

# **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 pupila<sup>83</sup>. 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

---

<sup>83</sup> 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)<sup>84</sup>, 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 conseqüente 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-socráticos<sup>85</sup>, 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.

---

<sup>84</sup> 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)

<sup>85</sup> 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 mundo<sup>86</sup>.

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

---

<sup>86</sup> 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 tentamos 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) <sup>87</sup>.

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).

---

<sup>87</sup> 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” redonda 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 adéqua 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).<sup>88</sup>. 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

---

<sup>88</sup> 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 *Rebeca* (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 dejeito, 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 policia o lugar petrificando, com o seu olhar, aqueles que se aventuram em seus domínios.

[Ela] traduz a alteridade extrema, o horror aterrador daquilo que é absolutamente outro, o indizível, o impensável, o puro caos: para o homem, afrontar-se à morte imposta pelo olho 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 hitchcoquiiano, 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 redundará 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 – *iden*, 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 Polúbio 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”<sup>89</sup>, 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 afeiçãoando-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).<sup>90</sup>

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

---

<sup>89</sup> Trad.: “Ora, um filho é um pobre substituto para um amante”.

<sup>90</sup> 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.

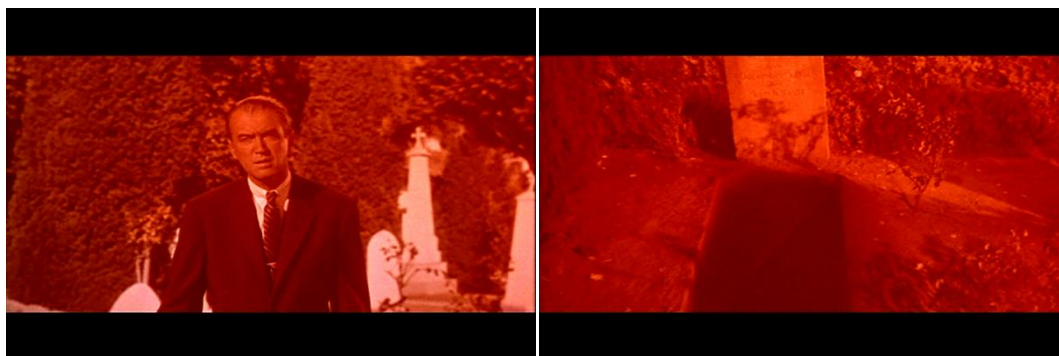


Fig. 1d

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 interdita, 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 expôs uma réplica digital de obra – com o cancelamento da conta no site de relacionamentos<sup>91</sup>. 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)

<sup>91</sup> 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” (WOLCORT, 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”<sup>92</sup>. 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)<sup>93</sup>. 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.

<sup>92</sup> 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”.

<sup>93</sup> 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 á 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)<sup>94</sup>.

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

<sup>94</sup> 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.<sup>95</sup>

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.

---

<sup>95</sup> 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 conservadoras 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)<sup>96</sup>

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

---

<sup>96</sup> 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 violência<sup>97</sup>.

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 hitchcoquiiana. 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

---

<sup>97</sup> 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 maquiagem<sup>98</sup>

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,

---

<sup>98</sup> 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 ensañada: 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)<sup>99</sup>

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

---

<sup>99</sup> 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)<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> 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)<sup>101</sup>

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 interdita ao desejo. O sexo torna-se impossível ou potencialmente

---

<sup>101</sup> 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*<sup>102</sup>, 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)<sup>103</sup>

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 sintirem deuses. Isso é o suspense.’” (GOTTLIEB, 1998, 141).

---

<sup>102</sup> Rápida aparição de uma pessoa famosa num filme (ZIZEK, 2010b)

<sup>103</sup> 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 incompreensible 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)<sup>104</sup>



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)

<sup>104</sup> No original: “No coinciden, pues, em imagen. No al menos, ellos, pero sus sombras, que por um instante se superponen y funden en 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, Madaleine 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 Madaleine é uma fraude já esteja presente no subconsciente de Scottie”<sup>105</sup>, 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 Madaleine inscrita no espelho é este outro, a sombra do terrível da angústia e da morte.

<sup>105</sup> No original: “the image of the real flowers turned to paper flowers suggests the possibility that the whole Madaleine idea is a fraud is already nightmarishly present in Scottie’s subconscient” (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 misógeno. 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.<sup>106</sup>

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

---

<sup>106</sup> 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.