

Capítulo 2: O Sadismo sexual segundo Alfred Hitchcock

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

A imagem de um patriarcado dinâmico no sentido de manter os pressupostos androcêntricos colabora para a compreensão da dominação masculina como um imenso construto cultural, tendo em vista que o patriarcado não é uma determinação incontestável, algo comprovado a partir da experiência de uma série de sociedades, nas quais as relações não se pautam pela primazia do masculino⁴⁰. Seguimos o caminho trilhado por Teresa de Lauretis (1987) e Judith Butler (2010), quando estas estudiosas defendem a ideia de que a masculinidade e a feminilidade transcendem a questão da anatomia sexual, tendo em vista a atribuição de significados culturais aos corpos, no sentido de justificar as desigualdades sociais.

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

⁴⁰ Apenas para ficar em alguns exemplos de sociedades que oferecem um paradigma alternativo, para além do patriarcado: Ella Shohat, em entrevista à *Revista Estudos Feministas* (Maluf, Costa, 2001) faz referência à hostilidade dos colonizadores, que, ao chegarem às Américas, se recusavam a negociar com as mulheres indígenas, designadas para representar os seus povos. Na antiguidade, havia povos que acreditavam em Deusas da criação, como no mito de Gilgamesh, epopeia que previu a criação do ser humano a partir do barro, narrativa escrita mil anos antes do livro Gênesis, da Bíblia. Por outro lado, nos dias atuais, há, proporcionalmente, mais mulheres atuantes na política no Afeganistão e Irã do que nos EUA. O país no qual há mais mulheres no poder é a República Democrática do Congo, país no qual 30% dos políticos são mulheres – apenas para ficar no exemplo de países que fogem ao conceito geopolítico de “ocidente”.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.1. MARION E O SEXO

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

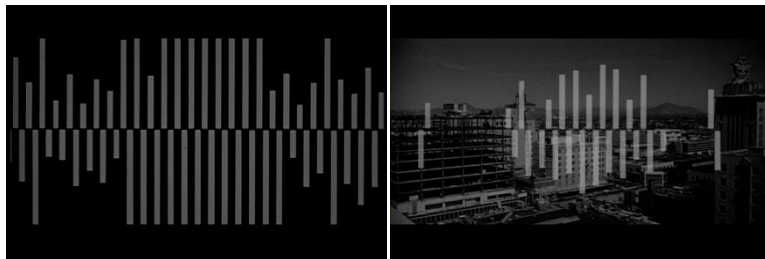


Fig 1b

Fig 2b

Depois destas imagens temos acesso a marcadores de data que surgem imperativos na tela: “Friday December, the Eleventh”⁴¹, logo após o referencial de horas: “Two Forty-three PM”⁴². A questão voyeurista é colocada pela câmera, que insiste em perscrutar a intimidade de um casal, em sondar o espaço reservado da alcova, dantes completamente vetado ao espectador⁴³ (Fig. 3b)



Fig 3b

Fig 4b

Fig 5b

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

⁴¹ Sexta-feira 11 de Dezembro

⁴² Duas e quarenta e três da tarde

⁴³ Apenas alguns anos antes de *Psycho*, esta cena seria impossível, tendo em vista a rigidez da censura, abrandada em 1960 e abolida em meados da década de 60 (BLACK, 1999). Porém, ainda assim, os estatutos moralistas influenciaram até mesmo a opção de rodar o filme em preto e branco, pois a censura não permitiria a cena de sangue na banheira, em vívidas cores, conforme admitiu Hitchcock em entrevista (GOTTLIEB, 1998).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Pesquisadoras como Tania Modleski e Paula Cohen destoam da visão tradicional da teoria feminista do cinema, que apontam o caráter inevitavelmente misógino do cinema hitchcoquiano. Elas ponderam que as mulheres, nos filmes do realizador, são constantemente apresentadas como resistentes ao patriarcado, convocando, inclusive, a solidariedade da audiência⁴⁴. Esta aderência do espectador em relação ao drama de Marion será definitiva, para que o filme se consolide como inovador, ao destruir uma série de expectativas, comuns ao cinema hollywoodiano – sendo a principal o *happy end*, de um casal se encontrando após inúmeros esforços e sacrifícios.

Os marcadores de tempo apresentados anteriormente têm função estruturante na narrativa, tendo em vista que Marion se encontra com o namorado de maneira clandestina, na hora do almoço. Muito provavelmente esta seria uma forma de evitar encontros noturnos, parte de uma possível estratégia para de manter as aparências de que, entre os dois, não haveria relações sexuais. O que Marion deseja é formalizar a relação, com as etapas de noivado e casamento. Porém, o amante, Sam Loomis (John Gavin), afirma que a falta de dinheiro seria um empecilho à união, tendo em vista os percalços financeiros pelos quais passa o rapaz. Wood (1965) observa que a insistência de Sam em relação à necessidade do dinheiro tende a irritar o espectador – é o tipo de consideração mundana que perturba o universo romântico. “Este é o primeiro passo em nossa cumplicidade com ela em relação ao furto dos US\$ 40 mil. É culpa de Sam que Marion se veja forçada a roubar um dinheiro que não teria importância para ela” (WOOD, 1965, p. 113)⁴⁵.

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

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

⁴⁴ Apesar de resistentes ao patriarcado, as mulheres, nos filmes de Hitchcock, são alvo de violência, justamente por não aceitarem o papel que a sociedade lhes impõe.

⁴⁵ No original: “This is in fact the first step in our complicity in the theft of the 40’000 US\$. It Sam’s fault that Marion steal the money, which has no importance for her” (WOOD, 1965, p. 113).

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

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



Fig. 6b



Fig. 7b



Fig. 8b



Fig. 9b



Fig. 10b



Fig. 11b

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

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

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



Fig 12b



Fig. 13b

Marion chega ao escritório atrasada. Sua colega lhe pergunta se ela está com dor de cabeça. Há uma constante correlação, na fala de Caroline (Pat Hitchcock), entre o desconforto proporcionado pela dor de cabeça e a relação sexual, algo irônico tendo em vista que o espectador tem conhecimento de que, há alguns instantes⁴⁶, Marion esteve com o amante. Após a apresentação do problema que ela vive no seu relacionamento – ela quer casar, mas a falta de dinheiro é um empecilho – o espectador tem acesso ao leve tom irônico e humorístico de Caroline.



Fig 14b



Fig. 15b

⁴⁶ Cohen (1995) especula que esta cena poderia envolver uma suposta vingança do diretor em função do casamento da filha, Pat Hitchcock. “In *Psycho*, her character (from Pat Hitchcock) is represented as vulgar and catty, harping continually on her marriage and her mother. One can’t help wondering whether this last hole were conceived as revenge against Pat for marrying” (1995, p. 75). Trad.: “Em *Psycho*, sua personagem (de Pat Hitchcock) é representada como vulgar e maliciosa, repisando continuamente em seu casamento e sua mãe. Não se pode deixar de perguntar se este personagem foi concebido como vingança contra Pat por ter se casado”.

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



Fig. 16b



Fig. 17b



Fig. 18b

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

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



Fig. 21b



Fig. 22b



Fig. 23b

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

assédio. Na imagem, ele chega a oprimir a moça, ocupando grande parte do quadro (17b). Solidarizamo-nos com ela, pois ela sofre – além de ter um namorado que não assume um romance, é obrigada a suportar, em seu ambiente de trabalho, um sujeito asqueroso, que acha que pode tudo comprar, menos a felicidade, mas é capaz de “buy off the unhappiness”⁴⁷.

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

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

De acordo com David Bordwell, “um filme pode conter detalhes e estruturas que encorajem o espectador a cometer erros de compreensão: em tais casos, o filme *pretende* provocar uma série de mal entendidos” (1985, p. 39)⁴⁸.



Fig. 24b



Fig. 25b



Fig. 26b

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

⁴⁷ Algo como “descomprar a felicidade”

⁴⁸ No original: “a film may contain cues and structures that encourages the viewer to make errors of comprehension: in such cases, the film “wants” a short or long misunderstanding” (BORDWELL, 1985, p. 39)

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

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

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

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

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



Fig. 27b



Fig. 28b



Fig. 29b

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



Fig. 30b



Fig. 31b



Fig. 32b

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

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

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

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

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

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

O próprio policial indica que Marion se hospede num dos hotéis localizados ao longo da estrada: “There are plenty of motels in this area. You should’ve... I mean just to be safe”⁴⁹, [ele diz] – assim como em *Vertigo*, o lugar da palavra está vazio. É justamente a instrução do policial que conduz Marion à morte. Se Johnny era assombrado pelo fantasma da bissexualidade, Norman Bates, a quem iremos conhecer em breve, é tragado pela fantasia de uma mãe terrível, sufocado como indivíduo – concretizando, de maneira definitiva, o terror da perda da identidade de gênero e fazendo explodir a misoginia desta decorrente.

⁴⁹ trad.: “Há uma série de Hotéis de estrada nesta área. Quer dizer... Apenas para que você fique em segurança”