

1.3 A DAMA DESAPARECE

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

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



Fig. 67a

Fig. 68a

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

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

sombria, que dá acesso a uma escada e, o outro, uma segunda porta, que se abre para uma pintura, com a representação do batismo de Jesus Cristo (Figs. 69a a 71a). “Mas é certamente o caminho da esquerda - este vácuo, em vez de toda a referência simbólica - a ser seguido por Scottie” (REQUENA, 2004, p. 298)³⁵.

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



Fig 69a



Fig 70a



Fig 71a

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

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

³⁵ Pero es sin duda el camino de la izquierda – este en cambio vacio de toda referencia simbólica – el que ha de seguir Scottie

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

O poeta apenas consegue por fim e verdadeiramente obter a posse sobre a amada quando perde (aqui está uma dimensão oculta na unidade de morte: o poeta quer sua senhora para celebrá-lo morrer em paz e tranquila). Em outras palavras, é verdade que o objeto foi perdido, mas precisamente através da sua perda torna-se onipresente e finalmente estabelece o seu lugar na fantasia, espaço que regula o desejo do sujeito. (Zizek, 2010b, p 144)³⁶

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

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



Fig. 72a

³⁶ No original: “El poeta sólo consigue final y verdaderamente a su Dama cuando la pierde (hay aquí una dimensión oculta en la pulsión de muerte: el poeta quiere que su Dama muera para poder celebrarla en paz y quietud). En otras palabras, es cierto que el objetos se ha perdido, pero precisamente a través de su pérdida se vuelve onnipresente: queda en definitiva establecido su lugar en el espacio fantasmático que regula el deseo del sujeto.”(ZIZEK, 2010b, p 144)

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

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

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

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

Judge: Mr. Ferguson, being an ex-detective would have seemed the proper choice for the whole to watchdog and protector. As you have learned it was a unfortunate choice. However, I think that no blame can be attached to the husband. His delay in putting his wife under medical care was due the need for information as to her behavior which he expected from Mr. Ferguson. He had taken every precaution to protect his wife. He couldn't have anticipated that Mr. Ferguson's weakness, his fear of heights would make him powerless when he was most needed.³⁷

³⁷ Trad: “O senhor Ferguson, por ser um ex-detetive, parecia a escolha adequada para vigiá-la. Porém esta foi uma escolha lamentável. Contudo, concordam que o marido não teve culpa. Demorou o tratamento da esposa esperando informações do sr. Ferguson sobre o seu comportamento. Tomou precauções para protegê-la. Não podia prever que a fraqueza do sr. Ferguson, a sua acrofobia, o impediria de agir no momento crítico.”



Fig 73a



Fig 74a

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

Ainda assim, conforme aponta Tania Modleski (2005) esta dominação masculina será estratégica para a consolidação da simpatia do espectador em relação a Judy, a atriz que encarnou – e como! – Madaleine. Afinal, ela encontra seu desejo obstruído e é continuamente manipulada pelos homens – “e isso colabora para que haja dentre nós, espectadores, uma crescente tendência de condenar Scottie por ter se tornado, nas palavras de Hitchcock, um maníaco” (MODLESKI, 2005, p. 98)³⁸.

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

³⁸ This knowledge makes us much more sympathetic toward the woman, who finds herself continually negated and manipulated by the men, and it contributes as well to our increasing tendency to condemn Scottie for have become in Hitchcock’s word, a “maniac” (MODLESKI, 2005, p. 98).

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



Fig 75a

Fig 76a

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

Neste momento do filme, a angústia em relação à diferença biológica entre os corpos de homens e mulheres ganha sua representação mais contundente. Durante a cena onírica, diante da tumba aberta, Scottie se interroga, quando é tragado, sugado para dentro de algo que, mais uma vez, tende a repetir a metáfora do sexo feminino. O detetive é engolido pela terra, se esvai pela cova, realizando, no plano dos sonhos, o desejo incestuoso de se fundir ao corpo da mãe, de voltar ao útero, um desejo de morte³⁹. A cena do sonho começa com Scottie, deitado em sua cama, num conturbado sono, assombrado por seus fantasmas (Fig. 76a) .

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

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

³⁹ O assunto será retomado no capítulo IV, quando será mais bem detalhado, tendo em vista que a imagem é recorrente no trabalho do diretor.

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

Scottie desce ao inferno. Ele torna-se a triste e louca Carlotta, a ver o perdido objeto do seu afeto para onde quer que olhe. A reação apática que ele tem após o julgamento é o prenúncio de sua degradação emocional e mental, que o conduziria a ter sintomas que poderiam sugerir algo para além da depressão: a histeria. A histeria, durante boa parte da história da psicanálise, esteve associada às mulheres, o que vinculava o distúrbio a perturbações emocionais decorrentes de supostos problemas relacionados ao útero⁴⁰.

O detetive registra um quadro que se aproxima da histeria, inclusive no que tange à paralisia, a prostração e o alheamento em relação ao mundo. Quinet (2009) alerta para o fato de que os sintomas apurados pela psicanálise variam em função do tempo e da sociedade na qual o sujeito está inserido. Com uma posição similar, Laura Meyer da Silva (2006) traça um panorama no qual a histeria parecia estar esquecida na psicanálise, retornando apenas no início da década de 90⁴¹. A invisibilidade do transtorno referido pela pesquisadora dialoga com o dinamismo da alteração do quadro sintomático. O Johnny da ficção hitchcoquiana foi diagnosticado como portador de melancolia profunda em função da *culpa* e do *luto*, sem nenhuma consideração acerca de que o binômio possa se transformar em agentes desencadeadores dos sintomas histéricos. Zizek (2010a) observa que a histeria é fruto da angústia em relação à subjetividade daquele que sofre por conta do transtorno:

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

⁴⁰ Laura Meyer da Silva (2006) observa que uma visão descritiva, fenomenológica, atual da histeria pode ser encontrada no DSM-IV (2002), com a informação de que os estudos relativos ao Transtorno de Personalidade Histriônica (301.50) revelam a prevalência de taxas similares entre homens e mulheres. Os estudos demonstram a falência da ideia da associação entre os sintomas histéricos e o corpo das mulheres, algo demonstrado na etimologia da palavra – histeria é proveniente da palavra grega *hysteron* (útero). Freud (1988) tratou da questão do distúrbio nos homens. Na *Interpretação dos Sonhos*, relata um sonho no qual vencia um dos seus professores (Theodor Hermann Meynert), que discordava da sua posição acerca da histeria masculina: “Havíamos travado uma acirrada controvérsia, por escrito, sobre o tema da histeria masculina, cuja existência ele negava. Quando o visitei durante sua enfermidade fatal e indaguei sobre suas condições, ele se estendeu um pouco sobre seu estado e terminou com estas palavras: ‘Você sabe, sempre fui um dos casos mais claros de histeria masculina’. Estava assim admitindo, para minha satisfação e espanto, aquilo que por tanto tempo contestara obstinadamente”.

⁴¹ No período dos anos 90, a psicanálise parece redescobrir a histeria e segundo o autor [Bollas, 2000], “pode ter igualmente se recobrado de seu próprio esquecimento” (p.264). Nogueira (2000) destaca que é frequente doentes histéricos serem diagnosticados erroneamente como portadores de depressões endógenas, psicose maníaco-depressiva, esquizofrenia pseudoneurótica, esquizofrenia esquizoafetiva, doença do pânico, anorexia nervosa e outros. Para o autor, esses diagnósticos ‘são às vezes concomitantes com a caracteropatía histérica e, por vezes, são a própria expressão da mesma (sic), por meio ou exteriorização de alguns dos seus componentes mais primitivos e que dizem respeito às suas bases orais’ (p. 88-89).

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

O desespero paralisante que se abate sobre Scottie é, de certa maneira, uma versão amplificada de algo que o acompanha ao longo de todo o filme: a sua inadequação às demandas de uma sociedade patriarcal. Ele enquadra-se no quadro de histeria delimitado por Laura Meyer da Silva (2006), pois Johnny sente-se inseguro, quanto à sua identidade de gênero – falhou miseravelmente quando dele se esperava a aplicação da eficiência e da lei. Por outro lado, a angústia de castração lhe aparece de maneira evidente. O mensageiro desta ameaça é o pavor que lhe acomete sendo este, em última instância, o pavor do intercurso sexual, o que lhe suscita sua vertigem, a fobia de altura, metáfora do seu medo em relação ao corpo da mulher. Toda a história parte da perspectiva de recobrir o âmago do sintoma histérico de Johnny, a sua impotência sexual – uma dificuldade não apenas em empenhar um gesto e uma palavra heroica diante do Real como sinistro, mas de dar conta do encontro dos corpos num ato sexual⁴².

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

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

⁴² Laura Meyer da Silva (2006, p. 94) considera que, “as duas formas mais frequentes de sintomatologia histérica no homem são a impotência e a ejaculação precoce. A finalidade destes sintomas seria impedir um corte. A relação parece sexual, mas na verdade reedita uma relação narcisista materna”.

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

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



Fig. 77a

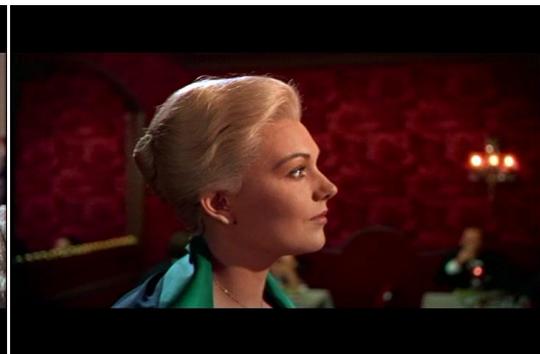


Fig. 78a

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

(COHEN, 1995, p. 139)⁴³. Judy, mais uma vez em atitude oposta à personagem que representou, se apresenta como uma pessoa real, mostrando fotos de família e até mesmo documentos de identificação pessoal:

Judy: my name is Judy Barton, I come from Salinas, Kansas. I work at Magnin's and live here. You want I proof it? Here is my Kansas drive license: Judy Barton number Z296794. 425 Maple Avenue, Salinas, Kansas (...) You wanna check my thumbprints? Satisfied?⁴⁴

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

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

Esta estranha semelhança, este parecer-se anuncia ainda a proximidade letal: se a falsa Madaleine assemelha-se tanto à original é porque, em certo sentido, já está morta. O herói a ama como Madaleine, ou seja, na medida em que está morta: a sublimação da figura da mulher é igual a sua mortificação no real. Este seria, então, a lição do filme: a impossibilidade de que a fantasia governe a realidade: você nunca pode usar uma máscara sem pagar por isso na carne. (Zizek, 2010b, p. 143)⁴⁵

⁴³ No original: “Her behavior is dictated by what predatory urban life requires of the poor shop girl, and her appearance is more overtly designed to attract men than Madeleine’s. Indeed, part of Scottie’s drive to transform her involves toning down the heavy make-up and explicit sexy clothes”. (COHEN, 1995, p. 139).

⁴⁴ Trad.: “Meu nome é Judy Barton, eu venho de Salinas, Kansas. Eu trabalho na Magnin e vivo aqui. Você quer que eu prove tudo isso? Aqui a minha carteira de motorista, do Kansas: Judy Barton número Z296794. 425 Maple Avenue, Salinas, Kansas (...) Você quer checar minhas impressões digitais? Satisfeito?”.

⁴⁵ Esta identidad cómica del “parecerse” y el “ser” anuncia sin embargo una proximidad letal: si la falsa Madaleine se parece a si misma ello es porque en cierto sentido ya está muerta. El héroe la ama como Madaleine, es decir, en la medida que está muerta: la sublimación de la figura de la mujer equivale a su mortificación en lo real. Esta sería entonces la lesión de la película: la fantasía gobierna la realidad, nunca se puede llevar una máscara sin pagar por ello en la carne. (2010b, p. 143)

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

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



Fig. 79a

Fig. 80a

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



Fig. 81a



Fig. 82a

Dearest Scottie,

And so you find me. This is the moment that I dreaded and hoped for wondering what I would say and do If I ever saw you again. I wanted to see you again just once. Now I'll go, and you can give up your search. I want you to have peace of mind. You've not blame yourself for. You were the victim I was the tool ... and you were the victim of Gavin Elster's plan to murder his wife. He chose me because I look like her (...) He chose you to be the witness to a suicide. (...) He knew of your illness. He knew you'd never get up tower's stairs. He planned so well. He made no mistakes. I made a mistake. I fell in love.⁴⁶

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

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

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

⁴⁶ Trad.: “Querido Scottie, então, finalmente, você me encontrou. Este é o momento que eu temia, mas, ao mesmo tempo, esperava para saber o que eu iria dizer e fazer. Eu queria vê-lo novamente apenas uma vez. Agora eu vou embora, e você pode desistir de sua pesquisa. Eu quero que você tenha paz de espírito. Não se culpe por nada. Você foi a vítima e eu a ferramenta... você foi vítima do plano de Gavin Elster para assassinar sua esposa. Ele me escolheu porque eu pareço com ela (...) Ele escolheu você para ser a testemunha de um suicídio. (...) Ele sabia de sua doença. Ele sabia que você nunca iria conseguir subir escadas torre. Ele planejou tão bem. Ele não cometeu erros. Eu cometi um erro. Eu me apaixonei”.

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

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

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

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

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



Fig. 83a



Fig. 84a



Fig. 85a

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



Fig. 86a



Fig. 87a

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

conhecido: a história da dor para o sujeito começa quando o pecado é consumado e ele é expulso do paraíso. Ou se preferir: quando o encontro com a proibição ofusca o paraíso do narcisismo original” (REQUENA, 1999, p. 27)⁴⁷.

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

Judy/Madaleine: Hello, my love. You like me?
 Johnny: hum
 Judy/Madaleine: Is that the best you can do?
 Johnny: Come here.
 Judy/Madaleine: No, You'll muss me.
 Johnny: That's what I have in mind.
 (...)
 Judy/Madaleine: I'm suddenly hungry. Would you rather go somewhere else?
 Johnny: No Ernie's is fine.⁴⁸

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

O colar de Vertigo, trazido pela falsa Madaleine, permanece como o único objeto na segunda metade do filme, usado por Judy Barton, que remete à imagem fascinante da mulher inatingível. Judy, porém, é esta mulher completamente diferente que, ainda assim, é a mesma. Já o colar torna-se o núcleo da identidade, seu “equivalente material”, a piscadela do real. (Zizek, 2010b, p 30)⁴⁹

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

⁴⁷ No original: “Se trata de algo desde siempre sabido: que la historia —del dolor— comienza para el sujeto cuando, consumado el pecado, es expulsado del paraíso. O si se prefiere: cuando el encuentro con la prohibición eclipsa el paraíso del narcisismo originario”.

⁴⁸ Trad: “Judy: Olá, meu amor. Como estou?” “Johnny: hum” “Judy: Só isso? Este é o melhor que pode fazer?” “Johnny: Vem aqui” “Judy: Não, você vai amassar o meu vestido” “Johnny: Era justamente o que eu tinha em mente” “Judy: De repente, fiquei com fome. Onde você quer ir jantar?” “Johnny: Pode ser no Ernie's”.

⁴⁹ No original: “la gargantilla de Vértigo, gargantilla que llevaba la falsa Madaleine y que subsiste como el único objeto en la segunda mitad, usada por Judy Barton, esa mujer completamente diferente que sin embargo es la misma: el objeto es el núcleo de la identidad, su “equivalente material”, la pisca de lo real.” (ZIZEK, 2010b, p 30)

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

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

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

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

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

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

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

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

Madaleine/judy: I'm scared.

Scottie: No, I have to tell you about Madaleine. (...) Right there, I kissed her over there for the last time. She said, 'If you lose me you'll know that I love you and wanted to keep loving you'. I said "I won't lose you, but I did".⁵⁰

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

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

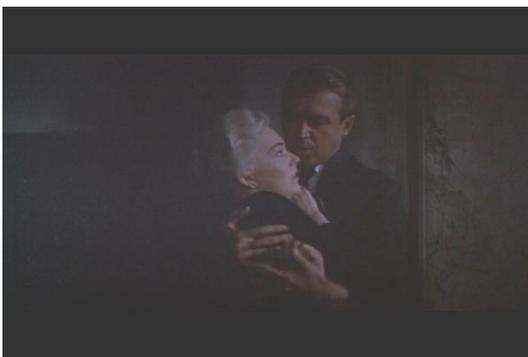


Fig. 88a



Fig. 89a

⁵⁰ “Johnny: Eu preciso te contar sobre Madaleine. Quando acabarmos, estaremos ambos livres (...) eu a beijei, bem aqui pela última vez. Ela disse: ‘Se você me perder, você saberá que eu o amo e que quero continuar a te amar’ eu disse: ‘eu não vou te perder, mas perdi’”

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

Scottie: This is as far as I went, but you went on. Remember? The necklace, Madaleine. That was the slip. I remembered the necklace.

Madaleine/Judy: Let me go!

Scottie: No, we're going up to the tower.

Madaleine/Judy: You can't you're afraid.⁵¹

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

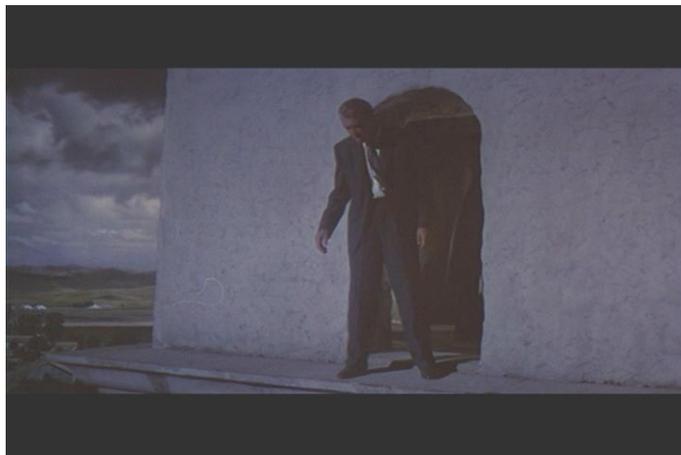


Fig. 90a

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

⁵¹ “Johnny: Só cheguei até aqui, mas você continuou, lembra? O colar, Madaleine, você esqueceu e o usou” “Judy: Me deixa ir” “Johnny: Não, nós vamos até a torre” “Judy: Você não pode, pois tem medo”

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

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