

2.2 O SACRIFÍCIO

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

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

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



Fig. 33b



Fig. 34b

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

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

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

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

Norman: They moved away the highway
 Marion: Oh, I thought I'd gotten off the main road.
 Norman: I knew you must have. Nobody ever stops here unless they've done that. But there is no sense dwelling on our own loses.⁴⁶

Após vacilar entre as chaves dos 12⁴⁷ quartos disponíveis no Hotel Bates, Norman escolhe o quarto 1. Marion aceita a acomodação, o que, provavelmente, não signifique algo em especial para ela, apenas a oportunidade de estar mais próxima do escritório do gentil rapaz, em caso de alguma necessidade. Porém o número 1 pode ter um significado mais profundo do que apenas o lugar no qual Norman poderá observar a nova hóspede, invadindo a sua privacidade. O número representa, nesta narrativa, a unidade absoluta, a fusão com o corpo materno e a completa intransigência em separar-se dela (RODRIGUEZ, 2011).

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

Ainda assim, estabelecer que o personagem tenha DID implica uma série de possibilidades de leitura divergentes caso fosse utilizado o conceito de psicopatia⁴⁸. Por conta do

⁴⁶ “Norman: Eles desviaram a estrada.” “Marion: Pensei que estivesse saindo da estrada principal.” “Norman: Eu sei. Ninguém mais para aqui desde que eles fizeram isto. Mas não tem sentido ficar pensando no que já foi”.

⁴⁷ Talvez o número 12 seja mais um indicativo da dimensão teísta da obra de Hitchcock, tendo em vista que o número é constante na Bíblia Sagrada.

⁴⁸ De acordo com Ana Beatriz Barbosa Silva (2008), “o termo psicopata pode dar a falsa impressão de que se trata de indivíduos loucos ou doentes mentais. A palavra psicopatia literalmente significa doença da mente (do grego, *psyche* = mente e *pathos* = doença). No entanto, em termos médicos psiquiátricos, a psicopatia não se encaixa na visão tradicional das doenças mentais. Esses indivíduos não são considerados loucos, nem apresentam qualquer tipo de desorientação. (...) Ao contrário disso, seus atos criminosos não provém de mentes adoecidas, mas sim de um raciocínio frio e calculista, combinado com uma total incapacidade de tratar as outras pessoas como seres humanos pensantes e com sentimentos (p. 37). Por outro lado, o texto divulgado pela Behavioral Analysis Unit (BAU), do Federal Bureau of Investigation (FBI), *Serial Murder Multi-Disciplinary Perspectives for Investigators* (MORTON, 2005) deixa evidente que: “there is no single identifiable cause or factor that leads to the development of a serial killer. Rather, there are a multitude of factors that contribute to their development. The most significant factor is the serial killer’s personal decision in choosing to pursue their crimes”. Norman, portanto, não poderia ser identificado como um psicopata *serial killer*. Por conta da sua patologia, ele não fez esta escolha.

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

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

Norman: Mother, please....

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

(...)

Mother: oh, I refuse to speak of disgusting things, because they disgusting me! Do you understand, boy? Go on. Go tell her she will not be appeasing with her ugly appetite with my food or my son.⁴⁹

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

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

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

⁴⁹ Mãe: Não! Eu digo não! Eu não vou aguentar a presença de estranhos para a ceia. Um jantar a luz de velas, suponho, bem ao gosto frívolo e erótico de jovens indecentes de mentes eróticas!/Norman: Mãe, por favor .../Mãe: E aí, depois do jantar? Música? Sussurros?(...)/Mãe: ah, eu me recuso a falar de coisas nojentas, porque eles me dão nojo! Você entende, menino? Vá em frente. Vá dizer a ela que ela não irá apaziguar seu apetite com a minha comida ou meu filho.

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

Há um intenso cuidado em construir a personagem da Sra. Bates como algo antipático e até mesmo demoníaco. A voz da velha senhora acirra o suspense em torno dela. De acordo com Kaja Silverman (1998), a tradição do cinema hollywoodiano reza que a voz em *off* (descorporizada na tela) é mais comum entre os personagens masculinos – que teriam, mediante o dispositivo, o seu poder de autoridade reforçado, algo, portanto, do âmbito da palavra como lei simbólica. Porém, em *Psycho*, a Mãe⁵⁰ é quem representa a figura de autoridade em relação ao jovem Bates.

A sua voz em *off* acirra a curiosidade do espectador em relação à imagem da anciã, o que a torna uma nova fonte de suspense, alimentado por uma tradição judaico-cristã e ocidental que alia as mulheres ao mistério e perigo – perspectiva acirrada, pelo fato de que o espectador não vê a idosa. “Permitir que a personagem feminina seja ouvida sem ser vista poderia ser muito mais perigoso [que vê-la sem que ela fale], pois isso poderia romper o regime especular que sustenta o cinema dominante”, observa Silverman (1988, p. 164)⁵¹. O desafio à convenção hollywoodiana de aliar a voz e corpo das mulheres é suavizado pela presença de Marion. O espectador a acompanha em suas reações às imprecações da idosa, e, mais uma vez, se solidariza com a moça, pois sabemos que ela não é uma mulher de sexualidade desregrada, como a idosa supõe. Nesta rápida passagem, comprovamos a eficácia da fórmula de Jullier e Marie (2009, p. 41) de que “a voz em *off* fornece a prova mais evidente do poder dos sons vocais de valer por uma pessoa inteira”.

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

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

⁵⁰ Considero como a Mãe, a segunda personalidade de Norman Bates. Chamar esta segunda personalidade de Sra. Bates seria, a meu ver, um equívoco, pois trata-se, na verdade, de uma representação dela e não a falecida senhora em si. Caso considerássemos a Mãe enquanto sra, Bates, teríamos, inevitavelmente, que considerar a hipótese sobrenatural, algo que o filme, pelo menos de acordo com o que observei, desautoriza.

⁵¹ Nooriginal: “To allow her to be heard without to be seen would be ever more dangerous, since it would disrupt the specular regime upon which dominant cinema relies” (SILVERMAN, 1998, p. 164)

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

(...) Levi Strauss sugere que o patrimônio cultural comum, constante da "equação do homem como devorador e da mulher como devorada pode ser destinada a reverter a situação que o homem mais teme. Levy Strauss refere-se à filosofia sexual do extremo oeste, onde "para um homem, a arte de fazer amor consiste essencialmente em evitar ter sua força vital absorvida por mulheres [possuidores da vagina dentada] para que assim não arrisque a sua vantagem (p. 108)⁵²

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

As referências ao canibalismo são constantes na filmografia de Hitchcock: em *Rear Window* (1954), Jeff não consegue comer, enquanto Stella (Thelma Ritter) fala sobre assassinato e esquartejamentos. Em *Sabotage* (1936), é com uma faca, à mesa da refeição, que é morto o vilão. Porém, em *Frenzy* (1972), a ironia em relação ao tabu de não fazer do semelhante alimento encontra o seu grau máximo de ironia – “O Inspetor da Scotland Yard é obrigado a enfrentar um horrível ritual a cada nova refeição em sua casa (...). Enquanto conversa [com a esposa] sobre o estrangulador da gravata, ele se depara com peixes estraçalhados, pés de porco e outros pratos repugnantes.” (CAPUZZO, 1993, p. 85). Em *Notorius* (1946), a correlação entre a comida e o sexo é ainda mais explicitada, quando, por três minutos, os personagens de Cary Grant e Ingrid Bergman se tocam e se beijam de maneira sensual, enquanto planejam cozinhar um frango para o jantar⁵³.

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

⁵² (...) Levi Strauss suggests that the common cultural ‘equation of male with devourer and female with devoured’ may be intended to reverse the situation man most fears. Levy Strauss refers to the sexual philosophy of far west where “for a man the art of love making consists essentially in avoiding having his vital force absorbed by women [possessors of the vagina dentada] and in turn to risk his advantage (p. 108)

⁵³ De acordo com Spoto (2008) Hitchcock teve um prazer especial e excêntrico em escrever esta cena. O biógrafo observa que a cena foi “Criada por Hitchcock como uma forma de lograr as restrições de Hollywood a beijos demorados” (SPOTO, 2008, p. 169). O diretor tramou a cena como uma espécie de *ménage à trois*, um jogo de três, no qual o espectador estaria envolvido e implicado na paixão entre os personagens, de acordo com as declarações reproduzidas por Spoto (SPOTO, 2008).

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

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

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



Fig. 35b



Fig. 36b

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

Norman: You eat like a bird.

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

Norman: No, not really. Anyway, I heard the expression ‘eats like a bird’ is really a fal--false--falsety. Because birds eat tremendous a lot.⁵⁴

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



Fig. 37b

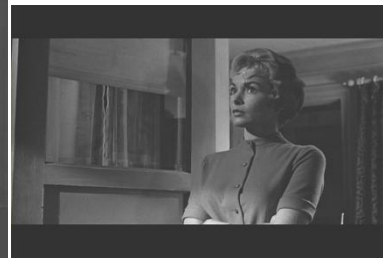


Fig. 38b

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

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

⁵⁴ "Norman: Você come como um passarinho." "Marion: Você já ouviu falar, claro." "Norman: Não, não é verdade." "Norman: A expressão 'comer como um passarinho' é fal-falsa. Porque os passarinhos comem como loucos."

Talvez em nenhum outro momento na filmografia hitchcoquiana, as estratégias de construção de participação afetiva e identificação com uma personagem foram tão severamente quebradas, como o caso de Marion – a entrada de Norman em cena anuncia uma série de estratégias para que o espectador tenha simpatia pelo o rapaz. “Ao mesmo tempo, estamos tão solidários em relação a Marion, tão confiantes na sua potencial salvação, que não podemos acreditar no que [está prestes a] acontecer.” (WOOD, 1965, p. 118)⁵⁵.

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

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

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

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

Marion: Sometimes we deliberate step into those traps.

Norman: I was born in mine. I don't mind anymore⁵⁶

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

⁵⁵ At the same time, so engrossed are we in Marion, so secure in her potential salvation, that we can scarcely believe it is happening; when it is over, and she is dead, we are left shocked, with nothing to cling to, the apparent centre of the film is entirely dissolved. p 118

⁵⁶ Trad: Norman: Acho que estamos todos presos em nossas próprias armadilhas...e nenhum de nós consegue sair. Usamos nossas garras e unhas no vazio, umas contra as outras. "Marion: Às vezes, entramos de propósito nestas armadilhas" "Norman: Eu nasci na minha. Não me importa mais".

Marion: You know, If anyone talked to me like the way I heard – the way she spoke to you....
 Norman: Sometimes, when she talks to me like that, I feel I'd like to go up there and curse her and leave her forever. Or at least defy her⁵⁷

Após o ímpeto inicial de confrontar a Mãe (Fig. 39b), Norman se abandona à poltrona na qual está sentado, mais uma vez, numa posição impotente e vitimizada (Fig. 40b), atitude que dialoga com a postura de Sam ao se justificar em relação à impossibilidade de casamento com Marion. Wood (1965, p. 116) observa que a conversa entre Norman e Marion é parte emblemática do filme. O paralelo entre os personagens delineia o caminho da tensão e do suspense que explodem na cena do chuveiro. “Faz parte da essência de *Psycho* sentirmos esta continuidade entre o normal e o anormal: entre o comportamento compulsivo de Marion e as atitudes psicóticas de Norman”⁵⁸.



Fig. 39b



Fig. 40b

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

Marion: Why don't you away?
 Norman: To a private island, like you?
 Marion: No... not like me.
 Norman: I couldn't do that. Who'd look after her? She'd be alone up there.
 (...)
 Marion: Wouldn't it be better if you put her... some place?
 Norman: You mean an institution, a madhouse? People always call madhouse some place, don't they? 'Put her in some place'
 Marion: Oh, I'm sorry. I didn't meant it to sound uncaring...⁵⁹

⁵⁷ Marion: Se alguém me falasse do modo em que eu ouvi ela falar com você..." "Norman: Às vezes quando ela fala comigo daquela maneira, sinto que gostaria de xingá-la e deixá-la para sempre."

⁵⁸ No original: "It is part of the essence of the film to make us feel the continuity between the normal and the abnormal: between the compulsive behavior of Marion and the psychotic behavior of Norman Bates"

⁵⁹ Marion: Por que você não vai embora?

Norman: What do you know about caring? Have you ever seem inside of one of those places? The laughing and the tears...The cruel eyes studying you? My mother there? She's hamless⁶⁰



Fig. 41b

O constrangimento gerado pela repentina atitude de Norman, aliado ao cansaço de Marion impedem que a conversa continue e ela decide ir dormir, portanto se despede e volta ao quarto no qual está hospedada. O que ela ignora, porém, é que o rapaz a observa por um buraco feito na parede (Fig. 41b). A premeditação do ato de observar fica evidente se lembrarmos da sugestão de Norman para que a moça ficasse no quarto 1, vizinho ao escritório dele. O buraco é coberto pelo quadro “Susana e os Velhos” (RODRIGUEZ, 2011)⁶¹, pintura que alude ao episódio bíblico segundo o qual dois velhos vão ao jardim de Joaquim, numa tentativa de “seduzir” (na verdade violentar, pois a Bíblia usa estas duas palavras como sinônimas) a esposa dele. Ela resiste às investidas e se mantém fiel à lei de Deus e ao marido. No momento no qual o

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

⁶⁰ "Marion: Por que você não vai embora?" "Norman: Para uma ilha deserta, como você?" "Marion: Não, não como eu." (...) "Marion: Não seria melhor se você a pusesse em algum lugar?" "Norman: Você quer dizer uma instituição, um sanatório? As pessoas sempre chamam sanatório de 'algum lugar'. 'A coloque em algum lugar'" "Marion: Desculpa, não quis parecer desumana." Norman: O que você sabe sobre humanidade? Você já viu alguma vez como são estes lugares? Os risos, as lágrimas, os olhos cruéis estudando você. Minha mãe, lá? Mas ela é inofensiva."

⁶¹ É possível que a referência ao quadro possa ter passado despercebida ao longo das décadas para a maioria dos espectadores. Alinhamo-nos, contudo, a Jullier e Marrie, quando eles consideram que “O diretor, ansioso por piscadelas cúmplices, aposta na cultura do seu público, e, para se proteger, torna a cena compreensível, para aqueles que não a possuem” (JULLIER E MARRIE, 2009, p. 70)

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



Fig. 42



Fig. 43



Fig. 44

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

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

Numa versão do filme feita décadas posteriores ao seu lançamento (*Psycho*, do diretor: Gus Van Sant. EUA, 1998), havia a sugestão de que Norman se tocava enquanto assistia à mulher em sua intimidade. Porém, acreditamos que a satisfação sexual do agressor virá apenas com as facadas, que substituem a penetração sexual⁶². Até que chegue este momento final,

⁶² Freud (1988), em sua *Interpretação dos Sonhos*, observa que, de maneira frequente, nos mecanismos oníricos, instrumentos alongados e cortantes “podem representar o órgão masculino — bem como o fazem todas as armas longas e afiadas, como fâças, punhais e lanças”. Requena (1985) considera que há uma semelhança profunda entre os textos oníricos e os textos artísticos, pois, em ambos, o sujeito pode encontrar o seu desejo, por isso recorremos a Freud.

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

Ao mesmo tempo no qual há uma perspectiva de alimentar o voyeurismo da audiência, consolida-se, gradualmente, a alteração no regime dos afetos que regem o filme. Marion é alguém que comete um crime por desespero, paixão e motivada por uma pressão social que a faz ambicionar o *status* de mulher casada. Norman, por sua vez, ainda que flagrado bisbilhotando a intimidade da moça, “é um personagem intensamente simpático, sensível, vulnerável, capaz de devoção e sacrifício em relação à mãe. Ele evoca nossos instintos de proteção, pois, como Marion, também é um ser desprotegido” (WOOD, 1965, 118)⁶³.

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

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



Fig. 45

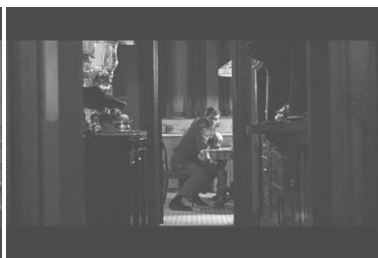


Fig. 46

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

⁶³ No original: “Norman is intensely sympathetic character, sensitive, vulnerable, trapped by his devotion to his mother – a devotion, a self sacrifice, which our society tend to regard as highly laudable. That he is very unbalanced merely serves to evoke our protective instincts: he is also so helpless”.

ela faz as contas do quanto gastou na viagem, a fim de repor o dinheiro que havia subtraído. Após isso, rasga o papel, mas receia em jogá-lo na cesta do lixo. Então, ela descarta a anotação no vaso sanitário, inclusive dando descarga. O baixo ventre, o nível das necessidades, comparece novamente no filme – lembremos-nos de cenas anteriores, quando Marion deixava seu apartamento em Phoenix, a luz acesa demarcava o banheiro. Por outro lado, em *Frenzy* (1972), logo em seguida ao discurso de uma autoridade denunciando a poluição no Tamisa, seguem-se as imagens do corpo de uma mulher flutuando no rio. Há, portanto, uma série de associações entre o crime sexual e o banheiro, mas, principalmente, uma equalização do corpo feminino a dejetos⁶⁴.

O assassinato no chuveiro mistura suspense e surpresa, numa perspectiva de causar espanto e aflição no espectador. Para dar conta do efeito de surpresa, devemos convocar a fórmula hitchcoquiana de potencializar a emoção de espanto, expressa na série de entrevistas que prestou a Truffaut (2004). “O público fica surpreso, mas, antes que se tenha surpreendido, mostram-lhe uma cena absolutamente banal, destituída de interesse” (TRUFFAUT, 2004 p. 77). Na cena inicialmente banal, porém, o suspense se inscreve, pois o espectador sabe que algo irá acontecer, quando Marion liga o chuveiro. Inicialmente, a cena é pontuada pela ausência de som extradiegético⁶⁵, apenas ouvimos os pingos de água da ducha.

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

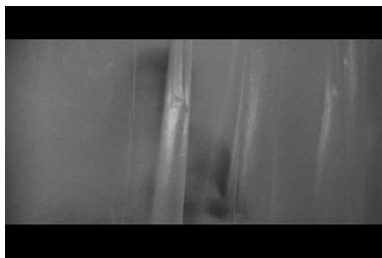


Fig. 47b



Fig. 48b

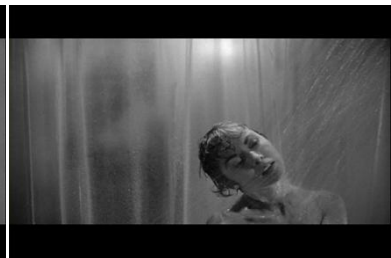


Fig. 49b

⁶⁴ Na sequência inicial de *Peeping Tom* (*A Tortura do Medo*, 1960, dirigido por Michael Powell), há um plano de sequência antes do assassinato de uma prostituta. Logo em seguida às imagens da mulher, é mostrada uma lata de lixo e, instantes depois, o assassino entra no quarto que a mulher ocupa, armado com uma faca acoplada à câmera. Portanto, mais uma associação entre mulher, dejetos e desejo sexual.

⁶⁵ “Às vezes, emprega-se o termo extradiegético, não sem um número de incertezas. Em particular, emprega-se esse termo a propósito da música, quando esta intervém para sublinhar ou exprimir sentimentos dos personagens sem que sua produção seja localizável ou simplesmente localizável [na cena]”. (AUMONT, 2002, p 116).

A aflição e agonia do espectador se intensificam, tanto que os acordes tensos da apresentação dos créditos iniciais voltam à cena, acompanhando a agressão. A questão da surpresa em *Psycho* se dá em função da intensidade da ação, de um ataque armado contra uma mulher indefesa e desnuda, enquanto ela toma banho. O fato de estar sem roupas tem algo de ainda mais cruel em relação ao crime. É um ataque impulsivo, uma agressão que não tem como objetivo matar a vítima de uma maneira imediata, mas o movimento das facadas, de cima para baixo, convoca a tortura que antecede à morte, prolongando a luta de Marion pela sobrevivência. Hitchcock dá ao espectador o mais cruel dos pesadelos e o envolve emocionalmente de maneira definitiva na representação do assassinato. Nós simpatizamos com Marion, lamentamos o seu fim, mais ainda porque esta é uma mulher que foi devolvida ao seu lugar, punida por sua sexualidade – há um reequilíbrio das relações de poder, com a severa punição da transgressora. O viés conservador da narrativa tranquiliza o espectador masculino, agora seguro de que não emergirá na tela o fantasma dos genitais da mulher. O crime é, assim, justificado: “A cena do chuveiro combina horror com certa formalidade estética: estamos emocionalmente envolvidos mas, ao mesmo tempo, distanciados; a morte é horrível, mas fascinante, estamos contrariados, mas não fomos ultrajados”⁶⁶ (COHEN, 1995, p. 47).

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

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

⁶⁶ No original: “The shower scene in which she is stabled combines horror with a certain aesthetic formality: we are emotionally involved but we are also distanced; the death is horrible but fascinating; we are upset but not outraged” (COHEN, 1995, p. 47).

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

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



Fig. 50b

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

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

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

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

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

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

female body is more vulnerable in the culture and hence more likely to produce an effect, to make viewers feel. In short, the female victim in most Hitchcock films represents that balance between vulnerability and responsibility that does not exist either in the male victim, whom we are conditioned to think as fully responsible (certain a destructive illusion in its own right), or the child, whom we know to be wholly vulnerable, that is, not responsible at all.⁶⁷

⁶⁷ Trad.: “O corpo feminino é considerado culturalmente como vulnerável e, portanto, susceptível de produzir comoção nos espectadores, quando submetido a agressões. Em suma, a vítima do sexo feminino, na maioria dos filmes de Hitchcock, representa o equilíbrio entre a vulnerabilidade e a responsabilidade. Esta dualidade, porém, não existe na vítima do sexo masculino, a quem estamos condicionados a pensar como capaz de suportar possíveis

Ela porém acrescenta que a insistente presença de assassinatos de mulheres nos filmes do diretor demonstra um elemento de sadismo sexual⁶⁸ no cineasta, bem como em toda a audiência à qual o filme apela. Num texto datado de 1931, constante da coletânea de entrevistas e artigos selecionados por Gottlieb (1998), Hitchcock argumenta que o seu público seria basicamente feminino, o que ensejaria a perspectiva de que o cineasta poderia estar atendendo a um desejo masoquista das mulheres, de se verem representadas como vítimas de violência. Porém, mesmo que a questão pudesse ser resumida de maneira tão simples, seria preciso pensar em perspectivas mais refinadas para se avaliar o assunto. Fávero (2011) argumenta que as fantasias sexuais de mulheres que envolvem estupro tendem a situar a violência sexual entre outros mecanismos de excitação. A questão será retomada no capítulo IV.



Fig. 51b

Fig. 52b

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

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

⁶⁸ O psiquiatra forense Stephen J. Hucker observa que, o sadismo sexual é a obtenção de prazer mediante a inflexão de dor, sofrimento (físico/psicológico) ou humilhação a uma pessoa, obtendo, com isso, gratificação sexual. (Disponível em: <http://www.forensicpsychiatry.ca/paraphilia/sadism.htm>, acessado em 05/06/2012, às 01h30min).