

ALFRED HITCHCOCK NA VELOCIDADE TERRÍVEL DA QUEDA: MISOGINIA E METÁFORAS ANTROPOMÓRFICAS NA OBRA DO DIRETOR

Luiz Carlos de Souza¹

Resumo: No presente trabalho, propomos uma leitura da repetição de imagens de queda como um profundo sintoma que perpassa a filmografia de Alfred Hitchcock. Trata-se da precariedade, da dificuldade de equilíbrio, tema marcante em *Vertigo (Um Corpo que Cai, 1958)*, *North by North West (Intriga Internacional, 1959)* e *Rebeca (Rebeca, a Mulher Inesquecível, 1940)*. Analisamos a ameaça da queda como uma metáfora do corpo das mulheres, no sentido de estar ligada a um desejo incestuoso de volta ao útero, algo fora da lei simbólica predominante e, portanto, de efeitos nefastos aos sujeitos. Na produção hitchcockiana, a atmosfera de suspense que perpassa os filmes liga-se a uma série de metáforas antropomórficas, relacionadas ao corpo das mulheres. A tendência não passou despercebida à teoria feminista do cinema, no trabalho de pesquisadoras como Paula Cohen (1995), Kaja Silverman (1998) e Tânia Modleski (2005).

Palavras-Chave: Estudos de gênero. Teoria Feminista do Cinema. Alfred Hitchcock.

ALFRED HITCHCOCK IN TERRIBLE SPEED FALLING: MISOGYNY AND ANTHROPOMORPHICS METAPHORIES IN THE DIRECTOR'S ARTWORK

Abstract: In this paper, we propose a reading of the acrophia in the Alfred Hitchcock's cinema. This inse-

¹ Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, do Instituto de Letras, da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB). Orientadora: Profa. Dra. Nancy Vieira. Endereço eletrônico: luiz1112003@yahoo.com.br.

curity, difficulty balancing, it's the striking theme in *Vertigo* (1958), *North by Northwest* (1959) and *Rebecca* (1940). We have analyzed the threat of falling as a body metaphor of women, to be linked to an incestuous desire to return to the womb, something out of the prevailing symbolic law and therefore adverse effects to the subject. In Alfred Hitchcock's production, suspense atmosphere permeates the film binds to a number of anthropomorphic metaphors related to women's bodies. The trend has not gone unnoticed to feminist film theory, the researchers work as Paula Cohen (1995), Kaja Silverman (1998) and Tania Modleski (2005).

Keywords: Gender Studies. Feminist Film Theory. Alfred Hitchcock.

Introdução

Uma imagem que se repete de maneira constante nos filmes do cineasta inglês Alfred Hitchcock. Trata-se da precariedade da queda, tema presente ao longo da sua filmografia, mas que comparece de maneira marcante em *Vertigo* (*Um Corpo que Cai*, 1958), mas também em *North by Northwest* (*Intriga Internacional*, 1959) e *Rebecca* (*Rebecca, a Mulher Inesquecível*, 1940). No presente trabalho, propomos uma leitura da repetição da imagem da queda como um profundo sintoma, que perpassa a filmografia do diretor. Requena (2004) captou uma tendência que se insinua no cinema estadunidense dos anos 50 e 60 como narrativas construídas em torno da angústia de um olhar que avança, famélico e curioso, em direção ao âmbito do sexo e da violência — mas, sobretudo, na ambiguidade entre o horror e o fascínio que uma imagem possa gerar.

A questão do sexo e da violência tem histórico controverso no âmbito do cinema realizado nos EUA. Durante décadas, estes foram considerados temas tabu, inclusive, veta-

dos por censura, entre os anos 1930 e meados dos anos 1960. Ao longo da sua filmografia e, em especial no período dos anos 1950 e 1960, a filmografia hitchcockiana vincula a atmosfera de suspense que perpassa seus filmes a uma série de metáforas antropomórficas, relacionadas ao corpo das mulheres. A tendência não passou despercebida à teoria feminista do cinema, em especial no trabalho de pesquisadoras como Tânia Modleski (2005) e Kaja Silverman (1998), que trataram da questão numa perspectiva de que acessórios como bolsas, malas, além de closes de boca e olhos convocariam metáforas de vaginas.

A mulher, o órgão sexual feminino, ou a própria paixão e desejo erótico são representados — ou metaforizados — por imagens ameaçadoras, capazes de tragar os indivíduos e destruí-los. Aquele que corre o risco de perder a sua vida ao ser engolfado pela força gravitacional do abismo é o homem, sendo a mulher e a sexualidade feminina o lugar do desafio, da ameaça, da possibilidade de destruição. No cinema hitchcockiano, a mulher é, portanto, o enigma. Esta percepção do feminino encontra eco numa tradição judaico-cristã e ocidental, na qual as forças do patriarcado insistem em objetificar a mulher, numa ameaça à subjetividade delas: “dado que ela só pode ser representada dentro da economia simbólica dominante — já foi definida pelo patriarcado como o lugar do ‘outro’. Em outras palavras, ela é ‘irrepresentável, a não ser como representação’” (COSTA, 2002, p. 66). Ao afirmar a centralidade do sujeito masculino, consolidado como o leitor ideal dos textos da cultura, há um pressuposto psicopático na elaboração destes discursos, a partir do instante no qual a humanidade das mulheres é negada.

As mulheres hitchcockianas são objetos de desejos sádicos e voyeurísticos da audiência — ainda assim, paradoxalmente, esta perspectiva não é fechada e unívoca, pois clamam a participação afetiva do espectador que é convocada a simpatizar e mesmo sofrer pelas personagens hitchcoc-

kianas. Mulvey (1996) observa que o fetichismo é como o grão de areia que entra furtivamente na ostra e faz com que ela produza a pérola. Recorremos à velha frase presente nos ciclos motivacionais de que “ostra feliz faz não pérola”, no sentido de observarmos que as imagens veiculadas pelas mídias, em especial os filmes de Hitchcock, são reveladoras da angústia dos sujeitos masculinos, ainda que eles ocupem posição privilegiada na elaboração e circulação dos discursos.

O que se coloca em causa, considerando este aspecto, é a angústia de castração, diretamente vinculada à misoginia. Mulvey (1996) compara as imagens das mulheres no cinema dominante a uma *commodity* — a metáfora pode ser investigada em seu viés econômico, no sentido de que os produtos básicos têm alcance global, mas precisam ser processados, beneficiados de serem distribuídos antes aos mercados. As imagens cinematográficas produzidas no contexto capitalista também têm alcance global, considerando o cinema dominante, mas o processo de “beneficiamento” por que elas passam é possível apenas a partir da participação afetiva do espectador.

O desejo da audiência atualiza e dá sentido às metáforas dos genitais femininos constantes do cinema hitchcockiano, como na metáfora visual perceptível no ralo da banheira após o assassinato de Marion. Tendo em vista as insinuações eróticas componentes da sequência, consideramos o ralo como equivalente imaginário de um orifício vaginal. Num universo simbólico androcêntrico, as mulheres constituem algo da ordem da impossibilidade da representação. “Em outras palavras, as mulheres representam o sexo que não pode ser pensado, uma ausência e opacidade linguísticas” (BUTLER 2010, p. 29). Para abrir caminhos que nos auxiliem no entendimento da visão dos genitais femininos como ameaça, recorreremos a Quinet (2002) no que tange à sua análise do mito grego da Medusa. A Górgona, aquela que habita a entrada do país dos mortos, tem a missão de não permitir

que os vivos passem esta fronteira e policia o lugar petrificando, com o seu olhar, aqueles que se aventuram em seus domínios.

[Ela] traduz a alteridade extrema, o horror aterrorizante daquilo que é absolutamente outro, o indizível, o impensável, o puro caos: para o homem, afrontar-se à morte imposta pelo olho da Górgona aos que lhe atravessam o olhar, transforma todo o ser vivo que se mexe e enxerga a luz do sol em pedra dura, glacial, cega e entrevada (VERNANT apud QUINET, 2002, p. 92).

Para Freud, a inquietante estranheza expressa no texto acima traduz a angústia de castração, pois a Górgona é uma representação do sexo da mulher. “Mas o olhar no lugar do sexo da mulher é, também, causa de desejo, pois, segundo a interpretação freudiana, a transformação em pedra daquele que cruza o olhar da Medusa equivale à ereção do pênis” (QUINET, 2002, p 93). A angústia em relação aos genitais femininos dialoga com o momento da infância no qual a criança viu, pela primeira vez, o sexo de uma mulher, ocasião evocadora da angústia da castração. A questão que se coloca, porém, não é a primazia dos órgãos genitais, mas a questão do falo — objeto imaginário, que remete a uma fantasiosa completude dos sujeitos — assim sendo, homens e mulheres não possuem o falo, pois este é algo irrealizável, considerando seu aspecto fantasioso.

Porém, na teoria infantil em sua fase fálica, a criança, tanto meninos quanto as meninas, imaginam que todos os seres vivos e até mesmo os objetos possuem um pênis, sendo que, para os infantes, este órgão seria o correspondente anatómico do falo.

A visão entrará em jogo na diferenciação dos sexos. O que vem se contrapor a essa universalidade do falo é uma ‘visão acidental dos genitais de uma irmãzinha ou companheira de brinquedo’. Essa visão provoca, primeiro, a nega-

ção da falta do pênis e, em seguida, a conclusão de que estivera lá, mas que foi arrancado. Ele atribui a falta ao resultado de uma castração, o que remete à possibilidade de castração da sua própria pessoa (temor narcísico) (QUINET, 2002, p. 91).

O cinema de Hitchcock comparece como em grande parte pautado pelo fantasma deste momento, no qual o sujeito se deparou com a constatação aterradora da incompletude — reconhecida no outro, mas capaz de ameaçá-lo. No cinema hitchcockiano, as representações dos genitais femininos frequentemente encontram continuidade com a fenda palpebral e a boca das mulheres, mediante inscrições metafóricas. Na cena de *Psicose*, na qual Marion Crane é assassinada a punhaladas no chuveiro, podemos localizar uma série de metáforas da vagina, representadas pelos olhos da moça, mas também pela sua boca e pelo ralo da banheira, em seu centro escuro e insondável. Kaja Silverman (1988) percebe outra inscrição da vagina nos filmes hollywoodianos, localizando a equalização entre a voz da mulher e os seus genitais, como numa relação metonímica. Lembremos que, logo em seguida à queda da esposa de Elster da torre do campanário, em *Um Corpo que Cai*, Judy grita, mesma atitude tomada por Marion quando agredida pela Mãe, a segunda personalidade de Norman Bates. O momento do grito insinua, a partir da abertura da boca das personagens, uma imagem metaforizada de uma abertura ao corpo da mulher, sensualizado mesmo no momento de maior horror. O desenho da boca em grito torna-se uma metáfora da vagina.

Diante do desafio representado pela mulher, os heróis hitchcockianos vacilam e temem, o que embaralha a segurança em torno dos papéis socialmente atribuídos a homens e mulheres. Há um desafio às identidades de gênero, o que redundava em violência — pois as agressões direcionadas às mulheres nos filmes analisados decorre do medo da bissexualidade. Nas narrativas hitchcockianas, a violência de gê-

nero seria uma forma de purgar os impulsos bissexuais e, ao mesmo tempo, punir as mulheres por se constituírem como sujeitos desejanter, lugar que, no patriarcado, seria exclusivo ao homem. Há uma dissociação entre o crime cometido por Marion e o seu castigo — não é justo alguém morrer daquela maneira por ter furtado US\$ 40 mil, algo que, por isso mesmo, gera ainda mais comoção por parte da audiência. Em *Um Corpo que Cai*, Judy poderia ter fugido, trocado novamente de identidade e seguido adiante. Porém, o amor por Scottie a impediu. Mais uma vez, a sentença foi a morte de uma mulher, sentença determinada em função do seu desejo.

Marnie sofre uma agressão sexual, momento em que, mais uma vez na filmografia hitchcockiana, uma mulher é reduzida ao seu lugar de subalternidade, no caso de Marnie, pagando por sua sexualidade expressa nos furtos que comete. O que rege este viés conservador de manter o *status que* a partir da violência é a angústia da castração, algo constante da perspectiva analítica de Maria Kehl (1996, p. 51):

[...] a mulher que exprime mais diretamente sua sexualidade se depara com o horror masculino diante desse vazio-que-fala, já que no (seu) inconsciente toda mulher se confunde com a figura da mãe — de onde se conclui que a tradicional interdição da sexualidade feminina, além dos motivos práticos de controle da linhagem dos herdeiros, fundamenta-se no terror inconsciente da mãe devoradora. Mitos antigos, como o das bacantes, já vinham dizendo que a sexualidade feminina poderia ser muito perigosa.

O sofrimento das mulheres hitchcockianas, a sentença que lhes é determinada, foi proferida por um gênio maldito, o próprio diretor do filme. A violência com a qual as mulheres são tratadas nos filmes de Hitchcock dialoga diretamente com um imaginário judaico-ocidental e cristão que alia a beleza da mulher ao mal, algo patente em uma série de representações. A mulher estaria, assim, equalizada ao corpo, como *locus* da sexualidade. Neste sentido, desenha-se a des-

valorização social do corpo, como que correlato à opressão social das mulheres. “Portanto, o dualismo cartesiano [mente e corpo] se opõe à teoria feminista, uma vez que oposições binárias hierarquizam e classificam os termos polarizados, privilegiando um em detrimento do outro” (XAVIER, 2007, p. 18).

Ana de Carli (2009) considera que a domesticação das mulheres é responsável pela criação do mistério feminino. Na avaliação da estudiosa, os homens pressentem a magnitude das forças recalcadas nas mulheres, o que fomenta uma cultura de medo e misoginia. Ela relembra uma série de narrativas a respeito da hostilidade ocidental em relação à mulher e seu corpo, numa lista que inclui episódios relativos a Eva, Salomé, Helena de Tróia e Sara, apenas para ficarmos em alguns exemplos. Porém, a figura mais emblemática em relação ao assunto é Pandora, do mito de Prometeu:

Conta a mitologia grega que Zeus, enfurecido com Prometeu, por que ele havia roubado o fogo dos deuses para dar aos homens, ordenou a Hefesto que criasse um ser maldoso, que todos os homens desejariam. Ele criou Pandora, a primeira mulher, ‘um belo e desejável corpo de virgem’ enfeitado com requinte e suntuosidade por Afrodite. Além disso, a primeira mulher é representada por Hermes com sagacidade e o dom de enganar (CARLI, 2009, p. 86).

Há, portanto, uma tradição de fascínio, porém de medo e estranhamento em relação à mulher e seu corpo. A vagina é emblemática em relação a isto, pois continua sendo tratada como segredo e tabu (BORDIEU, 2011). Ainda que escondida, pois a sua visão remete ao fantasma da castração, o órgão é ressignificado e inserido na narrativa hitchcockiana mediante o uso de metáforas visuais e analogias antropomórficas. A vagina, algo que se dobra para dentro — aliás, o que comparece inclusive na etimologia da palavra — é representada como mensageira do desejo incestuoso de voltar ao

útero materno, de fundir-se ao corpo da mãe. Neste universo misógino, a água opera em consonância com o imaginário do corpo feminino como ameaçador. Vanessa Rodriguez (2011) detecta a constante relação entre a morte e a água em Hitchcock — algo marcante na cena do chuveiro, em *Psicose*, mas também em *Marnie*, no momento da tentativa de suicídio e, mais uma vez, em *Um Corpo que Cai*, quando a falsa Madalaine simula atirar-se na Baía de São Francisco. A água se conecta à vida intrauterina, por conta do líquido amniótico. Chavalier e Gheerbrant (1998) remetem à questão ambígua em relação à água no ocidente — constantemente aliada à vida, inclusive no sentido religioso, como na cerimônia do batismo, mas associada, de igual maneira, à morte — como no dilúvio.

Esta dualidade se repetia no Egito, quando o Nilo tinha o seu nível elevado, por conta de fatores climáticos e, posteriormente, o rio voltava a seu nível normal, favorecendo a agricultura — o Nilo, assim, era gerador da vida, mas, ao mesmo tempo, da morte, dualismo que sobrevive na Bíblia (CHAVALIER; GHEERBRANT, 1998). A água ainda comparece enquanto agente purificador, algo patente nos filmes. Wood (1965) observa que Marion, quando toma o que seria seu último banho, manifesta sensação de alívio de quem se lava de um pecado, tendo em vista que havia decidido voltar para Phoenix, antes de ser impedida por Norman. Marnie, após a cena do estupro, tenta se matar, atirando-se numa piscina e, posteriormente, no jogo de associação de palavras, ela volta a retomar o tema água relacionando o líquido à limpeza e à capacidade do lavar os pecados. Porém, as possíveis significações de imagens correlatas aos órgãos sexuais femininos são mais complexas em Hitchcock, algo que demanda uma investigação do complexo de Édipo nas bases estipuladas por Hélio Pellegrino (1995).

O psicanalista narra, no texto “Édipo e a Paixão”, a sua comunicação em relação ao assunto num congresso em San-

tiago do Chile, no início da década de 1960. A partir de uma pergunta aparentemente óbvia, ele pretende uma leitura alternativa em relação ao complexo de Édipo, e empreende um viés que pode ser elucidativo quanto à misoginia presente em Hitchcock, bem como em relação às metáforas do órgão sexual feminino, tão presentes no trabalho do diretor, como a dimensão de algo capaz de tragar os personagens e levá-los à destruição. O psicanalista se pergunta — teria Édipo complexo de Édipo? “O herói da tragédia tebana, ao matar o pai e casar-se com a mãe não se enquadra no esquema estrutural e conceitual do Complexo de Édipo, tal como o descreve Freud” (PELLEGRINO, 1995, p. 309). O estudioso observa, considerando que, assim sendo, Édipo não teria sido afetado com o estigma batizado com seu nome, mas teria sucumbido a vicissitudes de natureza pré-edípica.

A questão é pertinente, pois, a rigor, o desgraçado tebano teria matado a Laio, um homem a quem não conhecia, após um altercado e, em seguida, desposado a mãe, Jocasta, outra pessoa a que ele não sabia quem era. O destino de Édipo estava traçado desde muito antes de ele nascer. Ao casar com Jocasta, Laio, soberano de Tebas, havia recebido do Oráculo a profecia de que o seu filho o mataria e se casaria com a própria mãe. A fim de evitar o destino fatal, o casal decidiu matar a criança. Para tanto, Jocasta entregou o bebê a um pastor da cidade, pois não teve condições emocionais de levar a cabo a sentença. “Aqui pode se perceber um último sopro de piedade em Jocasta, pois foi ela quem entregou o filho ao pastor, incapaz de assassiná-lo com as próprias mãos” (PELLEGRINO, 1995, p. 307). O homem, porém, não conseguiu realizar a tarefa nefasta, mas furou os pés do recém-nascido e amarrou-o a uma árvore — e assim foi determinado o destino de Édipo, preso, atado à árvore mãe, incapaz de trilhar seus próprios caminhos.

O destino é, inclusive, revelado no seu nome: Édipo — *iden*, estar inchado e *pous*, pés, portanto, “aquele que tem

os pés inchados”, caminha canhestro, inseguro, precário em sua marcha, incapaz de trilhar os próprios caminhos. Porém, ainda assim, a passos trôpegos, anda em direção ao seu destino. Um pastor de Corinto, cidade não muito distante de Tebas, resgatou a criança, e a entregou ao rei da cidade vizinha e à sua esposa, um casal sem filhos, que adotou o pequeno. O tempo passa, Édipo tem uma vida feliz, até que, quando adulto, após suspeitar da sua origem, procura um oráculo e ouve deste que irá cometer os crimes de parricídio e incesto. Ele abandona o lar adotivo, a fim de fugir do terrível roteiro traçado pelos deuses. Sem saber que já havia sido laçado na armadilha do destino. Ele não pode escapar à sua sentença, e termina de volta à cidade natal, onde cumpre a profecia.

Porém, caso fosse adotado o esquema tradicional do complexo, Édipo teria que matar Políbio e casar-se com Mérope — seus pais adotivos. A questão do herói estaria, portanto, localizada num âmbito mais primitivo e originário — que tem em seu âmago a relação da criança com a mãe nos primeiros meses de sua vida, na conflituosa relação do herói com Jocasta, a responsável pelo seu abandono à morte. O bebê rejeitado paradoxalmente investe toda a sua força em apegar-se à genitora, num esforço incestuoso de voltar ao útero e fundir-se à imagem querida.

Quanto pior for esta relação, quanto menos se sentir a criança amada e protegida pela figura materna, mais se agarrará a ela e mais devastadoras serão as paixões desencadeadas na etapa posterior. Ao contrário, se a relação for boa e amorosa, mais facilidade terá a criança de aceitar o corte separador que, com a interdição do incesto, afasta a mãe (PELLEGRINO, 1995, p. 310).

Este poderia ser, a rigor, o fantasma que assombra grande parte dos heróis hitchcockianos, a perspectiva incestuosa de agarrar-se à mãe com todas as forças, o fechamento num universo anterior ao Nome-do-Pai, portanto pré-simbólico e de natureza pulsional. Freud (2010) é questiona-

do por um leitor da sua obra, que afirma nunca ter tido desejos sexuais por sua mãe. O fundador da psicanálise responde que estes são inconscientes, portanto, independentes da vontade individual. Justo neste alheamento à vontade do sujeito está à força do enredo edipiano, que tende a se repetir ao longo da vida, de maneira cíclica, obsessiva. Esta seria uma sentença que pesa de maneira mais definitiva sobre Norman Bates.

Vanessa Rodriguez (2011) observa que, quando Norman Bates conclui o *check in* de Marion no Motel Bates, o rapaz hesita entre as chaves dependuradas no *hall* de entrada, até se deter na de número 1. “O um é o número que simboliza a unidade, o paraíso original, a igualdade absoluta do narcisismo. Nomeia a fusão do eu com o outro” (RODRIGUEZ, 2011, p. 76). Esta relação não admite um terceiro que possa perturbar a unidade absoluta. Pellegrino (1995) argumenta que a dependência em relação à mãe crescerá de forma proporcional à insegurança do infante, que tende a alucinar o mundo, como forma de sobrevivência. A criança fará, então, uma cisão da figura e do corpo materno em duas imagens — o da mãe boa, o seio bom, e a mãe má, persecutória, implacável.

O estudioso considera que a imagem da mãe má, ou do seio mau, será projetada no pai, que se transformará num perseguidor odiado. “A criança, acuada, cheia de um ódio que incendiará esta perseguição, desejará matar o pai para entrar mãe adentro numa última — e incestuosa — busca de refúgio” (PELLEGRINO, 1995, p. 311). A força das paixões edipianas estará presente em Hitchcock. Matar o pai e fundir-se com a mãe, num desejo último de negação da vida, é algo constante na filmografia do diretor. Norman mata o homem que ocupava o lugar análogo ao do seu pai e, em meio ao acesso de fúria, assassina, junto com ele, a própria mãe. “Um filho é um substituto muito pobre para uma amante”, argumenta o rapaz em seu diálogo com a pobre Marion, frase

enigmática que denuncia o desejo incestuoso de ocupar o lugar de amante da própria mãe.

Por outro lado, tal como o sabem Norman e Marnie, — o melhor amigo de um filho/a é mãe — frase presente em ambos os filmes. Wood (1965) considera que Marnie seria uma redenção de Norman, tendo em vista que ela consegue, guiada por Mark, superar o ciclo das obsessões e desejar algo para além da relação dual fundadora. A face terrível da dependência em relação à figura materna primordial, tal como o observado por Pellegrino, é o desejo de fundir-se com a mãe, fugir do mundo, na tumba representada pelo útero, órgão intermediado pela vagina — uma dobra para dentro, de acordo com a etimologia da palavra. O nascimento engendra uma angústia, pois o desejo supremo do infante, recém-atirado no mundo e divorciado da unidade primordial, é refutar o universo no qual ele foi acolhido, este, fonte de dor, desespero e angústia. Diante deste panorama, ele se refugia no imaginário. Com os poucos recursos cognitivos dos quais dispõe, cria a fantasia de que ainda é uno com a mãe — numa decisiva e constitutiva negação da realidade.

Pellegrino observa que, para Freud, um dos fantasmas originários é o da vida intrauterina. “A criança, ao nascer, de nasce [...] nascida biologicamente se refugia num útero fantasmado, arquetípico, negando dessa forma o nascimento — e a realidade” (PELLEGRINO, 1995, p. 318). Porém, para se nascer, é preciso destruir o mundo (HESSE, 2010), pois o princípio da realidade se sobrepõe de tal maneira que não resta ao infante alternativa além de abrir mão da alucinação que criou para sobreviver e, com isso, perder a mãe. Esta perda é constitutiva, pois é fundadora do desejo — um âmbito que pressupõe a presença de um sujeito, capaz de articular a linguagem, em contraposição ao universo pulsional, anterior ao Nome do Pai. “Perder a mãe imaginária significa simbolizá-la na realidade conformando-a e afeiçoando-a às exigências da lei da cultura” (PELLEGRINO, 1995, p. 324).

Simbolizamos apenas aquilo que perdemos. As metáforas dos órgãos sexuais femininos, tão presentes em Hitchcock, dão testemunho em relação ao assunto. Silverman (1988) pontua que Hollywood organiza a sexualidade feminina ao redor de uma imagem análoga a um insaciável orifício, capaz de tragar o sujeito. “Não é de se surpreender que sejam constantes [no cinema referências a] fantasias paranóicas de sufocamento, ciladas e sufocação” (SILVERMAN, 1988, p. 71). 185. Em *Um Corpo que Cai*, filme que faz referência, de maneira mais direta, à fantasia do retorno ao útero, há, na cena do pesadelo de Scottie, um momento no qual ele aparece caminhando pelo cemitério no qual esteve antes, seguindo Madaleine. Diante do túmulo de Carlota Valdéz, ele submerge, é tragado pela terra, e satisfaz, na alucinação onírica, o seu desejo supremo de negar a realidade, negar a própria vida e submergir no útero materno.

Apenas dois anos depois de apresentar ao mundo o delírio da acrofobia de Scottie, em *Vertigo*, o diretor, através de Norman Bates, realiza o desejo do personagem, de fundir-se com a mãe, aquela que ocupa o status de interditada, vetada ao desejo. O destino desta viagem é a morte, que sorri ao espectador com os olhos de Norman e a boca da senhora Bates. É o grito desta boca que se ouve no ralo do banheiro. Logo após o assassinato de Marion, o ralo se torna um buraco, a inscrição do Real² do corpo da mulher, que atrai a aten-

² Consideramos que o Real não pode ser representado pela linguagem, apenas inscrito, como na imagem do ralo em *Psicose*— ali está o que foge ao discurso: a morte de Marion Crane. Conforme Requena (1985), por Real, referimo-nos a algo muito distinto da realidade empírica que nos cerca, mas àquilo que demanda a interrogação do sujeito, a face do sinistro e do sexo. O Real é algo da dimensão do gozo, um âmbito do qual o sujeito está expulso, pois o sujeito é apenas possível na linguagem. 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 —

ção do espectador, mas também traga a água e o sangue de Marion — um sangue estéril, que denuncia o fim de uma vida.

A angústia em relação às representações da vagina tem a ver com um padrão cultural que constrói o masculino como referência, princípio e base de comparação de todas as coisas (BORDIEU, 2010). Apesar do aparente poder do imaginário machista, o corpo das mulheres, objeto simultâneo de horror e fascínio, assombra um universo simbólico androcêntrico, atraído e simultaneamente angustiado pelas imagens hitchcockianas.

Hitchcock foi conhecido pela forma a qual trabalhava a sexualidade de suas heroínas, apresentadas como mulheres contidas em relação a este aspecto. São mulheres portadoras de um desejo pujante, porém expresso segundo os códigos vitorianos de repressão e conduta. Afinal, com base na percepção de que as mulheres seriam grande parte do seu público, ele afirma em texto componente da coletânea elaborada por Gottlieb (1998, p. 102): “as mulheres podem tolerar vulgaridade na tela, mas não quando exibida por pessoas de seu próprio sexo, pois são de uma constituição tal — abençoadas sejam — que não podem evitar sentir que um espetáculo deste tipo avilta todas as mulheres em geral”.

Porém, metáforas e analogias antropomórficas do sexo da mulher são constantes em Hitchcock. A imagem é estratégica ao suspense hitchcockiano e se encontra inscrita na vertigem de Scottie, o detetive de *Um Corpo que Cai*. A verti-

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, 1995, 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”.

gem da queda, a ação da gravidade, é constitutiva em relação ao assunto, tendo em vista a constante repetição, na filmografia do diretor, da imagem da vertigem. Duncan (2011) cita James Wolcott, em relação ao trabalho do realizador: “De todos os seus motivos e traços distintivos (escadas, chaves, pássaros) aquele que mais me intriga é o seu fascínio pelas quedas. As quedas de grandes alturas eram os seus *crescendos* dramáticos” (WOLCOTT, apud DUNCAN, 2011, p. 14):

Passando brevemente em revista os filmes de Hitchcock, constatamos muitas situações de vertigem: no *British Museum*; em *Chantagem*, em cima de um rochedo em *Os Quatro Espiões*, bem como em *Suspeita* e *A Casa Encantada*; a queda no poço de uma mina, e, em *Young and Innocent*; no cordame de um barco em *A Pousada da Jamaica*; na Estátua da Liberdade, em *Sabotagem*; a queda da janela, em *Janela Indiscreta*; em cima do telhado, em *Ladrão de Casaca*; em *Mount Rushmore*, em *Intriga Internacional* e *Aborgast* a cair pelas escadas em *Psicose*. Wolcott assinala: ‘Em geral, as quedas são fotografadas em um ângulo alto e, muitas vezes, a câmera capta as mãos agarradas quando o personagem tenta salvar a vida, quando vai cair ou está prestes a cair num abismo’.

Conforme pondera Modleski (2005), a queda nos filmes do diretor está constantemente ligada à feminilidade e à angústia em relação à vida intrauterina, tal como *Um Corpo que Cai* deixa patente. Nas cenas iniciais do filme, dependurado no pequeno duto de água da chuva, os braços de Scottie performam um desenho em V, algo similar aos decotes das vestes femininas, que apontam em ângulo para a região pubiana — o vértice de atração e da sedução. Na cena seguinte, no apartamento de Midge, o detetive mantém distância em relação ao sutiã, peça supostamente desenhada por um aeroprojetista em seus momentos de folga. Ele toca a peça

apenas com a bengala que carrega. Mais uma vez, a mulher, através da sua peça de vestuário, encontra-se correlacionada à queda, tendo em vista a função do sutiã.

Requena (2004, p. 84, tradução nossa) observa que o sutiã *sujeitador*, em espanhol, “mantém, sustenta, estes são os termos que se referem ao mesmo tempo à experiência do personagem no ponto de partida da história e ao corpo da mulher — porque é do lingerie, afinal, do que se trata”³. A angústia em relação ao corpo da mulher tem relação direta com os efeitos danosos ao sujeito do seu desejo incestuoso de voltar ao útero materno. Entramos no âmbito da punição em relação a este aspecto, que tem, dentre os seus efeitos, a castração simbólica, assim como a perda definitiva da identidade masculina, algo que vitimou a Norman Bates, de maneira particular. Conforme argumentamos em seções anteriores, homens e mulheres guardam em si a falta e o fantasma da castração, tendo em vista que o falo não teria, a rigor, uma equivalência com o pênis, mas é um objeto imaginário.

Silverman (1988) observa, porém, que, no cinema dominante, o fantasma da castração é projetado na figura da mulher, mas este retorna ao sujeito masculino, tornando problemático e chocante o seu gozo. Uma forma de evitar a angústia do olhar, capaz de reconhecer a diferença sexual seria o fetichismo. “O fetiche faz mais do que sinalizar a falta na mulher, admite Freud, mas também fala sobre a possibilidade da falta no homem, o que reafirma a identidade de homens e mulheres fundada na castração [simbólica]” (SILVERMAN, 1988, p. 21, *tradução nossa*)⁴. Ao apontar a falta no

³ No original: “sostiene, sujeta; tales son los términos que remiten, simultáneamente a la experiencia del personaje en el punto de partida del relato y al cuerpo de la mujer — pues es de lencería después de todo de lo que se trata”.

⁴ No original: “This remarkable of fetish does more than simultaneously avow and disavow female lack; as Freud himself admits, it also speaks to the possibility of male lack, and it does in ways that affirm the

outro, o sujeito masculino é forçado a reconhecê-la em si próprio, um fator capaz de catalisar a terrível angústia hitchcockiana, esta fundadora do suspense, da sensação de que uma ameaça — ou uma sentença — se impõe sobre o sujeito.

A fórmula de Mulvey (2009), de que “sadismo demanda história” pode ser, neste caso, apropriada em sua maneira inversa: “masoquismo demanda história”, trata-se de fazer algo acontecer ao sujeito masculino, confrontado com o seu próprio desejo incestuoso. Ele pede por estar diante das imagens que evocam os órgãos sexuais femininos — como as escadas de *Um Corpo que Cai*, o deságue da banheira, em *Psicose*, ou mesmo o constante apelo a bolsas, cofres e malas, em *Marnie*. Porém, não suporta a visão que tem diante de si, embora a tenha demandado. A possibilidade de encarar a ameaça mais assustadora, a castração, é geradora de prazer — um desejo que clama o que Freud chama de masoquismo feminino, “corresponde ao fantasma que organiza o gozo de alguns homens, e que consiste no desejo de ser castigado como ‘um menino mau’ em posições que estão associadas à mulher — no coito, no parto, — e que colocam em evidencia a sua castração” (KHEL, 1996, p 190).

Este desejo masoquista está presente no conflito de personagens como Johnny O (*Um Corpo que Cai*) e Sam Loomis (*Psicose*), o segundo sobretudo quando demonstra, a sua instabilidade, na sua impossibilidade de casar-se com Marion, alegando dívidas familiares. O fantasma maior dos heróis hitchcockianos em seu aspecto débil, frágil, manifesta-se na impossibilidade de um gesto ou palavra heróicos.

Se a imagem da queda é constante em Hitchcock, o seu reverso também está presente de maneira definitiva: os elos, aquilo que protege do abismo, ainda que possa expor o sujeito a este: as algemas, cordas ou simplesmente as mãos

fundamental identity-in-castration of the male and female subjects” (SILVERMAN, 1988, p. 21).

nuas que seguram no duto de água da chuva, para evitar a queda, situação vivida pelo detetive Scottie, em *Um Corpo que Cai*. Entra em cena, de maneira definitiva, a fantasia masoquista:

Não seria exagero dizer que Masoch [nome do qual a palavra masoquismo é derivada] foi o primeiro escritor a fazer uso do suspense como ingrediente da sua ficção romântica. Isto se deve parcialmente ao fato de que os ritos de tortura e sofrimento masoquista implicam na suspensão do corpo (o herói é pendurado, crucificado ou suspenso), mas também por que a torturadora entra num estado no qual é congelada, como uma estátua, pintura ou fotografia (DELEUZE apud MODLESKI, 2005, p. 155).

Deleuze vincula o suspense ao masoquismo, uma posição na qual o sujeito abre mão da autonomia sobre si e se consolida como um objeto do desejo do outro, que é capaz de lhe infligir dor, obtendo prazer nesta posição na qual renuncia ao controle sobre si próprio, dado o uso de algemas, cordas, dentre outros instrumentos usados para restringir os movimentos. A mulher capaz de proporcionar esta dor geradora de prazer, em contrapartida, entra num estado no qual é congelada como uma estátua, imagem que remete à morte, à aniquilação do sujeito. A questão das algemas em Hitchcock, associada ao masoquismo, é localizada, inclusive, na série de entrevistas a Truffaut (2004, p. 52):

[Truffaut]: No final de *O Inquilino Sinistro* (1926) há como que um clima de linchamento, parece-me, e o herói é algemado.

[Hitchcock]: É. Ele tenta saltar uma grade e fica preso nessa grade. Acho que psicologicamente a ideia das algemas vai longe. Estar ligado a alguma coisa... isso se aproxima da esfera do fetichismo não acha?

[Truffaut]: Não sei, mas encontramos isso em muitos filmes seus.

Porém, nos filmes do diretor, quem paga pelos ambivalentes desejos dos sujeitos masculinos — demandas que remetem à bissexualidade, bem como ao masoquismo — é a mulher, vítima de uma violência que, em última instância, tem o peso da violação sexual. Esta violência, porém, não poderia jamais ser representada em seus detalhes, mas sublimada mediante o uso da linguagem cinematográfica e de uma série de metáforas visuais e antropomórficas. A visão de uma agressão sexual seria impensável, pois perturbaria o espectador em sua atenção ao enredo. Uma invasão do real do sexo desta magnitude seria insuportável, pornográfica.

Por quê? Porque a pornografia é particularmente perversa: seu caráter perverso não reside no fato de que “perfaz todo o percurso e nos mostra todos os detalhes sujos”, mas que é concebido de uma forma estritamente formal: na pornografia, o espectador é forçado a priori a ocupar uma posição perversa. Em vez de estar do lado do objeto visto, o olhar recai sobre nós, os espectadores, é por isso que a imagem que vemos na tela não contém qualquer lugar, em qualquer ponto sublime e misterioso do qual olhamos (ZIZEK, 2010b, p 36, tradução nossa)⁵.

Este ponto terrível e misterioso — o lugar do sexo — é a mancha que se insere nas narrativas, como a inscrição do Real, o irrepresentável. Marion é esfaqueada, mas consideramos que as fachadas sejam um substituto para a penetração sexual, o que evoca o sadismo sexual. Porém, o filme é bas-

⁵ Original: Por qué? porque la pornografía es intrínsecamente perversa: su carácter perverso no reside en el hecho que ‘llega hasta el final y nos muestra todos los detalles sucios’, sino en que es concebida de un modo estrictamente formal: en la pornografía, el espectador es forzado a priori a ocupar una posición perversa. En lugar de estar del lado del objeto visto, la mirada cae en nosotros mismos, los espectadores, razón por la cual la imagen que vemos en la pantalla no contiene ningún lugar, ningún punto sublime y misterioso desde el cual nos mire.

tante parcimonioso no sentido de evitar que seja apresentada ao espectador a penetração da faca no corpo de Marion. Há outros fatores que demandam a atenção, como a música, o barulho da arma e da mão da assassina em contato com a água do chuveiro e o elemento gerador de maior angústia, os gritos de Marion.

Ainda assim, são apresentadas em rápidos cortes sin-copados, imagens que sugerem estocadas no corpo da moça. O protagonismo do deságue da banheira é revelador, pois, ali, naquela mancha escura, se encontra o indizível, o que seria insuportável ao olhar — a violação em si. Em *Marnie, Confissões de uma Ladra*, a apresentação da sequência de fatos que causaram o estranho quadro emocional da personagem termina com a camisa do marinheiro completamente ensanguentada.

A veste ocupa a tela de maneira ostensiva, invade o espaço diegético e termina por consistir numa tarja, ali colocada para vetar ao olhar a morte do rapaz, mas também a agressão à jovem Bernice e o gesto ambíguo em relação à menina Marnie. A censura católica⁶ vedava ao olhar do espectador a violência e repugnância de tais cenas, mas, ainda assim, o terrível, o insólito e a crueldade humana estão inscritos na superfície da tela.

Ao subir as escadas do campanário, Scottie arfa, Judy resiste como pode, enquanto ela é mostrada com a pele nua, tendo em vista que as suas vestes se desfazem parcialmente,

⁶ A censura se manteve a partir do início dos anos 30, até meados da década de 60. De acordo com Black (1999), “La Legión de la Decencia de la Iglesia Católica tuvo la facultad, y la ejerció, de dictar a los productores de Hollywood la cantidad de sexo e violencia admisible en la pantalla. Los productores retiraban sumisamente cualquier escena que ofendera la Iglesia [...] La Legión emitía entonces una calificación para la película, la cual podía variar desde la aprobación para todos los grupos de edad, a la calificación más temida ‘C’ (condenada): prohibida para todos los católicos” (p. 11).

ante a agressividade do detetive. A mancha é inscrita na tela com a presença da freira e seu hábito preto, a mensageira do sinistro. A tensão que se coloca seria, em última instância, sexual, em sua interface com a violência, perpetrada por homens que não atenderiam ao ideal da masculinidade.

O trabalho de Hitchcock, largamente construído em torno da falência das identidades masculinas, talvez represente a crise de um patriarcado que não atende às demandas subjetivas e abre espaço a um evidente questionamento do androcentrismo em seus pressupostos. O rancor em relação às mães, algo presente de maneira marcante no trabalho do diretor, em personagens como as senhoras Bates e Berenice, é sintomático quanto a uma série de resistências sociais, nos anos 50 e 60, contrárias à ideia de que a mulher passasse a ocupar espaço no mercado de trabalho, em detrimento da sua fixação no ambiente doméstico. Cohen (1995) observa que, ao longo da carreira de Hitchcock, mas de maneira acentuada na transição entre os anos 50 e 60, as mães são tidas como personagens centrais nos filmes, porém o lugar que elas ocupam não é muito lisonjeiro. Ela aponta que a hostilidade em relação às mães foi analisada em termos psicanalíticos, porém, tais análises falham no sentido de questionar os reais motivos da hostilidade.

Referências

BLACK, Gregory D. *La cruzada contra el cine (1940-1975)*. Madri: Cambridge U. P., 1999.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e Subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 2010.

BORDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kuhner. 10. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

- CARLI, Ana Mery Sehbe de. *O corpo no cinema: variações do feminismo*. Caxias do Sul: EducS, 2009.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1998.
- COHEN, Paula Marantz. *Alfred Hitchcock: the legacy of Victorianism*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 1995.
- COSTA, Cláudia de Lima. Revisitando o sujeito do feminismo. *Cadernos Pagu*, n. 19, 2002, p. 59-90.
- DUNCAN, Paul. *Alfred Hitchcock: o arquiteto da ansiedade 1899 — 1980*. Trad. Maria Filomena Duarte. Lisboa: Tas Chen, 2011.
- GOTTLIEB, Sidney (Org.). *Hitchcock por Hitchcock: coletânea de textos e entrevistas*. Trad. Vera Lúcia Sodré. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- HESSE, Hermann. *Demian*. Livro vira-vira 2. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2010.
- KEHL, Maria Rita. *A mínima diferença: masculino e feminino na cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- MULVEY, Laura. *Visual Pleasures and other pleasures*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- MULVEY, Laura. *Fetishism and curiosity*. Bloomington: Indiana U. p., 1996.
- MODLESKI, Tania. *The women who knew too much: Hitchcock and feminist theory*. New York (EUA): Taylor & Francis Group, 2005.
- PELLEGRINO, Hélio.  dipo e a Paixão. In: CARDOSO, Sergio. (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995. p. 307-329.
- PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. *Revista estudos feministas*. p. 155-167, v. 10, n. 1, 2002.
- QUINET, Ant nio. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: J. Zahar Ed., 2002.

QUINET, Antônio. *Psicose e laço social: esquizofrenia, paranoias e melancolia*. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar Ed., 2009.

REQUENA, Jesús Gonzalez. *Clásico, manierista e postclásico: los modos del relato em el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla Ediciones, 2004.

REQUENA, Jesús Gonzalez. Texto onírico, texto artístico. *Tekné — Revista de Arte*, n. 1, ano 1. Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid: p. 115-136. 1985.

RODRIGUEZ, Vanessa Brasil Campos. *Além do espelho: análise de imagens na arte, cinema e publicidade*. Salvador: Casarão do Verbo, 2011.

SILVERMAN, Kaja. *The acoustic mirror: the female voice in psychoanalysis and cinema*. Bloomington and Indianapolis (EUA): Indiana U. P., 1988.

SPOTO, Donald. *Fascinado pela beleza: Alfred Hitchcock e suas atrizes*. Trad. Mário Ribeiro e Sheila Mazzolenis. São Paulo: Larousse do Brasil, 2008.

TRUFFAUT, François. *Hitchcock/Truffaut: entrevistas*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

WOOD, Robin. *Hitchcock's Films*. New York: A. S. Barnes, 1965.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse?— o corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Mulheres, 2007.

ZIZEK, Slavoj. *Como ler Lacan*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010a.

ZIZEK, Slavoj (Org.). *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Trad. Jorge Piatigorsky. Buenos Aires: Manantial, 2010b.

Ficha técnica (resumida) dos filmes principais filmes analisados neste trabalho

Vertigo (Um Corpo que Cai).

Produção: Alfred Hitchcock, Paramount, 1958.

Produtor associado: Herbert Coleman.

Direção: Alfred Hitchcock.

Argumento: Alec Coppel e Samuel Taylor, baseado no romance de Pierre Boileau e Thomas Narcejac "D'entre les Morts". Psycho (Psicose).

Produção: Alfred Hitchcock, Paramount, 1960.

Empresário: Lew Leary.

Direção: Alfred Hitchcock.

Argumento: Joseph Stefano, baseado no romance de Robert Bloch.

Marnie (Marnie —confissões de uma ladra).

Produção: Alfred Hitchcock, Universal, 1964. 227.

Produtor: Albert Whitlock.

Direção: Alfred Hitchcock.

Argumento: Jay Presson Allen, baseado no romance de Winston Graham.

[Recebido: 26 fev. 2016 — Aceito: 10 mar. 2016]