

**O CINEMA HITCHCOCKIANO COMO DIAGNÓSTICO DO INSUPERÁVEL
MAL-ESTAR NA CULTURA**

***HITCHCOCKIAN CINEMA AS A DIAGNOSIS OF THE INSURMOUNTABLE
MALAISE IN CULTURE***

Ms. Francisco Etruri Parente¹

RESUMO

Este artigo tem como objetivo a definição do conceito mal-estar na obra freudiana e sua importância fundamental para os estudos psicanalíticos, se estabelecendo como uma das principais bases de sustentação do método criado por Sigmund Freud. A seguir o texto toma como objeto de análise o filme *Um Corpo Que Cai* de Alfred Hitchcock como um exemplo de como a sétima das belas artes pode vir a refletir de modo acessível ao grande público sobre o irremediável mal-estar que acomete o ser-humano quando este está sob o domínio de uma cultura que constrói um Super-eu para fazer frete as pulsões do Id. Deste modo pode-se perceber que mesmo uma cinematografia contaminada pelos moldes da indústria cultural pode vir a se libertar de sua ideologia e promover pensamentos profundamente críticos e sofisticados em seu espectador.

Palavras-chave: Cinema; Hitchcock; Psicanálise; Freud; Mal-estar na cultura.

ABSTRACT

This article aims to define the concept of malaise in Freud's work and its fundamental importance for psychoanalytic studies, establishing itself as one of the main bases of support for the method created by Sigmund Freud. Next, the text takes as its object of analysis the film *Vertigo* by Alfred Hitchcock as an example of how the seventh of fine arts can come to reflect in a way accessible to the public on the irremediable malaise that affects human beings when it is under the control of a culture that builds a Super-ego to carry out the drives of the Id. In this way even a cinematography contaminated by the molds of the cultural industry can come to free itself from its ideology and promote thoughts deeply critical and sophisticated in its viewer.

Keywords: Movie; Hitchcock; Psychoanalysis; Freud e Civilization and Its Discontents.

¹ Possui graduação em Comunicação Social pela Fundação Armando Álvares Penteado (2018), especialização em Filosofia pela Universidade Estácio de Sá (2020), mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2020) e atualmente é doutorando no programa de comunicação e semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como bolsista CNPq. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Teoria da Comunicação, atuando principalmente na pesquisa de gêneros cinematográficos e cinema hollywoodiano. Professor da Uninove e Coordenador do grupo de pesquisa Cultura do Consumo, Sociedade e Tendências no Laboratório de Política, Comportamento e Mídia da Fundação São Paulo/PUC-SP - LABÔ.

É impossível não considerarmos o peso que o mercado, a indústria e o consumo têm sobre a arte cinematográfica, por vezes, inclusive, desprezada como arte e considerada apenas como mercadoria, conforme a famosa teoria de Adorno e Horkheimer que evidencia a condição de industrialização da cultura massificada do século XX e sua relação com as novas tecnologias da reprodutibilidade técnica. Quando o pensamento reflexivo é eclipsado pela racionalidade técnica e o esclarecimento se converte em mistificação ideológica para uma sociedade administrada (Adorno e Horkheimer, 2014, p. 134).

Embora haja quem critique tal visão pelo seu demasiado pessimismo frente às novas formas semióticas de produção de sentido criadas pela modernidade, é inegável que os dois filósofos alemães foram muito sagazes em estabelecer uma relação concreta entre o efeito último da indústria cultural nos seus espectadores ao condicionar seu comportamento, com as expectativas que a sociedade administrada teria de seus cidadãos. Ou seja, como se o *Super-eu* freudiano ganhasse corpo em uma vasta estrutura tecnológica criada para entreter na medida em que doutrina. Para os pensadores de Frankfurt ideologia está no plano material histórico.

Em compensação, a linguagem e os gestos dos ouvintes e espectadores, até mesmo naquelas nuances que nenhum método experimental conseguiu captar até agora, estão impregnados mais fortemente do que nunca pelos esquemas da indústria cultural. Hoje, a indústria cultural assumiu a herança civilizatória da democracia de pioneiros e empresários, que tampouco desenvolvera uma fineza de sentido para os desvios espirituais. Todos são livres para dançar e para se divertir, do mesmo modo que, desde a neutralização histórica da religião, são livres para entrar em qualquer uma das inúmeras seitas. Mas a liberdade de escolha da ideologia, que reflete sempre a coerção econômica, revela-se em todos os setores como a liberdade de escolher o que é sempre a mesma coisa (Ibid., p. 166).

Por mais que a indústria cultural tenha sido teorizada por Adorno e Horkheimer, nos anos 1940, ela ainda se mantém muito atual no que tange a uma racionalidade técnica sendo instrumentalizada contra o pensamento iluminista desmistificador do mundo. A indústria do entretenimento que se subdivide entre cinema, televisão, história em quadrinhos, música, literatura, artes plásticas, e todos os modos de fazer semiótico possíveis, de fato está a serviço da preservação do *status quo*, mesmo que aparentando contribuir para um falacioso projeto neoliberal ocidental. Neste sentido, não podemos

deixar de considerar o valor da crítica frankfurtiana ao denunciar os mecanismos de controle da sociedade administrada em seu ímpeto de instrumentalizar o espírito e lesar a vida para que ela não seja mais do que uma engrenagem que move o consumo e a produtividade. Fabricando, literalmente, indivíduos superficiais, pragmáticos e neuróticos que são, dia após dia, corroídos pelo mal-estar da cultura que não consegue ser sanado nos jogos de simulação e simulacro da indústria cultural.

No entanto, não podemos cometer o pecado intelectual de generalizar tal conceito; isto por si só seria eclipsar a racionalidade, sendo necessário acompanharmos as nuances e riquezas presentes na própria produção cinematográfica contemporânea aos dois autores de Frankfurt, para averiguarmos que de fato há a reflexão sobre altos conceitos filosóficos que ajudam o Homem contemporâneo em sua busca pelo esclarecimento frente aos mecanismos da imbecilização.

Neste texto trataremos Hitchcock como cineasta que expressa um diagnóstico freudiano para uma sociedade de consumo que tem sua subjetividade arrastada pela mercadoria.

Aqui será apresentado o conceito de *mal-estar* teorizado por Freud como o resultado de uma dinâmica harmônica impossível entre a cultura e as pulsões do inconsciente, através das lentes de Hitchcock em *O Corpo Que Cai*(1958).

PANORAMA GERAL SOBRE O MAL-ESTAR NA OBRA FREUDIANA

Quando lidamos com métodos complexos de análise sempre se faz necessário nos atentarmos às suas bases conceituais que sustentam o restante do seu arcabouço teórico. Deste modo, evitamos cometer equívocos que distorcem seu direcionamento crítico original quando aplicamos tais metodologias. Embora isto seja evidente, não é tão simples construir um repertório sólido o suficiente que penetre da maneira devida nos fundamentos do pensamento de um autor ou de uma escola para usá-los adequadamente. Resultado disto: muitas análises incoerentes que não têm o cuidado de dar a atenção necessária às raízes das ideias que expõem, por vezes, chegando a conclusões que destoam do direcionamento crítico do repertório utilizado.

Para esclarecermos melhor a ideia do parágrafo anterior e, ao mesmo tempo, adentrarmos no tema deste artigo, podemos tomar como exemplo hipotético uma análise que utilize da psicanálise, sobretudo a freudiana, para chegar a uma conclusão positiva acerca da relação existente entre a sociedade e os indivíduos, como se esta relação pudesse

ser harmônica e a felicidade plena se tornasse uma realidade palpável diante da convivência com o Outro. Não há mal algum em uma conclusão como esta; ela pode ser bem elaborada de acordo com teorias culturais ou sociológicas mais otimistas. O problema está na falta de compreensão do mal-estar enquanto fundamento do pensamento psicanalítico. Isto é, em um desencontro irreconciliável entre os desejos individuais e os imperativos morais existentes em uma sociedade, resultando disso os sintomas como consequências de impulsos recalçados.

Desta maneira, o otimismo se estabelece como uma antítese absoluta diante das considerações freudianas sobre a relação entre cultura e sujeito. Este aspecto de sua teoria não é “relativo” ou “negociável”, ele é fundamental para o seu pensamento. Não à toa esta ideia surge de modo tardio em sua produção literária, quase três décadas depois de sua obra homônima *A interpretação dos sonhos*, lançada em 1900, livro inaugural do século XX e conclusivo para o XIX. Apenas em 1929, Sigmund Freud publica *O Mal-estar na Civilização* (o título mais adequado deveria optar pelo termo “cultura” no lugar de “civilização” para melhor traduzir a palavra alemã *kultur*), trazendo considerações esclarecedoras para sua teoria após longos anos estudando a psique humana e seu contexto civilizatório.

Podemos mencionar seus trabalhos mais notáveis que dialogam com o *Mal-estar* antes de sua publicação: *Totem e Tabu* (1913), que identifica e define similaridades entre a forma de pensar do homem primitivo e do homem moderno; *Além do Princípio do Prazer* (1920), ensaio fundamental por inaugurar o conceito de pulsão de morte em contraponto à pulsão de vida; *O Ego e o Id* (1923), onde o autor compreende o Ego como um mediador entre as demandas do Id e os imperativos morais do Superego; e *O Futuro de uma Ilusão* (1927), no qual Freud se debruça a entender a religião como uma resposta infantil ao desamparo humano. Depois de todo este intenso percurso o pai da psicanálise finalmente conclui que há uma conturbada e incômoda relação entre o sujeito e a cultura que está nos fundamentos da neurose.

O IRREMEDIÁVEL MAL-ESTAR

A identificação do mal-estar começa com o entendimento de que a cultura implica em restrições morais que impedem a realização de todos os nossos impulsos quando bem desejamos e do modo como pretendemos fazê-los. A existência de inibições impostas por parte da cultura não se refere a um tipo de construção sociológica específica, nem mesmo

a algum grau de desenvolvimento civilizatório em particular. Freud estabelece uma dinâmica universal para o modo como o sujeito se relaciona com o coletivo, pois sempre há a demanda de que ele renuncie a sua liberdade “primordial” para poder ser acolhido em um grupo que o proteja. O autor dá um salto da psique do homem primitivo para o contemporâneo, ultrapassando debates deterministas sociológicos para chegar àquilo que há de mais profundo na alma humana: o incômodo de ter que recalcar os próprios impulsos em nome do Outro. Conforme Freud escreve em *O futuro de uma ilusão*: “todo homem é virtualmente um inimigo da cultura, que, no entanto, deve ser um interesse humano geral” (2012, p. 37).

Esta ponte entre a formulação cultural mais bruta para a mais sofisticada aparece no prefácio de *Totem e tabu*, quando Freud estabelece o tabu, enquanto indício mais primitivo da moralidade, como sendo em sua essência sinônimo do imperativo categórico kantiano, um dos conceitos éticos mais complexos e bem-acabados da história da filosofia. Desta comparação fica evidente que todas as culturas são roupagens distintas para revestir um Super-eu que faz frente ao *Ide*, desta maneira, condicionar o comportamento humano que está condenado ao mal-estar por se equilibrar entre ambos.

Tal diferença liga-se ao fato de que o tabu ainda subsiste entre nós; embora considerado negativamente e dirigido a outros conteúdos, ele não é outra coisa, em sua natureza psicológica, senão o “imperativo categórico” de Kant, que tende a agir coercivamente e rejeitar qualquer motivação consciente (Freud, 2013, p. 6).

Ainda em *Totem e tabu*, o argumento freudiano sobre a motivação inconsciente para tais restrições está atrelado ao fato de elas existirem unicamente para proibirem desejos que de fato estão presentes na psique, caso contrário não haveria necessidade para tal. Portanto, toda moralidade construída em torno da sexualidade e da violência são meios coercitivos que pretendem “domar” este perigoso animal que está disposto a se lançar contra o mundo externo em nome de sua própria satisfação narcísica:

Se o tabu se manifesta predominantemente em proibições, é admissível a reflexão segundo a qual ele seria evidente por si mesmo e não necessitaria de amplas provas tomadas da analogia com a neurose, que teria em seu fundo uma positiva corrente de desejo. Afinal, não é necessário proibir o que ninguém deseja fazer, e, de todo modo, o que se proíbe enfaticamente deve ser objeto de um forte desejo (Ibid., p.68).

É Freud, portanto, quem entenderá a ética como uma necessidade fundamental para todas as culturas já construídas, uma vez que esta disciplina se torna o elemento

regulador da conduta humana, estabelecendo a medida certa das fontes de escape das pulsões para que elas possam se aliviar de modo a não prejudicarem a civilidade (Freud, 2011, p. 90).

O precursor da psicanálise entendia que a pulsão de vida e a pulsão de morte se constituíam como pilares inabaláveis na construção social por serem forças insuperáveis que atuavam sobre a alma humana. O Eros, energia integradora da psique, se constituía como uma força fundamental na evolução de laços libidinais familiares para laços coletivos muito mais amplos, se constituindo como o princípio de formação de uma sociedade, pois além de ser o instinto responsável pela reprodução também o é pela união (Ibid., p. 47).

No entanto, sua prática desmedida é passível de restrições por parte da cultura, temendo pela dissolução de suas “conquistas” pela busca excessiva do gozo sexual. Daí o drama que assombra o homem aculturado, ele só pode realizar a parte de suas pulsões que contribua para o amplo projeto social em que ele está inserido, o resto deve ser reprimido. Nos piores casos isto evolui para um sintoma, nos melhores para o mal-estar. A felicidade, portanto, é impossível segundo Freud, pois ou estamos livres, porém desprotegidos da maldade alheia, ou estamos seguros e acorrentados às convenções sociais que tentam nos comprar com a mediocridade do desejo. Neste sentido, em um diálogo direto com Hobbes, o pensador austríaco conclui que o contrato social é um processo de castração dos lobos.

Mesmo sobre a pulsão destrutiva, que Freud demonstra ter particular preocupação no final de *mal-estar na civilização*, ao declarar que o embate cultural equilibrado entre Eros e Tânatos poderia se desequilibrar em uma modernidade que aperfeiçoa cada vez mais a sua tecnologia bélica, desestabilizando a balança para a “vitória” dos impulsos da morte, que acabariam por destruir a humanidade. No entanto, o autor também reconhece nesta força fundamental da psique humana suas qualidades positivas, se referindo a sua capacidade de instigar o espírito de dominação do homem sobre a natureza, para além do masoquismo e o sadismo:

É no sadismo, em que ele modifica a seu favor a meta erótica, mas não deixa de satisfazer plenamente o ímpeto sexual, que atingimos a mais clara compreensão de sua natureza e de sua relação com Eros. Mas também ali onde surge sem propósito sexual, ainda na mais cega fúria destruidora, é impossível não reconhecer que sua satisfação está ligada a um prazer narcísico extraordinariamente elevado, pois mostra ao Eu a realização de seus desejos de onipotência. Domado e moderado, como que inibido em

sua meta, o instinto de destruição deve, dirigido para os objetos, proporcionar ao Eu a satisfação das suas necessidades vitais e o domínio da natureza (Freud, 2011, p. 67).

Freud traz complexidade para a tensão existente entre o sujeito e a cultura. Sua teoria reconhece os incômodos e até os danos causados pela repressão do *Super-eu* sobre os indivíduos, limitados a se contentar com a infelicidade cotidiana nos melhores casos. No entanto, não demoniza os processos civilizatórios por isso, entendendo a cultura como o único caminho para uma convivência coletiva saudável ao conter a ação desmedida de nossos impulsos, sobretudo os destrutivos. Neste sentido, a psicanálise aparece como o método capaz de mediar esta relação, desmistificando ilusões culturais que aumentam o sofrimento humano, como, por exemplo, a castidade feminina propagada pelas religiões cristãs que impossibilitam o gozo da mulher chegando a causar nelas sintomas de histeria. Ao mesmo tempo em que este método também age sobre os indivíduos, fazendo-os compreender a origem inconsciente dos seus sofrimentos, usando da fala e da racionalidade para propor uma terapia que nos ensina a lidar melhor com o mal-estar (Freud, 2012, p. 127).

Neste sentido, Freud aparece como um pensador que representa um meio termo entre o positivismo do século XIX, característico pelo seu otimismo iluminista, que se propõe a resolver os problemas humanos e construir uma sociedade mais saudável. Ao passo que admite haver uma estrutura inconsciente que subjuga a razão, diminuindo seu poder de clareza sobre o mundo, além da impossibilidade de se construir uma cultura que permita o ser humano se realizar de modo pleno, estabelecendo desta forma a felicidade como algo utópico, tal qual os pensadores do século XX que estavam de luto pelos fracassos das metanarrativas modernas.

A obra freudiana ganha complexidade pelo fato de o autor defender e atacar ao mesmo tempo a capacidade humana de resolver os problemas do mundo; por um lado admite sua impossibilidade, por outro não desiste de tentar e fazer o seu melhor. Freud, junto de Nietzsche e Marx, se consagra como um dos três pensadores da suspeita, isto é, um dos responsáveis por forjar um pensamento que encontra as causas de funcionamento do mundo em estruturas não aparentes, mas que sustentavam o todo; sendo o inconsciente para Freud, o ressentimento para Nietzsche e a materialidade histórica para Marx. Os três formaram pilares fundamentais para o pensamento crítico contemporâneo. Suas influências podem ser observadas na Escola de Frankfurt e no pós-estruturalismo, duas das escolas principais do século XX. Por mais que eles tenham

identificado modos de organização da sociedade praticamente insuperáveis, também acreditavam que o mundo poderia ser outro:

Percebe-se certo otimismo nos três autores – mais claro em Marx e muito discutível em Freud – enquanto mantêm viva a crença em grandes transformações dos acontecimentos. Prova disto seria a esperança na inversão dos valores, a “teoria do eterno retorno” de Nietzsche; a pálida esperança freudiana na libertação das angustiosas repressões que ameaçam ao ser humano moderno; e a superação da propriedade privada e da alienação na sociedade comunista vislumbrada por Marx. Isto faz com que tais autores situem suas teorias na fronteira que separa dois grandes períodos da história da humanidade: a pré-história, caracterizada pela opressão e repressão permanentes, com uma moral e religião que encobre e legitima dita situação; e história, caracterizada pela desaparecimento e libertação dessa opressão a que o ser humano estava submetido. Ainda que com matizes, nos três autores flutua, além do mais, uma espécie de antropocentrismo que se corresponde com esperança de um final feliz (Droguett e Miranda, 2021, p. 360 – 361).

É evidente que o caminhar da história mostrou que as pretensões destes três pensadores estiveram muito longe de se concretizar, afinal assumir um “final feliz” em meio a hegemonia da sociedade de consumo se torna não só equivocado, mas também ridículo.

O CONSUMO, UMA SOLUÇÃO?

É nítido que uma sociedade voltada para o consumo pretende usar da liberdade como uma força que contribua para a compra de mercadorias. Não à toa o ímpeto consumista se sustenta na aquisição de coisas das quais não necessitamos minimamente, mas, mesmo assim, buscamos por elas livremente. Neste contexto, Zygmunt Bauman em seu livro *O mal-estar na pós-modernidade*[1997], pretende “atualizar” a crítica freudiana para uma era onde os “polos” liberdade e segurança se inverteriam na relação sujeito e cultura; agora, não mais abriríamos mão da liberdade dos impulsos pela segurança do contrato social, mas sim o contrário, ao não estarmos mais alinhados às demandas morais de teleologias modernas, poderíamos viver uma vida de liquidez e desprendimento pautada pelo consumo.

Por mais que esta teoria apresente bases sociológicas e comportamentais evidentes na condição pós-moderna, não podemos nos esquecer que o autor polonês está recorrendo a um olhar marxista que admite transformações profundas da subjetividade de acordo com a sua realidade material histórica; o que destoia da proposta original de Freud, que

enxerga o desejo pulsional do indivíduo e a diretriz moral da cultura como opostos irreconciliáveis e imutáveis.

Buscando maior fidelidade à visão freudiana, deveríamos considerar o comportamento histórico que há na sociedade contemporânea sobre o sexo, ao optar pela palavra “gênero” como sua substituta, considerando toda a ação sexual como performática, se encaixando em padrões de linguagens. É evidente que o desejo tem algo de performático, enquanto um complemento psicológico para o gozo, no entanto, o impulso é uma força irracional que demanda ser atendida de modo cru e animalesco, uma demanda inegociável da vontade.

O caso da repressão à violência é ainda mais absurdo, pois hoje em dia há uma grande obsessão sobre a agressividade; mesmo quando não temos nenhuma pretensão belicosa em nossas ações somos identificados como tal. Usam da retórica do “estrutural” para justificar que praticamente toda expressão da linguagem e da cultura tem um fundo destrutivo e opressor contra grupos desfavorecidos e, para não compactuarmos com isto, mesmo que não tenhamos absolutamente nada contra ninguém, devemos optar por linguagens “neutras”, educações “respeitosas”, narrativas “inclusivas” e, é claro, jogar um autor como Homero no lixo por ser identificado como “machista” para privilegiar escritores que serão esquecidos no próximo verão. Neste quadro obsessivo a democracia se torna uma suposta panaceia, um fetiche para aqueles que querem um mundo não agressivo, mas estes não entendem que a cultura por si só é agressiva por ser incompatível com nossas pulsões que são igualmente hostis. Em suma, a destrutividade nos constitui enquanto indivíduos e coletivo.

Desta forma, o consumo aparece como um meio que pretende canalizar nossos impulsos sexuais e agressivos, neutralizando seu potencial de ação danosa contra a cultura. Talvez ele seja a forma mais sofisticada que a humanidade tenha desenvolvido neste processo repressivo, pois ele possibilita o surgimento de ambientes controlados para o alívio dessas pulsões inconscientes, seja pela sublimação oferecida na indústria cultural ou a expressão do desejo em espaços e momentos adequados, sem contar os avanços psiquiátricos nos casos de sintoma ou mal-estar mais críticos. Mesmo em meios ilícitos onde podemos encontrar prostituição infantil, drogas e armas é a lógica da mercadoria que prevalece. O capital nos presenteou com o tempo livre para aliviarmos a tensão gerada pela cultura, desde que nós nos mantenhamos ativos no tempo “produtivo”.

A seguir, analisaremos o clássico de Alfred Hitchcock *Um corpo que cai* para aprofundarmos na dinâmica consumo, neurose e desejo, a partir das três quedas que ocorrem ao longo do filme.

O CORPO QUE SEMPRE CAIRÁ

Antes de qualquer coisa é importante estabelecermos que *Um corpo que cai* é uma obra atípica para a produção hollywoodiana clássica. Na verdade, ela parece ser um meio termo entre o classicismo e o modernismo. Seu pano de fundo é composto por uma trama policial típica, com mulheres fatais e um assassinato a ser descoberto, mas seu enredo não tem como foco principal o crime e o castigo, conforme o típico moralismo de Hollywood, o desenvolvimento da trama faz um mergulho psicanalítico no protagonista John “Scottie” Ferguson, vivido brilhantemente por James Stewart. Este filme de Hitchcock parece lembrar *A Aventura* (1960) de Antonioni, cujo motivo principal que move o filme desaparece diante de uma trama amorosa “menor”, se importando mais com o fator humano da história do que suas conclusões dramáticas “maiores”. O seu título original (*Vertigem*) já expressa o sintoma que atormenta o personagem principal, estabelecendo a neurose como o verdadeiro eixo temático do longa-metragem.

No filme temos três quedas que marcam a impossibilidade da felicidade na cultura, a primeira expressa a condição de mal-estar do Eu, “pendurado” (literalmente) entre o Id e o Super-eu; depois, temos a queda edipiana que marca a perda do objeto de desejo que condicionará o sujeito inconscientemente a buscá-lo para reviver tal amor, mas aqui tal busca é pela mulher fatal criada pela indústria cultural, canalizando o desejo do protagonista; e, por fim, temos o tombo fatal que encerra a trama, expressando a ambiguidade da impossibilidade do gozo pleno, ao mesmo tempo que há sua compreensão com a superação da vertigem enquanto sintoma neurótico.

O prelúdio do filme é dividido em duas partes, primeiro temos os créditos de abertura com planos detalhes que destacam um lábio pintado de batom vermelho e os olhos de uma mulher fatal; a sensualidade está na incrível perfeição do seu rosto jovem e maquiado; estamos diante da idealidade da beleza propagada pela indústria cultural que esconde as imperfeições da pessoa real que serve como base para esta produção que capitalizará em cima da projeção do sujeito desejante. O simulacro substitui a mulher.

De repente a câmera nos faz mergulhar em seu olhar hipnotizador e o título “Vertigo” é anunciado, fazendo uma relação direta entre a sedução feminina e o sintoma.

Formas arredondadas e espiraladas começam a sair dos seus olhos e a nos fascinar com seus movimentos circulares; os orifícios que ocupam o centro destas geometrias se aproximam de nós, mas nunca temos a sensação de “atravessá-los” ou “penetrá-los”, preservando um distanciamento entre esta forma desejada e o público espectador. Aqui já temos a impossibilidade do gozo pleno diante do objeto da libido, pois estas formas rodopiantes que imanam do objeto real são representações que criamos sobre este ente do mundo, dizendo mais sobre nosso desejo do que sobre a coisa em si. O gozo, portanto, é imaginário e simbólico, resultado de uma relação sexual não existente.

A segunda parte do prelúdio é onde ocorre a primeira queda. Vemos um fugitivo correndo desvairado no alto de um prédio; atrás dele estão um policial e o protagonista, que é detetive. Em dado momento da perseguição o bandido consegue saltar para outro edifício e escalar um pequeno telhado, o guarda com um pouco de dificuldade faz o mesmo, mas Scottie não é capaz de fazê-lo e acaba escorregando, se segurando em uma calha para se salvar diante de um precipício urbano. Então, seu colega da lei volta para tentar ajudá-lo, contudo, acaba despencando acidentalmente do prédio, morrendo instantaneamente enquanto o herói permanece pendurado.

Hitchcock nos pinta um retrato do mal-estar do Eu que se encontra em uma situação angustiante, incapaz de conter seu Id, representado pelo ladrão que foge de modo descontrolado e, ao mesmo tempo, não podendo ser ajudado pelo Super-eu que fracassa em sua missão caindo no abismo, deixando o sujeito pendurado entre ambos. O resultado de um Super-eu insuficiente e de um Id imparável está no mal-estar e nos sintomas que passarão a conduzir sua vida psíquica infeliz. Não por acaso, o diretor não nos mostra como Ferguson consegue sair dessa situação, pois ela é uma alegoria para sua condição existencial; saltamos dele pendurado para ele já aposentado da polícia com sequelas da perseguição, segurando uma bengala que simboliza a impossibilidade de sua saúde plena. A partir deste incidente John Ferguson passará a ter acrofobia, vertigem de altura; ele não conseguirá mais subir em lugares altos sem que este medo o paralise, mas, como veremos, este é um sintoma que tem a ver com sua impotência em obter o objeto desejado, como uma barreira que ele não consegue ultrapassar, seja pela via sexual com relação a Madeleine (Kim Novak) ou agressivo com relação ao criminoso que fugia. Como os orifícios que bailavam na abertura.

Estabelecido o sintoma neurótico do protagonista, o filme envereda para a segunda queda, que é a crise edipiana de perda do objeto desejado. Scottie é contratado pelo seu ex-colega de escola Gavin Elser para investigar o estranho comportamento de sua esposa

Madeleine. Elser acredita que o espírito de uma antepassada de sua companheira está voltando para assombrá-la, tomando posse do seu corpo para fazê-la se suicidar. De pronto, podemos notar um contraste entre os dois personagens: enquanto Ferguson é um homem frágil, solitário e dócil, a ponto de mal conseguir reconhecer um sutiã quando está no ateliê de sua amiga, um homem castrado pela civilização, seu velho amigo é uma figura fálica, como os altos guindastes eretos que aparecem atrás dele na janela do seu escritório, como uma extensão do seu poder. Gavin é um homem ambicioso e engenhoso, que se casou com uma jovem mulher rica e agora pretende matá-la para herdar sua fortuna, se aproveitando da vertigem do herói para realizar seu plano.

Elser marca um encontro em um restaurante para que Scottie possa conhecer Madeleine para dar início às investigações. Rapidamente ou assim que a vê, ele se apaixona por aquela perfeição feminina que está diante dele; ela é a típica mulher fatal, loira e deslumbrante; há uma artificialidade proposital que compõe sua aura, pois foi “fabricada” para tal. Ferguson logo começa a segui-la para desvendar suas ações misteriosas. Um dia Madeleine tenta se suicidar se jogando no mar, mas o detetive estava de prontidão e a salva, depois a leva para sua casa e, desde então, os dois passam a ser amigos e logo se apaixonam.

Percebendo que há uma pulsão de morte que guia as ações da esposa do seu amigo, John tenta buscar por explicações racionais em meio à explicação sobrenatural que ela e Elser acreditam. Quando Madeleine diz que se vê em um mosteiro espanhol, onde nunca foi em vida, Ferguson a leva até um que fica perto da cidade para mostrar que talvez ela já estivesse por lá, mas que sua memória consciente não se recordava disso, buscando uma explicação ligada ao inconsciente. De repente, a moça corre para o alto da torre do sino em um impulso suicida; o protagonista corre atrás dela, mas não é capaz de subir as escadas até o final pela vertigem que toma conta de suas ações, acabando por não conseguir impedir a morte, limitando-se a ser uma testemunha deste corpo que cai.

Conforme havíamos dito, esta segunda queda marca a perda do objeto libidinal do protagonista. Ele se sente culpado e impotente por não conseguir salvar a mulher que ele ama, enquanto no andar de cima, o do sino, estava Gavin Elser com a Madeleine real desmaiada em suas mãos, à espera de Judy Barton, que estava representando a esposa idealizada para Scottie o tempo todo, tornando-se uma projeção fetichizada aos moldes da indústria cultural da vítima que foi arremessada da torre. Mais tarde, o herói descobre toda esta trama macabra, e sua perda ganha um ar edípico por ter seu objeto de desejo retirado por um outro homem fálico mais poderoso.

O interessante desta perda é que John Ferguson não entra em processo de luto pela Madeleine real, a qual ele nunca chegou a conhecer, mas sim pelo simulacro criado por Elser e Judy. Aqui se faz a amarra entre a psicanálise que lida com as projeções libidinosas e o consumo fetichista que guia o desejo por buscar estabelecer o belo na sociedade contemporânea. Scottie procura por uma imagem a qual ele se apaixonou, e não pelo feminino real, enquanto uma complementação concreta de suas pulsões, o protagonista não almeja o sexo com o Outro, mas sim uma masturbação sobre suas próprias projeções libidinosas pautadas pela mercadoria. Sendo assim, a sociedade neoliberal de consumo não aprimora o ser humano em uma vírgula, ela apenas estabelece um novo molde para nossas pulsões se exprimirem.

Tudo isto fica evidente quando o filme se encaminha para sua terceira queda. Após um torturante processo de luto, que faz Ferguson revisitar os lugares de sua amada e ter pesadelos em que ele cai em um precipício sem fim, por uma grande “coincidência do destino” ele acaba se deparando com Judy Barton andando pelas ruas da cidade, sem aquele brilho fascinante de outrora. Por mais que ele ainda não soubesse da verdade, ele a segue novamente e, mais uma vez, eles voltam a se envolver, pois a paixão que Judy havia nutrido por ele ainda é real. Mas, como já dissemos, esse herói não buscava pela senhorita Barton, que o ama legitimamente, e sim pelo simulacro da falecida Madeleine representado por ela.

Então, Hitchcock faz com que Scottie “fabrique” a *femme fatale* novamente; seu protagonista usa do afeto que Judy tem por ele e a obriga a frequentar os mesmos restaurantes que Madeleine, se vestir como ela e tingir seu cabelo castanho de loiro, penteando-o da mesma maneira que a falecida. Quando, finalmente, ele consegue transformar aquela simples mulher ordinária no ideal de beleza da sociedade de consumo, John consegue gozar com a retomada do seu objeto de desejo; isto fica indicado pela mudança de vestido de Judy em uma elipse que se segue depois que eles se beijam longamente após a completude da metamorfose. No entanto, quando eles estão prestes a sair para celebrar sua união, Barton escolhe usar o colar da falecida, fazendo o herói reconhecer a joia, se tornando a peça que faltava no quebra-cabeça, levando Ferguson a entender toda a trama, condenando o *happyending*.

Ensandecido pela sua descoberta ele leva Judy para a mesma torre do sino onde ocorreu o crime, obrigando a moça a subir as escadas do edifício novamente, enquanto ele a persegue. No entanto, diferentemente das outras duas perseguições, Scottie agora não sente mais vertigem, ele está curado, pois entende a verdadeira natureza do seu

próprio desejo e carência, desvendando a trama montada por Elser e a artificialidade de Madeleine. Este momento verborrágico do personagem principal é a cura psicanalítica que aparece como um processo catártico em que a fala desarma a nebulosidade do inconsciente.

John Ferguson leva Judy para o sino, o andar mais alto da torre. Ele diz que a entregará para a lei, fazendo com que testemunhe a verdade sobre o crime, mas a mulher se joga em seus braços e o beija, desesperada, tentando justificar suas ações. A confusão entre desespero, ressentimento e paixão toma conta dos personagens, quando, repentinamente, uma figura sombria e “diabólica” surge ao fundo, assustando a pobre moça que possuída pelo medo e pela culpa despenca da torre em uma queda mortal. Então vemos que é uma freira inofensiva, que foi até lá por ter escutado vozes. Diferente do início, a figura moral permanece de pé e a transgressora cai, restando a Scottie olhar para o abismo da queda desolado, mas sem vertigem, com seu sintoma tendo regredido ao mal-estar.

Seria este um final feliz freudiano?

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2014.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1997.

DROGUETT, Juan e MIRANDA, Adriano. “Psicanálise: Mal-estares da cultura”. In: DROGUETT, Juan e MIRANDA, Adriano. **Dicionário audiovisual**. Jundiaí: Paco, 2021, p. 358 – 361.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund. **O futuro de uma ilusão**. Tradução de Renato Zwick. . Porto Alegre: L&PM, 2012.

FREUD, Sigmund. **Totem e tabu**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.