

### 2.3 SANGUE E CAOS

Nos instantes seguintes à cena do chuveiro duas imagens chamam atenção – há o paradoxo entre o olho de Marion, com uma lágrima congelada (Fig. 54b), e o ralo da banheira, que suga não apenas a água, mas parece também levar o sopro vital da moça (Fig. 53b). Este ralo representa a inscrição do Real<sup>56</sup> (RODRIGUEZ, 2012), daquilo que não pode ser dito, pois não pertence ao âmbito da significação.

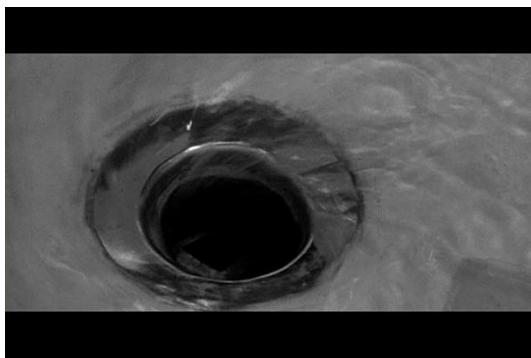


Fig. 53



Fig. 54

O Real não pode ser representado pela linguagem, apenas inscrito, como na imagem do ralo – ali está o que foge ao discurso: a morte de Marion. Conforme Requena (1992), por Real, referimo-nos a algo muito distinto da realidade<sup>57</sup> empírica que nos cerca, mas àquilo que demanda a interrogação do sujeito, a face do sinistro e do sexo, destruindo o frágil tecido que constitui a realidade. O Real é da dimensão do gozo, um âmbito do qual o sujeito está expulso, pois o sujeito é apenas possível na linguagem<sup>58</sup>. Ou, dito de outra maneira:

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

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

<sup>56</sup> Quando nos referirmos ao Real lacaniano, o sinalizaremos, a partir do uso da maiúscula.

<sup>57</sup> Kehl (1996, p. 84) observa que a ‘realidade’, regida pelas convenções sociais e instituições é um construto social: “basicamente uma convenção, um modo de funcionar que possibilita a vida em sociedade, uma relação mais ou menos adaptativa com a natureza, uma particular interpretação do mundo que, compartilhada, parece verdadeira”

<sup>58</sup> A referência à linguagem diz respeito não apenas à escrita ou fala, mas à ordem simbólica, determinante do universo discursivo que nos redeia, o que pode incluir o cinema (Requena, 1985). Mesmo o aparato cinematográfico, com sua suposta tendência a captar a ‘realidade’ falha diante do Real, pois este se encontra fora do regime simbólico.

simbolizado, trazido para ordem da representação, o crime se insere nesta perspectiva de uma estética do terrível. Conforme Zizek (2010a), a verdadeira paixão do século XX por penetrar na Coisa Real (em última instância, no Vazio destrutivo), culminou na busca da emoção com o choque do Real como o *efeito* último, uma estética presente nos *reality shows* da TV, mas também na pornografia amadora, até chegar aos *snuff movies*<sup>59</sup>.

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

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

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

Encontramos o ponto de ignição de *Psycho* na cena do chuveiro – pois este é um momento de angústia no qual está inscrito<sup>60</sup> o Real do corpo da mulher. O desejo de olhar conduz ao horror e esta é a angústia maior do escopismo hitchcoquiano – integra o suspense a perspectiva de se mostrar os genitais femininos, algo que evoca o fantasma da castração. O corpo da mulher torna-se, mais do que nunca, determinado em função da falta, numa série de metáforas antropomórficas para o seu sexo – o que grita no corpo de Marion quando ela é atacada é o seu corpo sexuado, indicado pelas imagens da sua boca e olhos. Kaja Silverman (1988, p. 67) nota que, em Hollywood, há uma constante equalização implícita entre a voz da mulher e sua vagina.

<sup>59</sup> Os *snuff movies* são produções audiovisuais que veiculam crimes de morte, nos quais as vítimas são, em sua grande maioria mulheres, vítimas da violência perpetrada por sádicos sexuais. Os *snuff movies* são comercializados pela Internet e constantes alvos de investigação, perpetradas pela Interpol, em articulação com as polícias nacionais.

<sup>60</sup> Observe que usamos ‘inscrito’, para indicar a impossibilidade da emergência de algo, pois ali seria o máximo onde o texto fílmico poderia nos levar. Diante do Real não é possível a existência do texto, pois é um ponto no qual a linguagem encontra seu freio.

“Esta metáfora é desenhada como se a voz [e a boca] fossem designadas como as portas de entrada à subjetividade da mulher. Mas, na verdade, eu argumento que este é o lugar no qual a subjetividade é introduzida nela”<sup>61</sup>.

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



Fig. 55



Fig. 56

A morte de Marion marca o fim do primeiro ato do filme, organizado em duas partes dessemelhantes entre si, o que contraria a tradição hollywoodiana, de construir as narrativas cinematográficas em três atos. A partir de então, o enredo fílmico trabalha para fazer com que o espectador se identifique e chegue a torcer por Norman Bates. Os movimentos de solidariedade em relação a Norman são determinados a partir da cena na qual ele, de maneira sistemática e obsessiva, limpa a cena do assassinato e, no final deste processo, enrola o cadáver na cortina do banheiro. A atitude associa o corpo a um produto descartável, porém, embalado antes de ser jogado fora. A perspectiva é reafirmada pelo local que o rapaz escolheu para se livrar do cadáver – o pântano<sup>62</sup>, o que demonstra a falta de respeito em relação à vítima e a visão misógina, típica da cultura androcêntrica.

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

<sup>61</sup> each of it is posited as a major port of entry into her subjectivity, but which is actually, I would argue, the site at which that subjectivity is introduced into her.

<sup>62</sup> Interessante observar que Ed Gein, o assassino psicótico que inspirou o livro e o filme morava perto de um pântano, que, com seus animais, árvores e sons alimentou seus delírios por anos a fio.

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

Mladen Dolar, autora componente da coletânea de artigos sobre Hitchcock organizada por Žižek (2010b p. 26), observa que o conceito de MacGuffin, tão frequente no trabalho do diretor, aproxima a sua obra do modernismo – “O pressuposto de que o local que deveria ser ocupado pelo objeto está vazio sugere que o jogo social, bem como estética, estão organizados em torno de um vazio central. Este foi um dos principais pressupostos do modernismo”<sup>63</sup>, como Godot, que nunca chega. Este seria outro aspecto de angústia no filme, o vazio fundamental que permeia a relação entre os indivíduos, como a demarcar a presença do Real, como quer Dolar (ŽIŽEK, 2010b).

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

Temos mais uma evidência do transtorno DID, pois o rapaz não teria condições de praticar o crime, apenas a Mãe seria capaz de fazê-lo. A dissociação das personalidades de Norman coloca em ação o mecanismo hitchcoquiano de transferência de culpa, localizado por Capuzzo (1995) e Žižek (2010b). O personagem não suportaria tamanha violência, mas, no seu inconsciente, deseja ardorosamente praticar tal ato ignóbil, então, há um terceiro, que se coloca entre ele e sua vítima, capaz de perpetrar a ação: a Mãe – porém, se Norman, por conta da sua psicose<sup>64</sup>, não é culpado da morte de Marion, a acusação que pesará sobre ele – na qual o espectador é solidário – seria de que o personagem “é inocente quanto aos fatos, porém, culpado por seus desejos” (ŽIŽEK, 2010b, p. 134)<sup>65</sup>.

<sup>63</sup> el supuesto de que el lugar del objeto está vacío, de que el juego social tanto como estético está organizado en torno de un vacío central, fue uno de los presupuestos esenciales del modernismo

<sup>64</sup> De acordo com Leplanche e Pontalis (2001), o termo psicose, em clínica psiquiátrica, consiste na perturbação psíquica da relação libidinal com a realidade. O denominador comum das psicoses em relação aos sintomas é que estes seriam formas ou tentativas de se estabelecer laço objetal – ou social, como quer Quinet (2009)

<sup>65</sup> es inocente cuanto a los hechos, pero es culpable por sus deseos

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

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

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

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

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

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

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

não se trata de uma simples debilidade, mas a indiferença psicótica que se destaca na completa ausência de culpa: a natureza ameaçadora e sinistra de sua "paz interior mental" torna-se palpável na cena em que ele, com a mesma indiferença à sua miséria, nota com os olhos impassíveis a loucura de Rose. (Zizek, 2010b, p 137).<sup>66</sup>

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

---

<sup>66</sup> no es una simple debilidad, sino la indiferencia psicótica puesta de manifiesto en la total ausencia de culpa: el carácter ominoso y siniestro de su ‘paz mental interior’ se vuelve palpable en la escena en que él, con la misma indiferencia ante su desdicha, observa con ojos impassibles el ataque de locura de Rose. (ZIZEK, 2010b, p 137).

o “sim”, a palavra simbólica responsável pelo casamento, enquanto Norman constantemente gagueja, balbucia, pois sua visão de mundo é determinada em função de um episódio traumático – a vista dos genitais femininos, sem que houvesse a intervenção do Pai, capaz de, mediante a palavra, dar sentido ao gozo, ao encontro com o Real. Isto não é possível, pois, em Hitchcock, o que se coloca em causa e em movimento é um patriarcado decadente, no qual se presentifica o luto e a culpa pela morte do Pai – "O nome freudiano desta culpa é, naturalmente, o parricídio: conforme a reinterpretação lacaniana de Freud, o simples fato de que falamos implica que matamos pai. O pai apenas reina na medida em que está morto" (Zizek, 2010b, p. 137).<sup>67</sup>.

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



Fig. 57b



Fig. 58b

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

<sup>67</sup> No original: “el nombre freudiano de esta culpa es, desde luego, parricidio: según Lacan reinterpreta a Freud, el mero hecho de que hablemos implica que hemos asesinado el padre, el padre sólo reina e la medida que está muerto” (ZIZEK, 2010b, p. 137).

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

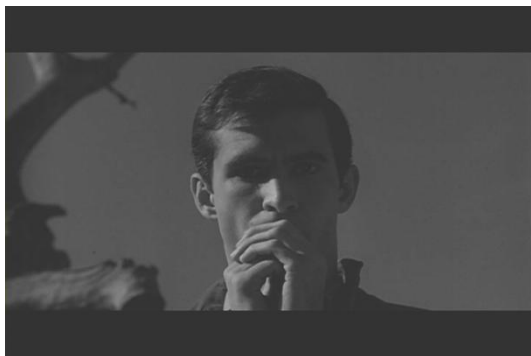


Fig. 59



Fig. 60

O espectador envolve-se novamente numa espiral. Identificamo-nos com Norman, que, descobriremos posteriormente, identifica-se com a sua mãe. A audiência é punida não apenas pelo gozo dos seus prazeres voyeuristas, mas também por ter investido seus afetos em num homem que renunciou à sua sexualidade em prol do convívio com a mãe repressora, com o conseqüente abalo nos padrões androcêntricos da construção da identidade dos sujeitos. Ser tragado pela imagem do deságüe da banheira ou pelo olho de Marion, que, apesar de sem vida, ainda guarda brilho, é o ameaçador destino daquele que abre mão da sua identidade gendrada<sup>68</sup>. Talvez este seja o alcance da expressão “moralmente vazios”, usada por Cohen (1995 p 149) para dar conta do sentimento de angústia que assalta o espectador quando ocorre a descoberta de que a Mãe – apesar de morta, havia ressuscitado no corpo do filho.

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

I've tryed many brands. So far, of those I've used, I haven't had much luck with none of them. Let's see what they say about this one. They tell you what its ingredients are and how its guaranteed to exterminate every insect in the world, but they do not tell you whether its painless. And I say, insect or man, death should always been painless.<sup>69</sup>

<sup>68</sup> De acordo com Saffioti (2010), o vocábulo “gendrado” deriva da palavra *gender* (gênero, em inglês), usado pelas feministas brasileiras, na falta de um adjetivo correspondente em português. Trata-se, portanto, de um neologismo. Recorremos à palavra para designar não apenas o corpo, mas a subjetividade conformada em função das normas e expectativas sociais do “ser mulher” e do “ser homem”.

<sup>69</sup> Trad.: “Eu tentei muitas marcas. Até agora, dos que eu usei, não tive muita sorte com nenhum deles. Vamos ver o que eles dizem sobre isso. Eles dizem o que seus ingredientes são e como sua garantia para exterminar todos os insetos no mundo, mas eles não informam se é indolor. E eu digo inseto, ou o homem, a morte deve sempre indolor.”



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Fig. 61b



Fig. 62b

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



Fig. 63b

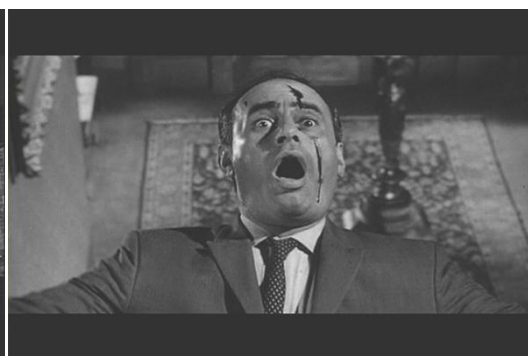


Fig. 64b

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

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

Esta tomada subjetiva é a "negação da negação" da tomada subjetiva do que Aborgast vê no início da cena: trata-se de um retorno ao sujeito, mas um sujeito além de toda subjetividade, razão pela qual não há identificação possível com ele (em contraste com a nossa identificação com o olhar inquisitivo de Aborgast no início da cena, agora estamos num ponto de vista impossível, de estranheza impossível). (Zizek, 2010b, p 187)<sup>70</sup>

Mesmo o representante da lei se torna impotente diante da confrontação direta com o olhar da Mãe, *locus* do desespero e da angústia. Este é o olhar da Medusa, aquele que petrifica, diante do qual se coloca o desafio do sexo e da morte. Aborgast é tragado, tal como o poderia ter sido Johnny O., de *Vertigo* – é o choque do Real, uma experiência destrutiva para o sujeito, pois esta não se localiza referendada pela palavra do pai – “o que falta [a Norman e outros protagonistas de Hitchcock] é a realização da metáfora primordial através da qual o outro simbólico (lei estrutural representada pelo Nome-do-Pai) se coloca como anteparo à dimensão do gozo”(Zizek , 2010b, p. 169)<sup>71</sup>.

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

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

<sup>70</sup> Esta toma subjetiva es la ‘negación de la negación’ de la toma subjetiva de lo que ve Aborgast al principio de esa escena: es un retorno al sujeto, pero al sujeto más allá de la subjetividad, razón por la cual no hay ninguna identificación posible con el (en contraste con nuestra identificación con la mirada inquisitiva de Aborgast al principio, ahora estamos en n punto imposible de extrañeza absoluta). (ZIZEK, 2010b, p 187)

<sup>71</sup> lo que falta [a Norman] es la realización de la metáfora primordial por medio de la cual el otro simbólico (la ley estructural representada por el Nombre-del-Padre) reemplaza al goce, es decir al circuito de la pulsión.”(ZIZEK, 2010b, p. 169).

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



Fig. 65b



Fig. 66b

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

A exuberante decoração vitoriana intensifica a atmosfera de repressão sexual. A estátua de um cupido preto no hall de entrada, a pintura de uma idealizada senhora distraída no topo da escada, a estatueta de uma deidade nua no quarto é justaposta à cama permanentemente marcada pelo corpo da sra. Bates (cama na qual descobriremos mais adiante ter sido o cenário da morte da anciã e do seu novo marido), a macabra escultura com as suas mãos na penteadeira, além da sufocante atmosfera de estagnação que se pode até sentir. (WOOD, 1965, p. 120)<sup>72</sup>

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

<sup>72</sup> The Victorian décor, crammed with invention, intensifies the atmosphere of sexual repression. The statue of a black cupid in the hall, the painting of an idealized maiden disporting herself at the top of the stairs, a nude goodness statuette in the bedroom are juxtaposed with the bed permanently indented with the shape of Mrs. Bates' body (the bed in which, we learn later, she and her lover were murdered by Norman), the macabre cast of crossed hands on her dressing table, the stifling atmosphere of stagnation: one can almost smell it.



Fig. 67b



Fig. 68b

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

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



Fig. 69b



Fig. 70b

Nem mesmo o monólogo final do psiquiatra forense pode dar conta da demanda pela palavra como lei, tendo em vista algo referido por Nietzsche (LEFRANC, 2011). O filósofo argumenta que a ciência, que se propunha a resolver as dores da humanidade, retira o conforto que poderia ser proporcionado pela religião e pela metafísica – Deus está morto. E é esta morte que é evocada no discurso do especialista. Ele não demonstra sensibilidade ou preocupação com os sentimentos dos entes queridos das vítimas, apenas se regozija pela sua habilidade intelectual, em encontrar uma explicação última para os eventos que se sucederam na propriedade dos Bates<sup>73</sup>.

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

Zizek (2010b) argumenta que *Psycho* seria, em última instância, a história de uma voz, a *Voz da Mãe*, em busca de um corpo que possa assumi-la. No universo hitchcoquiano, é a palavra proferida pelas mães que tem valor simbólico – o que degenera num universo terrível, doentio, atormentado, portanto em consonância com o imaginário patriarcal, que assim classifica as mulheres. A sra. Bates nunca é vista, nem mesmo em fotografias, ela é a alteridade absoluta, a personagem que sonega qualquer possibilidade de identificação, portanto, "uma voz sem portador, sem lugar assinalável de onde possa ser emitida, flutuando no espaço, e como tal, é onipresente, como uma verdadeira imagem da maior ameaça." (Zizek, 2010b, p 173)<sup>74</sup>.

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

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

---

<sup>73</sup> Viviane Mosé (2011) observa, em relação à perspectiva de Nietzsche, em relação à configuração do conhecimento na cultura ocidental: “A vontade de saber termina por revelar uma substituição da vida pelos códigos: o que os homens buscam não é conhecer, mas traduzir o desconhecido em conhecido; e se veem cada vez mais reduzidos à linguagem, aos conceitos, às imagens. A isto, Nietzsche chama de niilismo: a vontade de saber é uma vontade de nada” (MOSE, 2011, p 30).

<sup>74</sup> una voz sin portador, sin lugar asignable, que flota en un espacio intermedio, y que como tal lo penetra todo, como una verdadera imagen de la amenaza máxima. p 173

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