a imortalidade, transforma-se num estranho anunciador da morte e do sinistro, algo que podemos observar nas narrativas hitchcoquianas de maneira frequente. Zizek (2010b) se refere ao texano Cassidy, a quem vamos encontrar nas cenas iniciais de *Psycho*, como o duplo de Hitchcock, que exhibe acintosamente o montante de US\$ 40 mil. É justamente o dinheiro que põe em movimento as engrenagens da narrativa. Portanto Cassidy, o duplo de Hitchcock neste trecho do filme, é o anunciador do sinistro.

Requena (2004) observa que a aparição do cineasta em *Vertigo* é pautada pela sua duplicação imaginária na imagem fílmica, algo também localizado no momento da sua aparição, quando, a caminho do escritório de Elster, Scottie passa brevemente por um transeunte, o diretor, ainda que não cheguem a ocupar o mesmo plano da entrada do estaleiro (Figs 9d e 10d):

Não coincidem, pois, em imagem. Não menos eles, mas suas sombras, que, por um instante, se sobrepõem e se mesclam na imagem. Dir-se-ia que o cineasta se introduz no personagem, como se encarnasse nele. Ou, também, mais literalmente: que o

personagem torna-se a sombra do cineasta, no espaço de luz e sombra que é o filme. (Requena, 2004, p. 92)¹⁹⁹



Fig. 9d



Fig. 10d

Hitchcock foi filho de uma família de católicos praticantes, o que possivelmente justifica a série de referências cristãs no seu trabalho, algo que permeia os filmes de maneira definitiva. São paradigmáticos em relação ao assunto *Psycho* e *Vertigo* – nos quais figuram como personagens femininas principais Marion e Madaleine, respectivamente. A primeira é representada, ao longo de aproximadamente 46 minutos de narrativa, como intocada, apesar da cena de intimidade sexual com o namorado, logo no início do filme. Marion é dotada de extremo pudor sexual, uma forma ultracuidadosa de fechar os botões da roupa, de não se permitir decotes e os cabelos, os trazia curtos, o que a masculinizava, reduzindo seu *sex appeal*.

Madaleine, por sua vez, é vista como um ser impossível, de sexualidade etérea, algo associado à maquiagem que a fazia pálida, além da iluminação que lhe dava um ar cadavérico – o que nos remete diretamente à necrofilia, insinuada durante toda a narrativa de *Vertigo*. Elódia Xavier (2007) observa que há uma ambiguidade, ou quase uma bipolarização entre as personagens bíblicas Maria Madalena e Maria mãe de Jesus, que teria, de acordo com o relato cristão, concebido o filho de deus sem intercurso sexual. De acordo com a teórica, na história bíblica, a imagem de Maria Madalena está envolta numa série de ambiguidades – ao mesmo tempo em que é considerada testemunha da ressurreição, é identificada como grande pecadora.

Acusada de ‘desregramento sexual’ foi vista como meretriz exuberante. Paralelamente ao seu rebaixamento à condição de prostituta, teve início a ascensão de Maria, Mãe de Jesus, à categoria de santa. O modelo de uma amizade entre uma mulher e Jesus passou a dar lugar ao modelo primitivo de maternidade biológica. O destino de Maria Madalena caracteriza o desenvolvimento da Igreja patriarcal que, em lugar de aceitar o corpo e a sexualidade, procura desvalorizá-los, conferindo-lhes uma conotação negativa. (XAVIER, 2007, p 136)

¹⁹⁹ No original: “No coinciden, pues, em imagen. No al menos, ellos, pero sus sombras, que por um instante se superponen y funden em la imagen. Diríase así que el cineasta se introduce em el personaje, como encarnándose en él. O también, más literalmente: que el personaje se convierte en la sombra del cineasta, en ese espacio de luces y sombras que es el film” (REQUENA, 2004, p. 92)

A historiadora Amy Welborn (2006) refere-se a Maria Madalena como a santa mais importante da Idade Média, depois da Virgem Maria. “A história de Maria Madalena seria, antes de mais nada, um modo de ensinar aos cristãos a respeito do pecado e do perdão: como se arrepender, com a esperança da redenção ao alcance de todos”(WELBORN, 2006, p. 10). Porém, para Judy, a atriz que iludiu o personagem de James Stewart fingindo ser a esposa de Elster, não houve redenção, apenas a vertigem da queda, não sem antes um grito de pavor. Em *Vertigo*, a mulher é equalizada à imago imaginária, sendo que a imagem, na tradição ocidental, é alvo de uma ancestral hostilidade.

A mulher comparece, na narrativa hitchcoquiana, como o objeto do gozo do olhar, mas este olhar não é algo isento de tensão. A imagem das mulheres, cuidadosamente construída, guarda o perigo, como se houvesse a sutil assertiva de que a imagem fascinante esconda em si a destruição. Esta ameaça é trazida e atualizada pelo duplo, dada a preponderância dos espelhos nos filmes analisados.



Fig. 11d



Fig. 12d

Na Figura 11d, Madeline está na floricultura. Neste momento, há uma sutil quebra da narrativa, pois, até então, o espectador via a imagem da misteriosa mulher a partir da câmera subjetiva com a visão de Scottie. Porém, neste momento, o espectador a vê a partir do espelho da loja – situação que acirra o seu caráter fantasmático, imagético, um ideal imaginário de mulher inalcançável e, por isto mesmo, misterioso. “A imagem das flores reais associadas ao papel de parede com o mesmo tema sugere a possibilidade de que Madeline é uma fraude já esteja presente no subconsciente de Scottie”²⁰⁰, arrisca Wood (1965, p. 82).

Freud (2010) sugere que aquilo que se chama comumente de mistério da mulher seria, na verdade, a bissexualidade feminina e, portanto, correlata à série de pulsões e desejos que a sociedade reprime na mulher. Esta Madeline inscrita no espelho é este outro, a sombra do terrível da angústia e da morte.

²⁰⁰ No original: “the image of the real flowers turned to paper flowers suggests the possibility that the whole Madeline idea is a fraud is already nightmarishly present in Scottie’s subconscious” (Wood, 1965, p. 82).

É contra esta angústia que Judy se volta e se demonstra tensa, diante do crescente delírio de Scottie (Fig. 12d). Em *Vertigo*, o tempo não opera numa linha unívoca, mas numa imagem circular, como na cena do bosque das sequoias, o desenho formado pela estrutura interna da árvore. Na fantasia tramada por Elster, Carlotta retorna dos mortos para assombrar Madaleine. Depois que Scottie encontra Judy, é a própria Madeleine quem ameaça retornar, trazendo consigo a morte. A imagem do tempo que se dobra sobre si próprio e tende a se repetir está presente de maneira ostensiva em *Vertigo*, mas perpassa os filmes analisados.

Trata-se da repetição compulsiva da mesma história, da reedição dos sintomas de um sujeito atormentado pela conflituosa representação da mulher nas sociedades ocidentais – algo dividido entre o fascínio e o medo misógino. Maria Kehl (1996) se refere à pulsão sustentadora do constante movimento de volta à forma original de satisfação no regaço maternal – “a eterna tendência de volta às origens, a qual, uma vez impedida, impulsiona a psique humana em busca das mais diversas formas substitutivas de satisfação até encontrar seu destino na morte” (p. 3). Esta compulsão ao repetir está inscrita na espiral, forma constante no cinema hitchcoquiano, seja na apresentação dos créditos iniciais em *Vertigo*, ou nos movimentos de câmara que se seguem à cena do assassinato no chuveiro em *Psycho*. A questão das espirais é percebida por Vanessa Rodriguez (2011, p. 83-4):

A espiral será uma das formas mais presentes [nos filmes de Hitchcock]. (...) Mas também foi uma das formas emblemáticas que se estendeu na Europa na segunda metade do século XVI. O maneirismo se caracteriza por deslocar o essencial para a periferia, criando, assim, um vazio central. Segundo González Requena, a espiral é um elemento que, no cinema, representa a própria experiência do espectador no âmbito de uma visão vertiginosa. Algo que atrai o nosso olhar ao centro de um lugar que é um buraco negro.

Em Hitchcock há uma tendência constante à busca pelos duplos – como o Tio Charlie e a sobrinha Charlie, em *Shadow of a Doubt* (1943); Judy/Madaleine em *Vertigo* (1958); Roger O. Thorhill/George Kaplan, em *North by Northwest* (1959). De acordo com Mdalen Dolar (ZIZEK, 2010b p. 21):

Em um nível estrutural há uma tese implícita; não é simplesmente uma obsessão com a duplicação, mas muito pelo contrário: toda a dualidade é baseada em um terceiro. O terceiro elemento, ao mesmo tempo em que excluído, é introduzido como uma mancha nessa relação especular, como o objeto em torno do qual ele gira e preenche a lacuna de exclusão e ausência presentificada.²⁰¹

O terceiro que se insere na relação dual é o próprio Hitchcock – não o sujeito empírico que distribui autógrafos ou aparece nos filmes, mas enquanto estratégia textual ou mesmo o

²⁰¹ No original: “En un nivel estructural hay implícita una tesis; no se trata simplemente de una obsesión con la duplicación, sino todo lo contrario: toda la dualidad se basa en un tercero. El tercer elemento es al mismo tiempo excluido e introducido como una mancha en esta relación especular, como el objeto en torno al cual ella gira y llena la brecha de la exclusión; presentifica la ausencia”

personagem midiático inserido na trama como o Sujeito Suposto Saber, o fiador do desejo, aquele que o possibilita. Este desejo supremo da audiência, que dialoga com o desejo desta identidade fantástica que é conferida ao autor, é algo do âmbito do sinistro, pois o que a audiência demanda, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, não consegue suportar são imagens de violência contra a mulher – punir a audiência por conta dos seus desejos inconfessáveis é uma das funções de Hitchcock, o demiurgo capaz de controlar os menores detalhes em relação à sua obra. É ele quem está em todo o lugar do texto e, ao mesmo tempo, em lugar nenhum. Gottlieb (1998, p. 21) se refere à preocupação de Hitchcock de manipular a plateia.

E, como enfatiza Kapsis, em seu incomparável estudo *The Making Off a Reputation*, as frequentes entrevistas e artigos de Hitchcock, juntamente com a campanha publicitária em torno do filme tinham a intenção de manter seu nome sempre diante do público, acima dos títulos de seus filmes, de forma a chamar atenção para determinados aspectos dos filmes que quisessem salientar e de criar uma imagem de si mesmo digna de um olhar crítico intelectual, tanto quanto o consumo de massa

O diretor inglês colhe os frutos de uma estrondosa publicidade feita em torno do seu nome a partir de 1940, com o primeiro filme americano que realizou – *Rebecca*, em parceria com David O. Selznick. Colaborou ainda para a construção desta marca a direção e produção de programas de TV. Cada episódio das séries televisivas *Alfred Hitchcock Presents* e *Alfred Hitchcock Hour* era acompanhado de um prólogo, no qual o diretor antecipava detalhes em relação à narrativa, a fim de acirrar o suspense. Havia, inclusive, uma vinheta anunciando-o.

A promessa que o deus Hitchcock oferece é uma jornada em direção ao gozo – esta é, contudo, uma promessa vazia, tendo em vista a impossibilidade do contato com o Real a partir da imagem fílmica. O que o espectador ganha com o suspense hitchcoquiano é a compulsão à repetição, “a busca da repetição da primeira experiência de satisfação: estamos sempre buscando repeti-la e sempre fracassando em alcançá-la” (QUINET, 2009). A armadilha dos filmes de Hitchcock, o apanha-pulsões, oferece esta busca irrealizável do gozo. Possível, talvez, apenas, na morte.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A mais frequente acusação que sofre a teoria feminista do cinema é de que não se trataria de análises da sétima arte, mas de estudos feministas que usariam o filme como exemplo maior de suas ruidosas reivindicações políticas. A acusação serve de constante mote para os teóricos tradicionais que insistem em tentar lançar descrédito sobre os estudos da mulher. Porém, a perspectiva é sintomática em relação à consolidação do ponto de vista androcêntrico como o único autorizado a formular discursos. A suspeita de que o olhar feminista não teria compromisso com a análise fílmica pressupõe uma “verdade” existente nos textos e apenas captável, aferível e observável a partir da ótica das teorias tradicionais.

Uma perspectiva formulada nestes termos tem um objetivo político de assegurar privilégios, blindando um lugar de fala, constituindo-o num incontestável *locus* de poder e autoridade. São atitudes conservadoras que se sustentam no desejo de reforçar a perspectiva e visão de mundo do homem positivamente centrado em sua identidade, senhor de si, capaz de controlar o próprio pensamento. Buscamos, porém, uma perspectiva que destrone o homem deste lugar – a saber: o ponto de partida epistemológico para todo o conhecimento, em sua capacidade de dominar a natureza e lhe extrair uma verdade que lhe seja essencial.

Ferry e Renault (1998), ao tratar do anti-humanismo contemporâneo, recorrem à morte do homem, anunciada por Foucault em sua (re)leitura de Heidegger e à afirmação lacaniana acerca da descoberta de Freud, segundo a qual não seria mais possível alçar o homem ao lugar que lhe era reservado ao longo da tradição humanista, pois este não seria senhor de si e do pensamento, mas teria o seu “estar no mundo” pautado por uma série de tecnologias que não estariam isentas em relação aos discursos e mecanismos do poder.

No confronto entre as palavras e as coisas, Viviane Mosé (2010) afirma: homem, desce deste lugar de privilégio. Este não te pertence, pois, afinal, a autonomia do sujeito é uma ilusão. A perspectiva adotada pela pesquisadora é fascinante e ousada, sem dúvidas, pois sabota a própria possibilidade do conhecimento. *Não existe verdade*, eis a fórmula do anti-humanismo. Assim sendo, não haverá teórico que possa enunciar estudos dos quais a sua subjetividade não esteja implicada. E, por outro lado, as teorias tradicionais, apenas por silenciar em relação às desigualdades de gênero, colaboram para a sua manutenção e mesmo naturalização da opressão patriarcal.

A análise dos produtos da cultura se divorcia, assim, da busca de uma verdade. A interrogação, porém, recai sobre o sujeito que a formula. Afinal, “quem ele (sic) é para dizer o que diz? (...) A interpretação é sempre, daí para frente, uma interpretação pelo quem” (FERRY e

RENAULT, 1998, p. 38-9). Tendo em vista esta perspectiva há de se perguntar o porquê de um *biohomem*, este mestrando, Luiz Souza, escrever sobre o feminismo. Não sou o primeiro a se questionar enquanto sujeito masculino e pesquisador do tema. Bordieu (2011, p. 137), inclusive, se refere a certo mal estar sentido pelos homens que militam no campo teórico feminista:

(...) a prejudicial suspeita que pesa muitas vezes sobre os escritos masculinos a respeito da diferença entre os sexos não é inteiramente infundada. Não só por que o analista que está envolvido por aquilo que crê compreender, pode, obedecendo sem entender as intenções justificativas tomar pressupostos que ele próprio adotou como revelações de pressupostos dos agentes.

O trabalho dos homens que escrevem sobre o feminismo envolveria, então, um risco para além da usurpação de um lugar de fala, mas de que nós imprimamos, no nosso trabalho sobre as mulheres, o olhar e a repressão patriarcal, por mais bem intencionada que a análise possa ter sido. O risco é considerável, ao mesmo tempo relativizável, tendo em vista que a ideologia androcêntrica marca as pessoas na sua subjetividade e mesmo em seus corpos. Portanto, até mesmo as mulheres, não estariam isentas em relação a reproduzirem, em seus trabalhos acadêmicos, a dominação masculina, como o testemunha Paglia (1994), ao se referir à insólita aliança entre setores do movimento feminista estadunidense e a Igreja Católica – com o objetivo de banir a pornografia, tendo como perspectiva manter o corpo da mulher enquanto sagrado e tabu, itens que colaboraram, ao longo dos séculos, para a supressão da liberdade dos seres humanos do sexo feminino.

Apesar do desconforto demonstrado por Bordieu (2011), que dedica as últimas páginas do seu livro a justificar sua opção de pesquisa, a mais radical negação da possibilidade de que os homens possam escrever sobre o feminismo é prestada pelo teórico do cinema Christian Metz (XAVIER, 1983, p. 416): “acho que seria ... como direi... desleal, desonesto, um homem assumir em público, manifesta e abertamente, uma posição feminista, pois os homens não têm nenhum direito de falar pelas mulheres, em seu lugar”. A perspectiva levantada pelo teórico é sintomática em relação à crise vivida pela teoria do cinema, em sua tradicional reivindicação de extirpar da sua gama de produções intelectuais recortes exteriores à análise fílmica em si, com a sua busca pela construção de trabalhos supostamente neutros, que privilegiem o discurso fílmico.

A questão é polêmica, pois a produção de trabalhos feministas escritos por homens e mulheres desafia os estatutos das disciplinas tradicionais em seus espaços de poder e realiza o que havia previsto Joan Scott (1990), quando a teórica considerou que o feminismo não apenas traria novos pressupostos teóricos e metodológicos, mas provocaria as disciplinas tradicionais a uma ampla revisão de seus pressupostos. Portanto, longe de uma possível tentativa de usurpar um lugar de fala, este trabalho se envolve na perspectiva de adensar o volume de produção acadêmica relacionada aos estudos de gênero, mediante uma apurada análise do cinema

hitchcoquiano. Neste sentido, não houve aqui um caráter de denúncia em relação à misoginia do diretor, o que redundaria numa visão maniqueísta e, portanto, baseada nas mesmas distinções binárias de triste memória para mulheres e povos de cor.

A nossa perspectiva foi verificar como as emoções de desejo pela violência contra a mulher se somam enquanto vetores da produção do suspense e angústia, tendo por base um inconsciente androcêntrico frequente nas representações audiovisuais no sentido de culpar as mulheres por suas aspirações e desejos, pois este lugar de ser desejante sempre lhe foi tradicionalmente negado. Se as mulheres são, de longe, as que mais sofrem pelas relações de poder patriarcais, porém, os homens não são isentos em relação a este sofrimento. Ainda hoje, na academia de ginástica, persisto na esteira até alcançar diariamente a minha marca, ainda que, para tanto, sinta fortes dores no peito. Vi pelo menos dois amigos consumirem suas vidas no abuso de álcool e, questionados a respeito, responderem que conseguiriam lidar com a questão pois eram *homens* – falharam como o detetive de *Vertigo*. Não conseguiram se livrar dos seus problemas e imprimiram às suas famílias e a si próprios um sofrimento terrível.

O traço principal dos estudos feministas do cinema é a perspectiva de mostrar que a opressão da mulher opera em níveis diferentes ao longo do tempo. Ou seja, não há um pressuposto de linearidade que remeta a uma igualdade gradualmente conquistada (HASKELL, 1987). Há um constante ir e vir no qual se revezam, com dois lutadores, entre o fluxo e refluxo da consolidação e da erosão de lugares de opressão e poder. Smelik (2009) localizou os mecanismos de participação afetiva do espectador em filmes que elevam as mulheres à condição de perpetradoras de violência – algo perceptível nas séries *The Panthers*, *Kill Bill* e *Lara Croft*. Porém, por outro lado, há uma extensa produção de filmes que elegem enquanto espectadora ideal as mulheres. São comédias românticas nas quais o destino maior das jovens é se arriscar-se em jogos amorosos que têm por finalidade última encontrar o *Mr. Right* – aquele que seria o namorado ideal.

A sensação que um estudante do cinema pode ter é que as mulheres no cinema, ao longo das décadas 40, 50 e 60 dispunham de maior liberdade e diversidade de papéis em relação ao atual momento. Para tanto, basta lembrar-nos dos filmes do próprio Hitchcock, nos quais, ainda que oprimidas e vítimas de violência, as mulheres ocupam o protagonismo e mobilizam os afetos da audiência. Apesar de haver uma cultura de violência contra a mulher, o espectador irá temer por aquela que corre perigo, momento maior do cinema hitchcoquiano, pois ali está a denúncia de uma chaga social sob a qual se constitui o imaginário judaico-ocidental e cristão: a misoginia.

Uma das pesquisadoras consultadas para a confecção deste trabalho (COHEN, 1995) observa que Hitchcock representaria uma ponte entre o passado e o presente, em direção a um futuro no qual o recorte de gênero não seria o fator principal da constituição dos personagens:

Para mim, Hitchcock é o caminho entre o passado e o presente. Até aqui, a subjetividade tem sido construída a partir da hierarquia dos gêneros: a subjetividade masculina conta mais e eclipsa a feminina. No presente momento, porém, isto está decadente e a subjetividade está sendo reconstruída com outros critérios para além da dualidade generificada, que deixa de ser o princípio básico e central organizador.²⁰² (COHEN, 1995, p. 11).

A perspectiva otimista traçada por Cohen (1995) irá se verificar nas próximas décadas, embora eu, particularmente, não seja tão otimista quanto ela. A percepção vem na esteira da análise das forças que compõem o patriarcado, pois do controle sobre o corpo da mulher se garante o valor de verdade, com a preservação do *status quo*, a partir da transmissão de bens para indivíduos ou grupos. A análise de Britzman (2000) a respeito da perspectiva eugenista dos primórdios da educação sexual pode servir de base para entendermos o fascínio da loura hitchcoquiana, a partir do momento no qual o fator raça entra no jogo do fetiche (MULVEY, 1996). Apenas para lembrar uma das frases da Sra. Berenice, a mãe de Marnie, uma mulher que tingue o seu cabelo de louro deseja os olhares dos homens. Em *Vertigo*, para caber no sonho de Scottie, Judy teria, mais uma vez, que pintar os cabelos e fazer-se corpo e carne de Madaleine. Há uma perspectiva extremamente racista na representação dos estereótipos das mulheres louras, pois as narrativas construídas em torno desta figura desejável guardam em si o germe da limpeza étnica. Simone de Beauvoir (1967, p. 73) nota a questão, ao tratar, de maneira breve, da representação das mulheres louras na literatura ocidental, avaliação na qual é possível encontrar ecos da *Hitchcock Blond*:

Na maioria dos romances, como observa G. Eliot, é a heroína loura e tola que ganha da morena de caráter viril; e no *Moinho à Beira do Floss*, Maggie tenta em vão inverter os papéis; morre finalmente e é Lucy, a loura, que casa com Stephen; no *Último dos Moicanos*, é a insossa Alice que conquista o coração do herói e não a corajosa Clara; em *Little Women* a simpática Joe não passa de uma amiga de infância para Laurie: ele dedica seu amor à insípida Amy de cabelos encaracolados.

As redes de solidariedade que colaboram entre si no sentido de manter o patriarcado são intensas demais para que possam ser subestimadas por análises bem intencionadas, como, infelizmente, procede Cohen (1995). Porém, onde houver poder haverá resistência ao poder, reza a fórmula foucaultiana lembrada por Feiman (2012). Se não nos seria possível buscar uma origem do patriarcado, a resistência à sua opressão se enraíza de maneira rizomática, dispersa.

²⁰² No original: “For me, Hitchcock is a well-paved bridge between the past and the present. Then subjectivity was, constructed in the form of a gender hierarchy: male subjectivity counted more and to a large extent obliterated female subjectivity. Now, such a hierarchy is breaking down and subjectivity is being reconstructed along new lines in which gender may not be the central organizing principle” (COHEN, 1995, p. 11).

São mulheres como Marion, Marnie e Judy, que se voltam contra a lei instituída no momento no qual o patriarcado demonstra seu aspecto falível, sob a forma de homens ausentes ou ineficientes, como os heróis hitchcoquianos – heróis menores que o papel, que denunciam a fragilidade irrealizável dos construtos sociais de gênero.

REFERÊNCIAS

- ALBERONI, Francesco. **O erotismo**. Tradução de Élia Edel. 4 . ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993
- ARAÚJO, Inácio. **Hitchcock**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ARIAS, Luis Martin. **El cine como experiencia estetica**. Madrid: Caja España, 1997.
- AUMONT, Jacques e outros. **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus Editora, 2002.
- AUMONT, Jaques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.
- BAILLIN, Rebecca. Feminist Readership, Violence and Marnie. **Film reader** 5. p. 24 – 36, 1982
- BARKTY, Sandra Lee. Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power. **Feminist Social Thought**. Diana Tiejens Meyer, ed. NY: Routledge, 1997. 93-111.
- BATAILLE, GeOrges. **O erotismo**. São Paulo: LPM, 1987.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo vol. 2: experiência vivida**. Tradução de Sérgio Millet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.
- BLACK, Gregory D. **La cruzada contra el cine (1940 – 1975)**. Madri, Espanha: Cambridge Press University: 1999.
- BLOCK, Robert. **Psycho**. Edinburgh: Penguin Readers, 1998.
- BORDO, Susan. A feminista como o Outro. **Revista estudos feministas**. Florianópolis, v.8, n. 1, 2000, p. 10-29
- BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. Winsconsin: The University of Winsconsin Press, 1985.
- _____ **The way Hollywood tells it**. Berkeley and Los Angeles: University California Press, 2006
- _____ **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Tradução de Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas (SP): Papirus, 2008.
- BORDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kuhner – 10. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
- BRENER, Spiewak Rosinha. **A construção do suspense: a música de Bernard Hermann em filmes de Alfred Hitchcock**. São Paulo: IEditora, 2003

BRITZMAN, Deborah. Curiosidade, sexualidade e currículo. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. In: LOURO, Guacira Lopes (Org). **O Corpo Educado: Pedagogias da Sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 83 - 113

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e Subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro. Ed: Civilização Brasileira, 2010.

CAPUZZO, Heitor. **Alfred Hitchcock: o cinema em construção**. Vitória (ES). Ed. Fundação Ceciliano Abel de Almeida: 1995.

CARLI, Ana Mery Sehbe de. **O corpo no cinema: variações do feminismo**. Caxias do Sul (RS): Educ, 2009.

CHAUÍ, Marilena. Participando do debate sobre mulher e violência. In: **Perspectivas antropológicas da mulher**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p 25 - 62

COHEN, Paula Marantz. **Alfred Hitchcock: the legacy of victorianism**. Kentucky (EUA): The University Press of Kentucky, 1995.

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

_____ (Org.). **Poéticas e políticas feministas**. Florianópolis: UFSC, 2004.

CRUZ, Angélica Lima. O Olhar Predador: A Arte e a Violência do Olhar. **Revista crítica de ciências sociais**, Lisboa (Portugal), 89. p. 71-87. Junho/2010

DUNCAN, Paul. **Alfred Hitchcock: o arquiteto da ansiedade 1899 – 1980**. Tradução de Maria Filomena Duarte. Lisboa (Portugal): Taschen GmbH, 2011.

ERIKSON, Erik B. **Infância e sociedade**. Tradução de Gildásio Amado. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

FÁVERO, Maria Helena. **Psicologia do gênero: psicobiografia, sociocultura e transformação**. Curitiba: EDUFPR, 2011.

FERRY, Luc; RENAULT, Alain. **Pensamento 68: ensaio sobre o anti-humanismo contemporâneo**. Paulo, SP: Ensaio, 1988

FEIMANN, José Pablo. **Filosofía Aquí y Ahora: Foucault (I e II)**. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=Lh_g-J-Wtbo e <http://www.youtube.com/watch?v=FIHQqZS4Wl0&feature=relmfu>, acessados em: 28/10/2012, às 00:52.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos v. 1**. Tradução de Jayme Salomão. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

_____. **A interpretação dos sonhos v. 2**. Tradução de Jayme Salomão. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1988

_____. **Obras completas vol. 18:** O Mal estar da civilização, Novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo. Companhia das Letras, 2010

_____. **O estranho.** [1919] In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. 2 ed. Rio de Janeiro, Imago, 1987

FOUCAULT, Michel. **Nietzsche, Freud, Marx.** São Paulo, Editora Princípio, 1997.

_____. **Microfísica do poder.** Org. e Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Editora Graal, 2012

_____. **História da sexualidade 1:** a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

_____. **O que é um autor?** Tradução de Antônio Fernando Cascais. Lisboa: Nova Vega, 2009.

GIKOVATE, Flávio, **Homem: o sexo frágil?** São Paulo: MG Editores Associados, 1989

GOTTLIEB, Sidney (Org). **Hitchcock por Hitchcock:** coletânea de textos e entrevistas. Tradução de Vera Lúcia Sodré. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1998.

HASKELL, Molly. **From reverence to rape:** the treatment of women in the movies. Chicago (USA): University of Chicago Press, 1987.

HEINHICH, Nathalie. **Estados da mulher:** a identidade feminina na ficção ocidental. Lisboa, Portugal: Editorial Estampa, 1998.

HESSE, Hermann. **Demian.** Livro vira-vira 2. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2010.

JAMESON, Frederic. **As marcas do visível.** Tradução de Ana Lúcia de Almeida Gazolla, João Roberto Martins Filho, Klauss Brandini Gerhardt, Marcos Soares, Neide Aparecida Silva, Regina Thompson e Roneide Venâncio Majer. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

JULLIER, Laurent e MARIE Michel. **Lendo as imagens do cinema.** Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema:** os dois lados da câmera. Tradução de Helen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1995.

KAUFMAN, Michael. **The seven p's of men's violence,** 1999. Disponível em: <http://www.michaelkaufman.com/wp-content/uploads/2009/01/kaufman-7-ps-of-mens-violence.pdf>, acessado em 28/10/2012, às 00:59.

KEHL, Maria Rita. **A mínima diferença:** masculino e feminino na cultura. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

KROHN, Bill. **Masters of cinema:** Alfred Hitchcock. Paris: Cahiers du Cinéma, 2010.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. **Tendências e impasses**. São Paulo: Rocco, 1994.

LAURETIS, Teresa de. **Technologies of gender**: essays on theory, film, and fiction. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

_____. **Alice doesn't**: feminism semiotics cinema. Indiana: Indiana University Press, 1984.

LEAL, Luciana Ferreira. O patético em A Tragédia da Rua das Flores, de Eça de Queirós. In: MALUF, Sheila D., AQUINO, Ricardo Bigi de (Orgs.) **Olhares sobre textos e encenações**, 2007. p 183 – 194.

LEFRANC, Jean. **Compreender Nietzsche**. Tradução de Lúcia M. Endlish Orth. 6 ed. Petrópolis, RJ. Vozes, 2011

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, J. B. **Vocabulário da psicanálise**. 4.ed. Sao Paulo: Martins Fontes, 2001

LOURO, Guacira Lopes. Gênero e Sexualidade: pedagogias contemporâneas. **Proposições**, Campinas, v. 19, n. 2, 56, maio/ago. 2008, p. 17-23

_____. A emergência do Gênero. In: idem. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. 11. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010. p. 14-36.

LOPES, Chico. **Um corpo que cai**. Disponível em: <http://setarosblog.blogspot.com.br/2009/09/um-corpo-que-cai-por-chico-lopes.html> acessado em 30/05/11, às 10 h..

MACHADO, Lia Zanota. Gênero, um novo paradigma? **Cadernos Pagu**. São Paulo: Ed. UNICAMP. p.107 – 125. novembro/1998.

MALAMUTH, Neil M. Aggression against women: cultural and individual causes. In: **Pornography and Sexual Aggression**. Academic Press, 1984

MALUF, Sônia Weidner; MELLO, Cacilia Antakly de e PEDRO, Vanessa. Entrevista com Laura Mulvey. in: **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, 351-362, maio-agosto/2005

MALUF, Sônia Weidner; COSTA, Cláudia Lima. Feminismo Fora do Centro: Entrevista com Ella Shohat. in: **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, 147 – 163 ano 9, 2.º semestre /2001

MILNITSKY, Maria de Fátima, DUNKER, C. I. L. O Discurso da Pulsão em Tempos de Consumo: notas sobre o destino da sexualidade na contemporaneidade. **Textura**, São Paulo. p.22 – 27. v.6, 2006.

MULVEY, Laura. **Visual Pleasures and other pleasures**. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

_____. **Fetishism and curiosity**. Bloomington: Indiana Press University, 1996

_____. Reflexões Sobre “Prazer Visual e Cinema Narrativo”, inspiradas por Duelo ao Sol, de King Vidor (1946). Tradução de Silvana Vieira. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org). **Teoria contemporânea do cinema, vol. 1**. São Paulo: Editora Senac, 2005 381 – 393

MODLESKI, Tania. **The women who knew too much: Hitchcock and feminist theory**. New York (EUA): Taylor & Francis Group, 2005.

MORTON, Robert J (Editor). **Serial murder: Multi-Disciplinary Perspectives for Investigators**, 2005). Ed.: Federal Bureau of Investigation (FBI), 2005. Disponível em: <http://www.fbi.gov/stats-services/publications/serial-murder/serial-murder-july-2008-pdf>, acessado em: 28/10/2012, às 23:15.

MOSÉ, Viviane. **O homem que sabe**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010

_____, **Café filosófico: especial Nietzsche**, 2011. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=wszgKT2zS-c>, acessado em: 28/10/2012, às 00:55.

NASIO, J. D. **A criança magnífica da psicanálise: o conceito de sujeito e objeto na teoria de Jacques Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988

NICHOLSON, Linda. **Interpretando o conceito de gênero**. Revista Estudos Feministas. v.8, n. 2, p. 9-41, 2000.

PAGLIA, Camile. **Sexo, arte e cultura americana**. Tradução de: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras: 1993.

_____. **Vamps & tramps: new essays**. New York: Vintage Books, a division of Random House, Inc, 1994.

PELLEGRINO, Hélio. Édipo e a Paixão. In: CARDOSO, Sergio (Org). **Os sentidos da paixão**, São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 307-329

PERON, Mauro Luiz. **Articulações narrativas em Alfred Hitchcock**. Campinas, SP, 2006.

PRINS, Baukje and MEIJER, Irene Costera. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. **Revista estudos feministas**. p. 155-167.. vol.10, n.1, 2002,

QUINET, Antônio. **Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. São Paulo: Editora Senac, 2005.

_____. **Psicose e laço social: esquizofrenia, paranoia e melancolia** 2.ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009

RAMOS, Fernão Pessoa (Org). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2005, vol 1.

REQUENA, Jesús Gonzalez. **Clásico, manierista e postclásico: los modos del relato em el cine de Hollywood**. Valladolid, Espanha: Castilla Ediciones, 2004.

_____. Texto onírico, texto artístico. **Tekné – Revista de Arte**, n.º 1, ano 1. Editora: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid (Espanha). p. 115 - 136. 1985

_____. Casablanca: la cifra de Edipo. In: **Revista Trama y Fondo**, vol. 7. Ed: Asociación Cultural Trama y Fondo: Madrid. p 8 - p 29, 1999.

REVEL, Judith. **Foucault**: conceitos essenciais. Tradução de Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez, Carlos Piovesani. São Carlos (SP): Clara Luz, 2005.

RIVIERI, Joan. A feminilidade como máscara. Tradução de Ana Cecília Carvalho e Esther Carvalho **Psychê**, Ano IX, nº 16, São Paulo. p. 13-24. jul-dez/2005.

RODRIGUEZ, Vanessa Brasil Campos. **Além do espelho**: análise de imagens na arte, cinema e publicidade. Salvador, Casarão do Verbo: 2011.

_____. A Trajetória da imagem cinematográfica: do simbólico ao sinistro. In: **Revista Cógito** v. 05. p 61 – 66. Salvador: 2003.

_____. A leitura, o texto, o sujeito: o lugar da inscrição do desejo. In: **Revista FAEEBA Educação e Contemporaneidade** vol 13/n.º 21. Salvador: jan-jun/2004

SAFFIOTI, Heleieth I. B.. **Gênero, patriarcado e violência**. São Paulo: Ed. Perseu Abramo, 2004.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. Porto Alegre: Afrontamento, 2002

SCOTT, Joan. Gênero, uma categoria útil de análise histórica. **Educação e realidade**, v. 16. n. 2, p. 5-22. 1990.

SILVA, Ana Beatriz Barbosa. **Mentes perigosas**: o psicopata mora ao lado. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

SILVA, Laura Meyer da. Um estudo sobre a histeria masculina: de Freud aos autores contemporâneos. **Psicanalítica**, Volume VII, Número 1, Rio de Janeiro: Imagem & Texto Ltda. p 87 – 102. 2006.

SILVERMAN, Kaja. **The acoustic mirror**: the female voice in psychoanalysis and cinema. Bloomington and Indianapolis (EUA): Indiana University Press, 1988

SMELIK, Anneke. Lara Croft, Kill Bill, and the battle for theory in feminist film studies. In: **Doing Gender in Media, Art and Culture**. BUIKEMA, Rosemarie and TUIN, Iris van der (Editors). London: Routledge, 2009. 178-192.

_____. Feminist film theory . COOK, Pam e BERKINK, Mieke (Orgs), **The cinema book**. 2 ed. London: British Film Institute, 1999.p 353-365.

SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica cult**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SÓFOCLES. **Antígona**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999

SPOTO, Donald. **Fascinado pela beleza**: Alfred Hitchcock e suas atrizes. Tradução de Mário Ribeiro e Sheila Mazzolenis. São Paulo: Larousse do Brasil, 2008.

_____. **The art of Alfred Hitchcock**: fifty years of his motion pictures, 1992

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papirus Editora, 2000.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Ed. Globo: 1973, p. 169-204.

TRUFFAUT, François. **Hitchcock/Truffaut**: entrevistas. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2004

STEINMETZ, J. D. **They had power and freedom**: a genealogy of patriarchal violence in Alfred Hitchcock's *Vertigo*, 2011. Disponível em: http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1902155 , acessado em: 28/11/2012, às 13 h.

WEEKS, Jeffrey. O Corpo e a Sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, 24 – 61

WELBORN, Amy. **Decodificando Maria Madalena**: a verdade, as lendas e as mentiras. Tradução de Rosane Albert. São Paulo: Cultrix, 2006.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. 12. ed. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. (trechos selecionados)

WOOD, Robin. **Hitchcock's Films**. New York: A. S. Barnes & Co. INC., 1965

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?** o corpo no imaginário feminino. Florianópolis: Mulheres, 2007.

XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, Adauto. **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 367 – 382

_____. (Org) **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

ZIZEK, Slavoj. **Como ler Lacan**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010a.

_____. (Org). **Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock**. Tradución de Jorge Piatigorsky. Buenos Aires: Manantial, 2010b.

FICHA TÉCNICA DOS FILMES ANALISADOS²⁰³

Vertigo (Um Corpo que Cai)

Produção: Alfred Hitchcock, Paramount, 1958.

Produtor associado: Herbert Coleman.

Direção: Alfred Hitchcock.

Argumento: Alec Coppel e Samuel Taylor, baseado no romance de Pierre Boileau e Thomas Narcejac "D'entre les Morts".

Diretor de Fotografia: Robert Burks, A. S. C.

Efeitos Especiais: John Fulton.

Cenários: Hal Pereira, Henry Bumstead, Sam Comer e Frank McKelvey.

Cor: Technicolor.

Conselheiro: Richard Mueller.

Música: Bernard Herrmann, dirigida por Muir Mathieson.

Montagem: Gerooge Tomasini.

Guarda-roupa: Edith Head.

Assistente de direção: Daniel McCauley.

Engenheiros de Som: Harold Lewis e Winston Leverett.

Títulos: Saul Bass.

Sequência Especial: "Designed", por John Ferren.

Estúdios: Paramount.

Exteriores: San Francisco.

Distribuição: Paramount, 1958, 120 minutos.

Elenco: James Stewart (John "Scottie" Ferguson), Kim Novak (Madeleine Elster e Judy Barton), Barbara Bel Geddes (Midges), Henry Jones (o coronel), Tom Elmore (Gavin Elster), Raymond

²⁰³ In: TRUFFAUT, , 2004, p. 356/357.

Bailey (o doutor), e Ellen Corby, Konstantin Shayne, Lee Patrick.

Psycho (Psicose)

Produção: Alfred Hitchcock, Paramount, 1960.

Empresário: Lew Leary.

Direção: Alfred Hitchcock.

Argumento: Joseph Stefano, baseado no romance de Robert Bloch.

Diretor de Fotografia: John L. Russel, A. S. C.

Efeitos Fotográficos Especiais: Clarence Champagne.

Cenários: Joseph Hurley, Robert Claworthy e GeOrge Milo.

Música: Bernard Herrmann.

Engenheiros de Som: Walden O. Watson e William Russel.

Desenhos dos Títulos: Saul Bass.

Montagem: GeOrge Tomasisni.

Assistente de Direção: Hilton A. Green.

Guarda-roupa: Helen Colvig.

310

Estúdios: Paramount.

Exteriores: Arizona e California.

Distribuição: Paramount, 1960, 109 minutos.

Elenco: Anthony Perkins (Norman Bates), Vera Miles (Lila Crane,

irmã de Marion), John Gavin (Sam Loomis), Martin Balsam (detetive

Arbogast), John McIntire (xerife Chambers), Simon Oakland (Dr.

Richmond), Janet Leigh (Marion Crane), Frank Albertson (o

milionário), Pat Hitchcock (Caroline) e Vaughn Taylor, Lurene Tuttle,

John Anderson, Mort Mills.

Marnie (Marnie –confissões de uma ladra)

Produção: Alfred Hitchcock, Universal, 1964.

Produtor: Albert Whitlock.

Direção: Alfred Hitchcock.

Argumento: Jay Presson Allen, baseado no romance de Winston Graham.

Direção de Fotografia: Robert Burks, A. S. C.

Cor: Technicolor.

Cenários: Robert Boyle e George Milo.

Música: Bernard Herrmann.

Montagem: George Tomasini.

Assistente de Direção: James H. Brown.

Assistente de Alfred Hitchcock: Peggy Robertson.

Engenheiros de Som: Waldon O. Watson e William Green.

Distribuição: Universal, 1964, 120 minutos.

Elenco: Tippi Hedren (Marnie Edgar), Sean Connery (Mark Rutland),

Diane Baker (Lil Mainwaring), Martin Gabel (Sidney Strutt), Louise

Latham (Bernice Edgar, mãe de Marnie), Bob Sweeney (o primo

Bob), Alan Napier (M. Rutland), S. John Launer (Sam Ward),

Mariette Hartley (Susan Clabon) e Bruce Dern, Henry Berkamn,

Edith Evanson, Meg Wyllie.