

ALFRED HITCHCOCK E A TEORIA FEMINISTA DO CINEMA

ALFRED HITCHCOCK AND THE FEMINIST FILM THEORY

Luiz Carlos de Souza ¹

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Nancy Rita Ferreira Vieira

RESUMO: A filmografia de Alfred Hitchcock tem sido estudada de maneira sistemática no meio acadêmico brasileiro, com um expressivo volume de teses e dissertações a respeito das suas estratégias de construção do suspense. Porém, apesar do volume de trabalhos relativos ao tema, há uma lacuna no que tange às análises da obra do diretor inglês produzidas no País. Este ponto cego seria em relação à violência misógina, que desponta como estratégica à construção do suspense hitchcoquiano. A posição metodológica que assumiremos no presente texto caracteriza-se pela busca de um saber perspectivo, de ótica feminista, imbuído do espírito de analisar a obra de Hitchcock com ênfase na sua capacidade de criar uma estética da violência que elege como alvo preferencial as mulheres. Para tanto, recorreremos principalmente ao trabalho de pesquisadoras da Teoria Feminista do Cinema, como Kaja Silverman, Laura Mulvey, Tania Modleski, e Teresa de Lauretis. Aqui não se pretende um denunciamento, no sentido de procurar pôr em evidência a suposta misoginia hitchcoquiana, mas uma tentativa de se compreender como o imaginário androcêntrico colabora para a construção de um inconsciente social que autoriza, e mesmo demanda, filmes e produtos culturais nos quais a violência misógina é perpetrada. Trata-se, portanto, de uma apurada leitura dos textos componentes do *corpus* do presente trabalho, no intuito de se buscar uma análise dos pressupostos androcêntricos da sociedade judaico-ocidental e cristã, atuantes no sentido de se fomentar o desejo sádico das audiências em relação às mulheres.

Palavras-chave: Análise Fílmica. Teoria Feminista do Cinema. Alfred Hitchcock.

ABSTRACT: The filmography of Alfred Hitchcock has been studied in a systematic way in Brazilian universities, with a significant volume of theses and dissertations about its suspense strategies. However, despite the volume of work on the subject, there is a gap when it comes to the analysis of the work of that British director produced in the country. This blind spot would relate to misogynist violence, which emerges as the strategic construction of Hitchcoquian suspense. The methodology of this work is characterized by the pursuit of a feminist perspective, imbued with the spirit of analyzing the artwork of Hitchcock with an emphasis on his ability to create an aesthetic of violence that chooses women as prime target. Therefore, we will rely on researchers working with Feminist Theory of Cinema, as Kaja Silverman, Laura Mulvey, Tania Modleski, and Teresa de Lauretis. The aim here is not to denounce the alleged Hitchcoquian misogyny, but to examine how the androcentric imagination contributes to build a social unconscious that authorizes – and even demands that

¹ Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (PPGLITCULT/ILUFBA). Graduado em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela UFBA. Bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB). E-mail: luiz1112003@yahoo.com.br.

movies or cultural products show misogynist violence being perpetrated. It is, therefore, an accurate reading of the corpus of this work, in order to seek a review of androcentric assumptions of the Judeo-Christian Western society which foster the sadistic desire of the audience in respect to women.

Keywords: Film Analysis. Feminist Theory of Cinema. Alfred Hitchcock.

1 À guisa de Introdução

A filmografia de Alfred Hitchcock tem sido estudada de maneira sistemática no meio acadêmico brasileiro, com um expressivo volume de teses e dissertações a respeito das suas estratégias de construção do suspense. Porém, apesar do volume de trabalhos relativos ao tema, há uma lacuna no que tange às análises, referentes à filmografia do diretor inglês, produzidas no País. Este ponto cego seria a violência misógina, que desponta como estratégica à construção do suspense hitchcoquiano. Por violência misógina compreendemos as agressões dirigidas aos sujeitos que ocupam uma posição feminina, dentre os quais os sujeitos mulheres, privilegiados na presente análise. Partimos de uma perspectiva de que as identidades de gênero são fruto de uma construção social, não sendo, portanto, intrínsecas aos sujeitos, mas produzidas a partir de uma série de rituais regentes da interação social (BUTLER, 2010).

Aqui não se pretende um denunciamento, no sentido de buscar pôr em evidência a suposta misoginia hitchcoquiana, mas uma tentativa de se compreender como o imaginário androcêntrico colabora para a construção de um inconsciente social que autoriza, e mesmo demanda, filmes e produtos culturais nos quais a violência misógina é perpetrada (MULVEY, 2009). Trata-se, portanto, de uma leitura sintomal dos textos componentes do *corpus* do presente trabalho, no intuito de se procurar uma apreciação dos pressupostos androcêntricos da sociedade judaico-ocidental e cristã, atuantes no sentido de se fomentar o desejo sádico das audiências em relação às mulheres. Molly Haskell (1987) observa que, diferente do que se poderia imaginar, e contrariando uma perspectiva teleológica, no âmbito de uma pretensa *evolução* na dinâmica da representação das mulheres, o cinema não demonstra, ao longo dos anos, uma diminuição no volume de cenas de violência misógina. Antes, ao contrário, as cenas de agressões e torturas contra as mulheres tornam-se mais frequentes, sobretudo a partir dos anos 1960.

Antes, porém, de nos aventurarmos à obra de Alfred Hitchcock, torna-se necessária uma breve incursão no universo judaico-ocidental e cristão, no sentido de averiguar como a violência misógina decorre, em grande parte, da produção de desejos inconscientes no âmbito deste imaginário. Deleuze (1992) observa que o inconsciente não seria um teatro, mas uma usina, portanto algo do domínio de uma produção – aqui referida como a produção de desejos. Entretanto, nem todos os desejos são autorizados a serem legitimados socialmente, mas comparecem como refugos de uma usina capaz de construir sexualidades heteronormativas, tendo como alteridade abjeta sujeitos desviantes das normatizações sociais de gênero (BUTLER, 1993). Uma das manifestações desta abjeção é o medo em relação a algo aqui referido como *fantasma da castração*, considerando a equação falo=pênis, reinante no universo simbólico dominante².

No inconsciente androcêntrico, a falta do pênis na mulher aponta a uma transgressão por ela cometida e uma punição por conta de tal fato, o que demanda que ela sofra, a fim de pagar por um eventual dolo. Assim funciona o psiquismo infantil e o inconsciente. Esta seria a centelha da misoginia que impele Hitchcock a aliar as mulheres ao crime, aos dejetos e à necessidade de punição que sustenta todas as fantasias sadomasoquistas presentes nas narrativas analisadas neste trabalho. Conforme Kehl (1996, p. 190):

A “falta” do pênis na mulher é entendida, nas teorias sexuais das crianças, como causada por uma punição. A menininha teria sido “má” (praticado excessos intoleráveis para os adultos...) e então castigada com a castração? Ou a castração em si mesma representa a evidência do mal na mulher? De um modo ou de outro, no imaginário infantil – no inconsciente de todos nós, portanto – a posição feminina está associada ao mal, e à necessidade de castigo.

2 Um cinema de erotismo, paixão e crueldade

A dedicação de Alfred Hitchcock ao cinema atravessa 54 anos de atividade, entre 1922 e 1976, com um total de 53 filmes dirigidos. A sua filmografia representa um inestimável arquivo sobre a história do cinema. Pela sua amplitude, além de variadas leituras feitas acerca

² Em relação à dissociação dos conceitos de falo e pênis, Lauretis (1984, p. 23) tece a consideração a seguir, com a qual nos alinhamos: “Despite repeated statements by Lacan(ians) that the phallus is not the penis, the context of the terms I have emphasized in the quotation makes it clear that desire and signification are defined ultimately as a process inscribed in the male body, since they are dependent on the initial – and pivotal – experiencing of one’s penis, on having a penis”. Tradução: “Apesar das repetidas declarações de Lacan (e seus seguidores) de que “falo” não é “pênis”, o contexto do uso do termo deixa claro que o desejo e significação são definidos, em última análise, como um processo inscrito no corpo masculino”.

deste universo ficcional único, a análise da filmografia do realizador envolve uma série de riscos epistemológicos, e quaisquer categorizações que se lhe imponham serão sempre e necessariamente problemáticas, porém, necessárias. Considerando este aspecto, adotamos no presente trabalho uma epistemologia feminista, aqui referida como ponto de partida e pressuposto de análise comprometido com uma discussão articulada sob um ponto de vista ético, num sentido de se repensar o humanismo, tendo por base a intervenção dos estudos de gênero. Por análise consideramos o processo segundo o qual se opera uma escuta atenta às vozes que falam no texto (e sobretudo as que calam). Portanto, não buscamos um *algo por trás* do suspense hitchcoquiano, mas procedemos a uma investigação acerca de como a misoginia, traço fundante da sociedade judaico-ocidental e cristã, opera no sentido de reger a fruição dos filmes, ao colocar a audiência na posição ambígua de clamar por cenas de violência misógina, e, ao mesmo tempo, temer pelas personagens expostas a uma violência que seria, em última instância, sexual.

No prefácio à edição brasileira de Hitchcock/Truffaut (TRUFFAUT, 2004), Ismail Xavier relembra a virulenta reação de Andre Bazin, o fundador da Revista *Cahiers du Cinema*, em relação à tendência definida, de maneira pouco precisa, como *cinema da crueldade*. O cinema hitchcoquiano seria estratégico na definição do conceito, manifestado na busca de cenas cada vez mais violentas, num momento no qual nem mesmo a morte escaparia ao olhar da audiência; antes, ao contrário, torna-se o momento máximo de fascínio. Pela construção quase didática do assassinato de Marion Crane (Janet Leigh), em *Psicose (Psycho)*, (1960), o cinema hitchcoquiano seria o representante maior do *cinema da crueldade*, no qual “a reprodução, pela imagem em movimento, do instante ‘sagrado’ de passagem, quando este momento único, de solidão intransferível, se faz presente na tela” (TRUFFAUT, 2004, p. 15). Para grande parte da crítica, porém, a morte e o sexo – ou também o crime que os une – deveriam ser algo vetado ao olhar.

O suspense, marca principal do trabalho de Alfred Hitchcock, vincula-se ao crescente processo de modernização das sociedades ocidentais, momento que coincide com a emergência do próprio cinema e a descoberta de sua vocação como veículo de entretenimento voltado a grandes públicos. Hitchcock ocuparia, então, no âmbito das relações gestadas no caos urbano dos centros citadinos, o status de um narrador capaz de lidar com os medos mais

íntimos das audiências cinematográficas, algo que englobaria desde o pavor gerado pela violência urbana, até o risco de acidentes de trabalho³.

A questão da angústia em relação ao desenvolvimento tecnológico encontra no corpo da mulher um elemento apaziguador, que funcionaria numa relação de tensa ambiguidade com um inconsciente social misógino. A publicidade torna-se, então, equalizada com a figura da mulher que desfruta de sua liberdade sexual nos grandes centros urbanos, protegida pelos processos de despersonalização, característicos dos espaços públicos e dos serviços organizados para o atendimento de grandes contingentes populacionais. A questão é localizada em relação aos próprios cartazes publicitários, um dos principais veículos de propaganda na virada dos séculos XIX e XX, que traziam em destaque o apelo erótico baseado no corpo da mulher, como forma de atrair possíveis consumidores: “Ademais, o próprio cartaz estava envolvido em uma forma de prostituição. Como uma mulher de rua, ele abordava os transeuntes em público, fazendo uso de todos os artifícios para chamar sua atenção; como ela, era chamativo e imodesto” (CHARNEY; SCHWARZ, 2010, p. 142).

Neste aspecto, a obra de Alfred Hitchcock, apesar da sua amplitude e diversidade, organiza-se em volta de um *leitmotiv*: o suspense constituído em torno da perspectiva de se oferecer ao olhar do espectador cenas nas quais as mulheres são expostas a uma violência que seria, em última instância, uma violação sexual. Para dar conta desta questão, o viés feminista em relação à Sétima Arte possui uma perspectiva multidisciplinar, procedendo a um recorte político dos textos filmicos que pretende analisar:

[...] a semiótica proporciona uma base intelectual para questionar a necessária fusão entre significante e significado (a imagem de uma mulher na mídia possivelmente não corresponde, de maneira direta, a nenhuma referência na realidade) e a psicanálise fornece uma ‘arma política’ (MULVEY, 2009, p. xviii).

O uso político da psicanálise vem no intuito de descobrir como o fascínio do filme é construído a partir de padrões preexistentes no imaginário da sociedade androcêntrica.

³ A ambição da modernidade capitalista de controlar a natureza consagra aos equipamentos e máquinas uma importância fundamental na sociedade, mas, com estes avanços, surgem os acidentes de trabalho, atropelamentos, e algo percebido por Zizek: a constante humilhação e perda de prestígio dos homens comuns, os transeuntes, por vezes submetidos a extensas jornadas de trabalho diante do maquinário industrial, vingando-se da tecnologia em seus momentos de lazer, pois, justo esta, através do cinema, passa a diverti-los. Já Charney & Schwarz (2010, p. 106) ponderam que a “cidade moderna parece ter transformado a experiência subjetiva não apenas quanto ao seu impacto visual e auditivo, mas também quanto as suas tensões viscerais e suas cargas de ansiedade. A experiência moderna envolveu um acionamento constante dos atos reflexos e impulsos nervosos que fluíam pelo corpo ‘como a energia de uma bateria’, tal como descreveu Benjamin”.

Análises da filmografia de Hitchcock foram estratégicas para a constituição do campo da teoria feminista do cinema, tendo em consideração textos a respeito de filmes como *Rear Window* (*Janela Indiscreta*, 1954), *Vertigo* (*Um Corpo que Cai*, 1958), *Psycho* (*Psicose*, 1960) e *Marnie* (*Marnie, Confissões de uma Ladra*, 1964). Tania Modleski (2005), porém, critica o posicionamento inicial das teóricas feministas em relação à filmografia hitchcoquiana. Esta posição tendia a considerar, de maneira inevitável, na obra do diretor, a representação das mulheres como passivos objetos do olhar, exclusivamente como vetores dos impulsos sádicos e escópicos da audiência. Na contramão desta tendência, ela propõe análises de personagens como Lisa Freemont (Grace Kelly), em *Janela Indiscreta* (1964): “Lisa Freemont pode ser muitas coisas, menos fraca e incapaz, apesar da análise de Mulvey que a considera apenas uma ‘passiva imagem visual da perfeição’” (MODLESKI, 2005, p. 72). De maneira muito frequente, as mulheres são as personagens mais simpáticas do cinema hitchcoquiano, pois, para que o espectador tema por elas, é necessário que haja identificação com a vítima – o que funda o suspense característico do diretor. Há, portanto, uma política de gestão do olhar capaz de, inclusive, desestabilizar o olhar androcêntrico, francamente convocado a travestir-se no que seria o seu oposto – a mulher.

O poder determinante da oposição binária entre homens e mulheres, instituidor da heterossexualidade normativa, não se coloca de uma maneira unívoca, mas opera mediante uma série de fraturas e descontinuidades. A partir da apreciação do *corpus* do presente trabalho, pretendemos verificar como as estratégias narrativas da filmografia hitchcoquiana se alteram ao longo do tempo, em consonância com o universo simbólico androcêntrico, que também se altera em sua configuração, a partir da ambiguidade entre manter e erodir os lugares de poder em função dos quais é determinado.

Algo que acompanha Hitchcock desde os primeiros anos da sua carreira é uma intensa desconfiança em relação à sociedade e às demandas das grandes multidões – as mesmas que lotam as salas de cinema. A questão pode ser perceptível numa série de filmes do diretor, como em *O Inquilino Sinistro* (*The Lodger*, 1927), na cena em que a multidão tenta linchar o jovem acusado injustamente de crimes cometidos por um *serial killer*, em *Downhill* (1927) – narrativa iniciada num disputado jogo de *rugby*; ou mesmo em produções nas quais se revela o maturo Alfred Hitchcock. *Intriga Internacional* (*North by Northwest*, 1958) é iniciado com os acordes de Bernard Hermann, e sob os auspícios de uma multidão confusa no organizado caos da Nova Iorque da década de 1950. Ainda assim, o elemento desestabilizador e niilístico no que tange às relações sociais é a sexualidade das mulheres. A misoginia constante das

narrativas hitchcoquianas eleva o desejo sexual delas ao grau máximo de uma energia destrutiva, capaz de extinguir o tenso equilíbrio do tecido das relações sociais.

O *Inquilino Sinistro* (1927) desenha o lado perverso do que seria o amor romântico ocidental, o qual não seria isento em relação à misoginia, operando num prolongamento em relação a esta. O assassinato das moças nas ruas de Londres dialoga com a perspectiva de um reverso perverso do desejo objetificador e do olhar violador. As relações de tensão entre o hóspede e o policial, namorado da protagonista, apontam no que diz respeito à visão hitchcoquiana do amor romântico, ou, antes, do desejo sexual, como algo potencialmente destrutivo, visto que, à medida que a trama avança, vai-se tornando cada vez mais aparente ao espectador, que, sim, o hóspede seria o culpado pelas mortes.

A fórmula de Mulvey (2009) de que sadismo demanda história, configura-se como estratégica para uma análise da tortura em Hitchcock, pois o estrangulamento é a forma usada pelo assassino em *O Inquilino Sinistro*, durante os feminicídios. Em *Pacto Sinistro* (*Strangers on a Train*, 1951), o assassino Bruno Anthony (Robert Walker) recorreu ao expediente como forma de matar a esposa de Guy Haines (Farley Granger). O estrangulamento, representado nas telas inclusive com esforço para colocar-se fora do radar da censura⁴, da qual o cinema se veria livre apenas em meados dos anos 60, constitui-se como um crime de ódio, pois o assassino se dedica a bloquear a respiração da vítima até que morra, de maneira lenta e gradual. Livre dos estatutos moralistas que barravam a exibição de violência e nudez, Hitchcock pôde construir a sua mais terrível narrativa de violação e assassinato em 1972, com *Frenesi* (*Frenzy*).

Os anos 60 são marcados por uma forte angústia em relação ao corpo, algo percebido por Camille Paglia (1994), quando ela se refere brevemente ao fenômeno do *twist* – um ritmo que liberava a pélvis, ao passo que tornava tênues as fronteiras entre a dança de salão e o *strip-tease*. Provocar parece ter sido algo que deu a tônica ao cinema no período. Realizador atento ao ritmo do seu tempo, Hitchcock ficou intrigado sobre o porquê de filmes de terror

⁴ A censura se manteve do início dos anos 30 até meados da década de 60. O movimento era comandado pela Igreja Católica, através da Legião da Decência, organização que usava seu poder político e econômico para exercer influência sobre a produção hollywoodiana. De acordo com Black (1999, p. 11), “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”. Black (1999) acrescenta que, apesar de não ser a religião majoritária nos EUA, o Catolicismo teve poder para censurar a produção hollywoodiana em função do poder de pressão da Igreja Católica, que, para a tarefa, usava seu poder político, inclusive no sentido de agregar à iniciativa outros segmentos religiosos do conservadorismo cristão.

veiculados em *drive-ins* fazerem sucesso, com a contrapartida dos baixos custos de produção. Surgia, assim, a ideia de fazer *Psicose* (DUNCAN, 2011). No mesmo ano em que Hitchcock lançava *Psicose*, o mundo viria a conhecer *Peeping Tom* (1960), do diretor Michel Powell, no qual um psicopata matava mulheres com um instrumento cortante acoplado a uma câmera, a fim de captar as últimas reações de suas vítimas.

Quatro anos mais tarde, seria lançado *The Strangler* (1964), de Burt Topper, no qual o técnico de laboratório Leo Kroll, um *serial killer*, matava enfermeiras. Há, ainda, o claustrofóbico *Reflections in a Golden Eye* (1967), de John Huston, no qual um capitão do exército com tendências homossexuais mata o homem que lhe chamava a atenção – este insistia em invadir a sua casa sorrateiramente, a fim de espionar-lhe a esposa. Neste último filme, não há agressão física contra a mulher, porém, a narrativa é eivada pelo *voyeurismo* e fixação fetichista no corpo dela. Inserido neste contexto, nos anos que antecedem o fim da censura em Hollywood, Hitchcock aglutina a angústia do olhar em relação ao corpo da mulher, ao passo que estimula e, simultaneamente, pune os impulsos *voyeuristas* da audiência.

Uma imagem que se repete de maneira constante nos filmes de Hitchcock é a precariedade da queda – algo estratégico na trama de *Um corpo que Cai* (*Vertigo*, 1958), em *North by Northwest* (1954) e *Rebecca* (*Rebeca, a Mulher Inesquecível*, 1940). 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 vida ao ser engolfado pela força gravitacional do abismo é o homem, sendo a mulher e a sexualidade feminina os lugares do desafio, da ameaça, da possibilidade de destruição. No cinema hitchcoquiano, a mulher é, portanto, o enigma.

Esta percepção da mulher encontra eco numa tradição judaico-cristã e ocidental, na qual as forças do patriarcado insistem em objetificá-la, numa ameaça à sua subjetividade, “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 e elas comparecem como objetos de desejos sádicos e *voyeurísticos* da audiência – ainda assim, paradoxalmente, estes processos não são fechados e unívocos, pois

clamam pela participação afetiva do espectador, que é convocado a simpatizar e mesmo sofrer pelas mulheres hitchcoquianas.

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 antes de serem distribuídos 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. Quinet (2009) observa que o mal-estar da civilização científica se apresenta hoje em doenças predominantemente originárias do discurso capitalista; “O discurso capitalista, efetivamente, não produz laço social entre os seres humanos: ele propõe o sujeito com relação a um *gadget*, um objeto de consumo curto e rápido” (QUINET, 2009, p. 37-38). Desta forma, são produzidos os dejetos da civilização – algo que compreende os corpos que operam como alteridade. Estes dejetos, ou corpos abjetos, como quer Judith Butler (PRINS; MEIJER, 2002), são seres humanos que, nas representações dominantes, comparecem destituídos de sua subjetividade: “Ao se tomar a civilização através do que ela produz, a própria civilização é o dejeito, uma cloaca, a ‘cloaca máxima’” (QUINET, 2009, p. 37).

A inscrição dos genitais femininos metaforizados por uma mancha, como em *Psicose*, com o deságue da banheira, ou a imagem das escadas em *Um Corpo que Cai*, em seu ameaçador movimento de aproximação e afastamento, trazem à narrativa o imponderável. Butler (2010, p. 29) aponta que, 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 lingüísticas”. Quinet (2002) recorre ao mito grego da Medusa para dar conta da angústia relacionada aos genitais femininos. 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, a Górgona] 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 entevada (VERNANT *apud* QUINET, 2002, p. 92).

A inquietante estranheza expressa no texto acima traduz a angústia da 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). O cinema de Hitchcock comparece como em grande parte pautado pelo fantasma da castração, momento no qual o sujeito masculino se deparou com a constatação aterradora da incompletude – reconhecida no outro, mas capaz de ameaçá-lo. No cinema hitchcoquiano, 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* (1958), Judy Barton (Kim Novak) grita, mesma atitude tomada por Marion quando agredida pela Mãe, a segunda personalidade de Norman Bates (Anthony Perkins).

Diante do desafio representado pela mulher, os heróis hitchcoquianos vacilam e temem, o que embaralha a segurança em torno dos papéis socialmente atribuídos a homens e mulheres. Há um desafio à identidade de gênero dos homens, o que redundava em violência – pois a violência direcionada às mulheres hitchcoquianas decorre do medo da perda dos papéis sociais estabelecidos pela clivagem de gênero; traço de aspecto conservador portanto. A violência misógina seria uma forma de purgar os impulsos bissexuais e, ao mesmo tempo, punir as mulheres por se constituírem como sujeitos desejantes, lugar que, no patriarcado, seria exclusivo ao homem.

Em *Psicose* (1960), 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. Judy Barton, de *Um Corpo que Cai* (1958) 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 Edgard, em *Marnie, Confissões de uma Ladra* (1964), sofre uma agressão sexual, mais uma vez reduzida ao seu lugar ‘de mulher’, pagando por sua sexualidade sublimada através dos furtos que comete. O que rege este viés

conservador de manter o *status quo* 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.

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. Este mesmo corpo é algo que padece, mediante os exercícios extenuantes das academias de ginástica, pela rotina do trabalho que, gradualmente, em longas horas diárias, tende a gerar doenças ocupacionais – e numa cultura ocidental que nega os afetos, as sensações e nega o corpo, em benefício do intelecto. Considerando este aspecto, temos, portanto, uma série de discursos promotores da desvalorização social do corpo, grande aliado da opressão 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).

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 (BOURDIEU, 2011); ainda que escondida, pois a sua visão remete ao fantasma da castração, o órgão é ressignificado e inserido na narrativa hitchcoquiiana mediante o uso de metáforas visuais e analogias antropomórficas. A vagina, algo que se dobra para dentro – 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. Rodriguez (2011) detecta a constante relação entre a morte e a água em Hitchcock – algo marcante na cena do chuveiro, em *Psicose* (1960), mas também em *Marnie*, *Confissões de uma Ladra* (1964), no momento da tentativa de suicídio e, mais uma vez, em *Um Corpo que Cai* (1958), quando a falsa Madaleine Elster (Kim Novak) simula atirar-se na Baía de São Francisco. A água se conecta à vida intrauterina, por conta do líquido

amniótico. Chavalier e Gheerbrant (1994) 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 mito bíblico do Dilúvio. Esta dualidade se repetia no Egito, quando o Nilo tinha o seu nível elevado, por conta de fatores climáticos e, posteriormente, 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.

A água ainda comparece enquanto agente purificador, algo patente nos filmes. Wood (1965) observa que Marion Crane, em *Psicose*, quando toma o que seria seu último banho, manifesta sensação de alívio, como quem se lava de um pecado, tendo em vista que havia decidido voltar para Phoenix, antes de ser impedida por Norman Bates. Porém, em Hitchcock, as possíveis significações de imagens correlatas aos órgãos sexuais femininos são mais complexas do que mencionamos; o que demanda uma investigação do complexo de Édipo – segundo bases estipuladas por Hélio Pellegrino (1995).

Pellegrino (1995) narra, no texto “Édipo e a Paixão”, a sua comunicação em relação ao assunto num congresso em Santiago 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 sujeitos masculinos e levá-los à destruição. Pellegrino (1995, p. 309) 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”, 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, e desposado a mãe, Jocasta, outra pessoa 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, casando-se 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; 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 – *eiden*, 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.

Ainda assim, a passos trôpegos, Édipo 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 roteiro perverso, 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 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 hitchcoquianos, 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 questionado 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, independentes, assim, da vontade individual. Justo neste alheamento à vontade do sujeito está a força do enredo edípiano, 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 ele 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, por isso o único destino possível a Marion Crane seria seu assassinato, pois se constituía numa rival para a Mãe, que terminou por matá-la.

Pellegrino 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, como Hamlet, 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: “Ora, um filho é um pobre substituto para um 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 a 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.

Metáforas e analogias antropomórficas do sexo da mulher são constantes em Hitchcock. A imagem é estratégica ao suspense hitchcoquiano e se encontra inscrita na vertigem de Scottie, conforme referido anteriormente. A vertigem 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*, *Suspeita* e *A Casa Encantada*; a queda no poço de uma mina, 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 *Psico*. 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 *Vertigo* deixa patente. Nas cenas iniciais do filme, Scottie aparece dependurado no pequeno duto de água da chuva, momento em que seus braços 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 Wood (Barbara Bel Geddes), 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.

3 Considerações finais

O traço principal dos estudos feministas do cinema é a perspectiva de mostrar que a opressão da mulher opera em níveis diferentes ao longo do tempo, algo que tentamos demonstrar aqui, nesta breve análise da filmografia hitchcoquiana. Smelik (2009) localizou os mecanismos de participação afetiva do espectador em filmes que elevam as mulheres à condição de perpetradoras de violência – algo perceptível nas séries *The Panthers*, *Kill Bill* e *Lara Croft*. A elevação das mulheres de vítimas a algozes, verificada no cinema contemporâneo, revela outra faceta da misoginia: os corpos representados como capazes de proezas incríveis, como o voo ou uma hiper-resistência física.

Há, portanto, a presença do mesmo corpo considerado como estranho pelo universo simbólico dominante – um imaginário que avalia questões como seios, gravidez e

menstruação como fenômenos capazes de romper com o ideal de humanidade representada pelo homem branco ocidental –, visto que o debate feminista não tem perdido de vista, nos últimos anos, a questão de que raça e gênero são coextensivos, produzidos no ocidente por um mesmo imaginário dominante. Porém, Hitchcock oferece ao espectador narrativas de suspense, nas quais o olhar masculino se dedica à compulsão, à repetição, “a busca da repetição da primeira experiência de satisfação: estamos sempre buscando repeti-la e sempre fracassando em alcançá-la” (QUINET, 2009). A armadilha dos filmes de Hitchcock, o apanha-pulsões, oferece esta busca irrealizável do gozo. Possível, talvez, apenas, na morte.

REFERÊNCIAS

BLACK, Gregory D. **La cruzada contra el cine (1940 – 1975)**. Madri: Cambridge Press University, 1999.

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

_____. **Bodies that matter: on the discursive limits of sex**. New York: Routledge, 1993.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **O Cinema e a invenção da vida moderna**. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 8 ed. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al]. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1994.

COSTA, Claudia de Lima. O sujeito no feminismo: revisitando os debates. **Cadernos Pagu**, v. 19, p. 59-90, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DUNCAN, Paul. **Alfred Hitchcock: o arquiteto da ansiedade 1899 – 1980**. Tradução de Maria Filomena Duarte. Lisboa: Taschen GmbH, 2011.

FREUD, Sigmund. **Obras completas vol. 18: O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HASKELL, Molly. **From reverence to rape: the treatment of women in the movies**. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

KEHL, Maria Rita. **A mínima diferença**: masculino e feminino na cultura. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

LAURETIS, Teresa de. **Alice doesn't**: feminism semiotics cinema. Indiana: Indiana University Press, 1984.

MODLESKI, Tania. **The women who knew too much**: Hitchcock and feminist theory. New York (EUA): Taylor & Francis Group, 2005.

MULVEY, Laura. **Visual pleasures and other pleasures**. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

_____. **Fetishism and curiosity**. Bloomington: Indiana Press University, 1996.

PELLEGRINO, Hélio. Édipo e a paixão. In: CARDOSO, Sergio (Org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 307-329.

PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. Tradução de Susana Bornéo Funck. **Revista Estudos Feministas**, p. 155-167, vol.10, n.1, 2002.

QUINET, Antônio. **Um olhar a mais**: ver e ser visto na psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

_____. **Psicose e laço social**: esquizofrenia, paranoia e melancolia. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

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 University Press, 1988.

SMELIK, Anneke. Lara Croft, Kill Bill, and the battle for theory in feminist film studies. In: **Doing Gender in Media, Art and Culture**. BUIKEMA, Rosemarie; VAN DER TRUIN, Iris. New York: Routledge, 2009. p. 178-192.

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

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

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

ZIZEK, Slavoj. **A Visão em paralaxe.** Tradução de Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2008.