

O apelo do negativo e a justiça:

a mostraçãõ elástica da hermenêuticade-mundo pelo não-fazer cinema

Rafael Teixeira Santos

Como citar: SANTOS, R. T. O apelo do negativo e a justiça: a mostraçãõ elástica da hermenêuticade-mundo pelo não-fazer cinema. *In:* VACCARI, U. R.; VIEIRA, T. K.; DEBATIN, G. **Cinesofia**: a sétima arte em devaneio. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2022. 281-316.

DOI: <https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-222-2.p281-316>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

O APELO DO NEGATIVO E A JUSTIÇA: A MOSTRAÇÃO ELÁSTICA DA HERMENÊUTICA-DE-MUNDO PELO NÃO-FAZER CINEMA

*Rafael Teixeira SANTOS*¹

INTRODUÇÃO

“Meu problema é a objetificação do sujeito, ou então, a de-subjetificação do indivíduo (o último é mais a questão para Kant e Goethe); e, de mesmo modo é: a eterna significância do temporal”

(SIMMEL, 2010, p. 161, *Aforisma 7*, tradução nossa)

Este texto é um exercício de *interpretação*. Ele se desdobra, ao mesmo tempo, também como interpretação deste aforisma e do filme como obra assinalada e fática que trataremos adiante – *Vertigo* – e do papel do cinema como um todo em relação à experiência metafísica. Estes três se interpenetram num todo que é o papel imanente do indivíduo na modernidade (de seu surgir no momento industrial sob a égide do

¹ Mestre em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC / Florianópolis / SC / Brasil. E-mail: ensnry@gmail.com

Iluminismo até sua manifestação tardia) e seu enredamento necessário, sua autoalienação, dadas as condições do meio. Logo, se o tema em questão é o cinema, ele é – mais além – a própria perspectiva de alienação a partir desse meio, inserido em seu contexto histórico-cultural próprio. Conceitualmente, chegaremos lá, nossa interpretação tem o papel de abarcar – nessa forma – três sentidos, que são apenas inicialmente metafóricos, induzidos no título: a sobreposição – “vertigem/espiral hermenêutica”² e o apelo do negativo, que realiza o salto para o conceito de Justiça. A título de introdução, os três apresentam a supracitada relação da imanência do individual com o seu meio próprio histórico-cultural, que é tensionado por uma força que advém de sua própria negatividade, mesmo que cada um de seu modo próprio.

CINEMA: IMAGENS EM MOVIMENTO COMO A ETERNA SIGNIFICÂNCIA DO TEMPORAL

Vertigo (1958) foi produzido em Hollywood³ e dirigido pelo célebre diretor inglês Alfred Hitchcock. Depois de décadas de disputa historiográfica, entre os detentores de seu saber teórico, ele chega a ultrapassar *Citizen Kane* (1941) e é escolhido pela maioria dos críticos da eminente revista do campo do cinema *Sight and Sound*, em 2012, como a maior obra cinematográfica de todos os tempos⁴. Se isto é verdade, devemos deixar claro que, por princípio metodológico – uma hermenêutica que visa o todo –, não o sabemos e não podemos saber de modo algum. Já que, pois, não estamos preocupados com a moda da opinião pública especializada,

² “Vertigem” e “espiral hermenêutica” não são exatamente o mesmo, mas manifestações – ou modos-de-apreender – distintos de um mesmo fenômeno.

³ Situada no estado da Califórnia, é o lar da grande indústria cinematográfica norte-americana até os dias de hoje.

⁴ “Depois de meio século de monopólio sobre o primeiro lugar, Cidadão Kane estava começando a parecer presunçosamente inviolável. Chame isto de Schadenfreude [satisfação sobre seu infortúnio], mas vamos nos regozijar que o símbolo agora convencional e ritualizado de ‘o maior’ foi finalmente tornado menor do que pretendia ser. A ascensão de *Vertigo* dificilmente possui a natureza de um coup d’état [golpe de estado]. Empatando no décimo primeiro lugar em 1972, a obra-prima de Hitchcock continuamente escalou as pesquisas pelas próximas três décadas, e por 2002 era claramente o legítimo herdeiro. Ainda assim, até os ardentes Wellesianos devem se sentir gratificados com a modesta revolução – mesmo que apenas pela prova que os cânones cinematográficos (e as versões da história que eles legitimam) não estão completamente fossilizados” (MATTHEWS, 2018).

não no sentido de desqualificá-la, mas buscar, além dela, sentidos desta obra assinalada que possam nos remeter não apenas à própria, mas à *essência* do cinema e à própria interpretação do sentido, esta compreendida formalmente enquanto hermenêutica.

Partindo da problematização de *Vertigo* como obra assinalada a pensaremos diferencialmente e em diálogo com o processo imanente de situação e autoalienação do indivíduo que ela nos oferece. Pois, como na própria constituição interna de *Vertigo*, encontramos como princípio subjetivo da interpretação-de-si o ser-outro – e a co-produção do si-mesmo pelo ser-outro. Buscamos compreender a essência do cinema como ela se mostra a partir do diálogo entre estas obras e objetos, estabelecendo até o fim a lógica do sentido que elas implicam. O procedimento nos remete a alguns autores principais. Não esperamos, porém, discutir em pormenores a obra de cada qual, nem sermos fiéis a eles. Muito pelo contrário, é a partir dessa infidelidade originária e malícia do sentido que pretendemos violar seus preceitos. Essa violência hermenêutica não é mero resultado de um ecletismo, de um desejo curioso, mas tem como necessidade pensar o sentido imanente das obras que nos interpelam – e o modo que elas mudam o nosso interpelar o cinema e a própria hermenêutica – contra a simples noção de encaixá-las em um quadro conceitual dado. Se elas são “dignas de serem pensadas”, ou mesmo o próprio cinema como um todo, rendemo-nos à radicalidade hermenêutica. Deixamos claro, já, o distanciamento.

A teoria cinematográfica, e sua prática específica e especializada, compreendida enquanto *cinefilia* (ou apreciação de cinema) – e também como produção de filmes – estas como exemplares seja da mais alta cultura ou da mais popular e cotidiana, necessariamente não compreendem a essência de seu ob-jecto⁵, o cinema. Isto, pois, já estão pré-vinculadas culturalmente a ele. As mesmas disputas do campo cultural que informam o seu mais-próprio modo-de-tratar, como as que decidem se uma obra – enquanto ob-jeto cultural – tem *tal e tal* valoração e deva ser aproximado de *tal e tal* forma, põe-se à frente do caráter de obra da coisa, nunca a deixando

⁵ Ob-jecto no sentido de Gegen-stand, ou, o que se põe contra o representar teórico, à forma de um anteparo conceitual.

repousar nela mesma e, assim, dizer ela mesma o que é. Logicamente, o pôr-se contrário a coisa (culturalmente, aqui) mediante a necessidade recíproca de fazê-la fazendo-se a si (produção), ou, fazendo-se a si – fazê-la (apreciação), é a marca da im-possibilidade conceitual da elevação da coisa-ob(jecto) cinematográfica à coisa-obra, no sentido mais amplo de sua dimensão estética, partindo de qualquer ponto que já não seja de antemão o ponto assinalado: a coisa-obra ela mesma. Essa necessidade recíproca já nos põe diante de dois modos-de-apreensão conjugados. Inicialmente, é o primeiro indício de um dos motivos hermenêuticos sobre o qual *Vertigo* chama tanta atenção: o próprio sentido de *vertigem*, não como um recurso dramático ou cinematográfico, mas como um companheiro essencial a uma possível lógica do conceito e do sentido.

A vertigem, portanto, seria a incapacidade do olhar de encontrar-se estavelmente no olhado, condenando ambos à infinita busca de um pelo outro. Mais propriamente, em relação ao sentido e ao conceito, a vertigem se dá como fato básico da verdade da coisa-ob-jecto: enredados em uma necessidade imanente e recíproca de constituírem-se, sujeito e ob-jecto nunca encontram sua verdade estabelecida um no outro, mas permanecem num movimento espiral em que um *peticiona* de-terminando o outro de modo cada vez mais elevado. Queremos dizer, para cada avanço temporal, sujeito e ob-jecto apelam à essência do outro, trocando posições entre si-mesmo e ser-outro, assegurando-se um do outro e arriscando a essência um do outro de modo cada vez mais acentuado e distante – até que a distância torne-se a incapacidade efetiva da constituição de um pelo outro.

O movimento espiral-vertiginoso, assim, não encontra seu sentido nele mesmo, mas no ponto central que foge ao olhar e que remete ao início in-finitamente perdido da espiral, onde se supõe que sujeito e ob-jecto eram os mesmos. Porém, é impossível experimentar, dentro deste ponto de vista, a unidade entre sujeito e ob-jecto, pois um surge como a negação do outro, ob-jecto é a contraposição de sujeito. O ponto central da espiral, como seu início, é uma *hipótese impossível*, mas é esta hipótese que anima todo o movimento. No seu ponto inicial, sujeito e ob-jecto são, enquanto si-mesmo e ser-outro: *o mesmo, e a negação do mesmo*. É esse paradoxo originário que chamamos de *hipótese impossível do sentido*, sua necessidade

é a base do desenrolar temporal enquanto um é produção do outro, produção sempre mais distante, mais arriscada. Ela é impossível para o ponto de vista interno da espiral, mas por isso mesmo, sua impossibilidade cria – ao mesmo tempo – a própria espiral e um outro ponto de vista. A vertigem é a espiral compreendida enquanto movimento. Esse ponto, imóvel, é o que compreende a vertigem como um todo, e é a base para o entendimento da coisa-obra.

Essa dialética inesperada da vertigem, apenas delineada até aqui, choca-se diametralmente contra a nossa tentativa aludida inicialmente de realizar uma hermenêutica do cinema a partir da interpretação de *Vertigo* como obra assinalada. É como se, no trato com a própria coisa, esta resistisse a tentativa de uma delimitação fixa ou mesmo diferencial de seu sentido. Diferencial no modo não apenas do diálogo constante com outras obras, mas que, na relação da visão intuitiva da obra com a interpretação do todo – o cinema propriamente dito –, possa se cultivar uma relação que, embora assistemática, preserve a integridade de uma *essência*. Tal essência não nos parece ser entregue de forma alguma, ou mesmo está além de qualquer noção formal. E mesmo esta suposta essência não sendo uma estrutura rígida, pensada diferencialmente e a cada vez⁶ em relação ao todo de sua interpretação, logo em relação ao cinema como apreciação e prática, o mistério da dialética da vertigem que nos iniciamos aqui é justamente repelir cada tentativa diferencial de pensar seu sentido, exigindo assim uma intuição lógica distinta caso queira se tratar de seu movimento peculiar. A interpretação diferencial, porém, é-nos necessária, pois sem ela não seria revelada a própria dificuldade diferencial da coisa e seu caráter peculiar de resisti-la. Um ponto de partida meramente “cultural”, “historiográfico” ou mesmo “antropológico” resultaria no mesmo do que já fora dito, e de modo muito melhor, pela crítica cinéfila especializada. Tal crítica tem seu papel legítimo como curadoria e manutenção da imagem das obras, porém não pode ir além disso, nem é seu papel e vocação. Não tratemos, então, de repeti-los.

⁶ “A cada vez”, dito temporalmente. Embora não possa ficar explícito, este texto depende, enquanto interpretação do aforisma inicial, da questão temporal implícita no jogo da vertigem e relação sujeito-objeto.

Esta dissonância, entre a intenção hermenêutica e diferencial (temporal a cada vez em sua relação com o todo), e entre as possibilidades únicas de não-resolução do sentido apresentadas pela dialética da vertigem, enquanto suspensão do sentido no todo, é uma das novidades e dificuldades de se tratar do cinema em sua apresentação única, como fruto da tecnologia e condição social modernas que se estendem até a contemporaneidade.

Já fomos introduzidos, do ponto de vista cultural e tendo em vistas o cinema, a distinção entre coisa-objecto e coisa-obra. A delimitação do tema da *vertigem*, dentro da lógica do sentido e do conceito, deixa-nos claro que entre a atitude cinéfila ou a produtora de cinema há um vazio gerado pela hipótese impossível de sentido. Ou seja, todo processo apreciativo ou produtivo constitui a si mesmos, mas por uma impossibilidade de compreenderem a totalidade de seu processo até a sua originalidade – impossibilidade esta constitutiva do próprio processo – permanecem fora de seu sentido. Ora, reciprocamente, se a lógica do sentido está na apreensão deste como *paradoxo*, a lógica do conceito, conversivamente, está em apreendê-lo em seu movimento (*vertigem*). Daí a supracitada diferença entre espiral hermenêutica e vertigem. Assim, o conceito só pode ser apreendido diferencialmente e relativo-temporalmente na vertigem. A geração (*paradoxo*) e sua manifestação (*vertigem*) se co-pertencem intimamente. Essas últimas apreciações são, do ponto de vista filosófico, ontologicamente incompletas, pois apresentam-se apenas como estruturas prévias do sentido conquistadas até aqui não devido à ordem do ser, mas devido à ordem da apresentação. Apresentamos até aqui dissociadamente o indissociável (*paradoxo*) como mero recurso apresentativo, em relação à forma. Assim, impomos ao texto o mesmo formato de seu conteúdo. Apresentar a estrutura prévia da lógica de seu sentido antes das obras serve aqui como paradoxo gerador da vertigem. Pois não se trata de impor às obras mesmas o que já fora exposto sobre o sentido, mas assegurar nelas o pensamento visto, logo, todo o seguinte pensar deve ser vertiginoso. A mostraçã das obras deve repetir o escrito e dar-lhe o asseguramento ontológico. Assim, voltamo-nos às obras elas mesmas.

DO VIÉS DO ESPECTADOR DA IMAGEM À VERTIGEM FACTUAL: *VERTIGO* (1958) E OS PARADOXOS DA NEGATIVIDADE

Vertigo aparece, à primeira mão, como uma história de detetive relativamente simples com um *plot twist*⁷ pouco comum. A narrativa pode ser dividida em duas fases principais, com uma breve intermissão, que trataremos a seguir. Inicialmente, conta a história do detetive Scottie (James Stewart) na São Francisco dos anos 50 e seu envolvimento romântico crescente com a bela e refinada, atormentada, Madeleine Elster (Kim Novak). Scottie mostra-se inicialmente sofrendo de acrofobia (medo de alturas), após um evento em que perseguia um bandido pelos telhados de São Francisco e vê um colega detetive cair das alturas.

Essa é a primeira superimposição da vertigem que aparece brilhantemente delineada no plano de abertura, como uma série de objetos geométricos parciais superimpostos a um olhar feminino, também parcial. *Todo o objeto na vertigem é um objeto parcial, assim como todo sujeito*. Essa parcialidade lógica não tem ligação imediata com o sentido psicanalítico, sujeito e objeto são parciais na medida em que não contém integralmente seu sentido, pelo contrário, só se dedicam a uma parte. De mesmo modo, *cada visão no cinema é parcial* – e isso faz parte de sua essência – suspensa em sua parcialidade. O olhar no cinema é um olhar oblíquo – enviesado – que se dirige a um objeto sempre parcial, que tem seu conceito sempre debastado. Todos os personagens são parciais, as situações, os lugares. Todos se reduzem a algum pequeno número concreto de relações de sentido e causalidade mais ou menos finamente articuladas, que de modo contrário no real seguem-se infinitamente em cadeias – ou seja, apresenta certa integralidade hermenêutica indefinível. O olhar-situação do cinema, *ele mesmo parcial*, dirige-se sempre a um objeto parcial. É o corte, a tomada. Por si só, essa imageticidade não distingue o cinema da literatura ou teatro, mas é um composto junto com a noção de *montagem* em sua propriedade, tratando-se de cinema e não de teatro – na medida em que pro-voca a cada vez um olhar específico. Curiosamente, J. Lacan, em 1960, adicionou o “olhar” a lista de “objetos

⁷ Nome técnico para uma “reviravolta no enredo”, dispositivo narrativo para uma mudança no curso esperado de um enredo a partir de um evento inesperado.

parciais” de sua teoria psicanalítica, mas tal fato não têm relação direta com o que chamamos de parcialidade na lógica do sentido e do conceito – de que os conceitos são, a cada vez, *imagens transitórias*⁸. Reforçando, a parcialidade do objeto em sua apresentação cinematográfica se compõe de sua imagetividade de modo genérico, e de sua inserção na montagem de modo específico, embora ainda reste distinguir esta montagem do que é advém do teatro e do que advém mais originariamente do próprio cinema. Com isto, retomamos a narrativa de *Vertigo*.

A narrativa se desenvolve a seguir com o abandono do detetive de sua carreira policial em razão de sua incapacidade de trabalhar nas ruas, e de sua indisposição a um trabalho burocrático. Logo, recebe um convite de um antigo colega de faculdade, Gavin Elster, que apresenta-se em boa condição financeira devido a seu casamento com Madeleine Elster. Para sua surpresa, seu colega pede-lhe seus serviços por um motivo muito incomum. Gavin acredita que sua esposa esteja sendo “possuída” pelo espírito de uma de suas ascendentes, Carlotta Valdéz, e precisa de um detetive para acompanhar seus estranhos desaparecimentos cada vez mais frequentes, para que tenha mais informações sobre como agir, inclusive em relação ao auxílio psiquiátrico. Scottie, inicialmente, recebe o pedido com enorme incredulidade, urgindo a seu colega que providencie tratamento adequado, e que uma agência de detetives profissionais seria mais adequada do que ele, caso queira persistir nesse caminho. Gavin insiste, e baseia seu argumento em uma suposta “pessoalidade” de sua relação com Scottie, por já tê-lo conhecido antes. Precisa de mais informações, e, se tratando de um suposto “sobrenatural”, precisa de alguém confiável e familiar.

DÍADE PELO OLHAR: ERRÂNCIA, ENTÃO, LIBERDADE/FINITUDE

Segue-se uma longa sequência sustentada pelo olhar da câmera e pela trilha sonora orquestral, conduzida pela imagetividade visual e textura sonora, com poucos elementos explicitamente figurativos além destes – de

⁸ Os objetos parciais para J. Lacan não possuem imagem porque se remetem a um sujeito em fantasia da completude. O sujeito-olhar-situação do cinema, como dissemos, já é parcial originariamente, então por isso seu objeto parcial oferece uma imagem. No nosso contexto, essa parcialidade não tem relação com a análise psicanalítica originária da infância.

certo modo criando uma atmosfera abstrata ou suspensiva. As imagens nos narram em crescendo vertiginoso a descoberta e desenrolar da construção de Madeleine na visão de Scottie, seu encantamento com sua beleza e refinamento mediado pela estranheza e tensão do elemento “sobrenatural” proposto. Nessa sequência, Scottie permanece à distância observando-a, inicialmente num jantar com Gavin e então durante seus “passeios” diários, relevando seu contato com diversos signos representativos da história de Carlotta, tais como: um quadro no museu, uma lápide numa igreja, um antigo casarão transformado em pensão.

A sequência é definitivamente interrompida com um incidente, em que Madeleine cai – ou se joga – na baía de São Francisco e é resgatada por Scottie, que estava à espreita. Em seu primeiro encontro real com Madeleine, leva-a desacordada até a sua casa, onde Madeleine, ao acordar, encontra um detetive questionador e estupefato, além de claramente encantado com sua presença. Deixa-o claro ser casada, o que Scottie já sabia obviamente. Enquanto Scottie noticia Gavin ao telefone às escondidas, Madeleine sai furtivamente. Novamente, encontramos Scottie, agora já claramente obcecado pela imagem de Madeleine, realizando seu trabalho e a seguindo, porém, surpreende-se que ela pára em frente a sua casa. Ao fingir recebê-la, descobre que ela vinha lhe trazer uma carta pedindo desculpas pelo “incômodo e inconveniente”. Scottie fala de modo atrapalhado que não foi incômodo algum, e que gostaria de “vê-la novamente”.

A atuação de James Stewart é um ponto importante aqui. Inicialmente, chama a atenção a diferença de idade entre os protagonistas e cada um de seus respectivos atores. James Stewart tinha 50 anos à época do filme, e representa um detetive no alto de sua meia-idade. Kim Novak (Madeleine), por sua vez, tinha apenas 25 anos de idade, representando Madeleine, que teria 26 anos no filme. A diferença de idade do até agora improvável par romântico pode gritar bastante alto aos movimentos de gênero típicos do início do século XXI como ranço de um machismo cinquentista ultrapassado; como uma demonstração da submissão da mulher mais nova e fetichizada a um homem mais velho, mais independente, psicologicamente e financeiramente; além da rejeição da figura da mulher madura, experiente, independente e empoderada. Seria o caso de uma

representação romântica e exaltada da figura da menina-mulher, colocada entre um marido também mais velho, interesseiro e controlador (Gavin Elster) que a tomou por esposa também por sua fortuna, e um outro homem mais velho (Scottie), obcecado por sua figura fetichizada?

Dado o que já mencionamos introdutoriamente, tais questionamentos recairiam no âmbito da cultura, seja a própria dos anos cinquenta – da qual pertence o filme – seja quanto a sua recepção possível no início do século XXI, em que, após uma longa luta, os movimentos de gênero tornaram palavras do dia – e de ordem – empoderamento, identidade, e fetichização e objetificação. E, é óbvio que tal translação cultural afeta a visão sobre a experiência cinematográfica, em que a cinefilia se apresenta pré-vinculada culturalmente. Se dissemos que este âmbito cultural não pode ser a porta de entrada, nem o fim último da consideração filosófica do cinema como obra, ele não deve ser ignorado. Por dois motivos sólidos e paradoxais: um – o âmbito cultural que permeia as obras e sua recepção é em si legítimo, e não é possível adentrá-las a partir do Nada; dois – o âmbito cultural que permeia as obras é, por si, o que mais as obscurece (e isso vale para o todo do cinema), pois, embora sendo legítimo *em seu lugar próprio*, o uso ilegítimo da cultura como remissão à totalidade da coisa e de seu sentido – como fim – é a marca da atitude mais antifilosófica possível. A tarefa em mãos seria, inversamente: um – distinguir a mistura de usos do âmbito da cultura até que seja considerada em seu lugar adequado; dois – adentrar o sentido da obra para além do ruído cultural na medida que considere verdadeiramente *não apenas o conteúdo dessa cultura, mas a forma com que se apresenta*.

Tendo isso em vista, a questão quanto a fetichização da protagonista trata de um ponto esclarecedor, se nos atentarmos ao todo do filme e a construção do personagem Scottie inclusive pela sua atuação. A atuação e o papel de James Stewart mostram propositalmente um homem fraco, inseguro e hesitante, que esconde tais características atrás de um humor irônico. É um personagem vacilante, no roteiro e atuação que não esconde, mas não sabe o que fazer com sua obsessão. Sua fraqueza é bem representada pela sua acrofobia e vertigem, e mesmo suas aparições “fortes” são um

resquício de sua fraqueza, inicialmente de não ter Madeleine, e então do peso do passado.

O que o âmbito cultural pode vir a ver como fetichização com o *viés* de uma teoria de gênero não pode ter esta mera caracterização como fim, mas serve de forma interessante para adentrar além dele nos sentidos da vertigem que dá nome ao filme. Se, de um lado, a vertigem apresenta a própria transcendência da forma com o qual todo o âmbito cultural tenta se aproximar em estruturas constantes a cada vez vencidas; de outro, a fórmula imanente do que é experimentado apenas superficialmente como fetichização só pode ser encontrada em definitivo na suspensão de sentido originária da vertigem. Logo, a lógica da fetichização encontra-se na lógica do sentido – o paradoxo da vertigem, de sua origem impossível como si-mesmo e ser-outro: *o mesmo, e a negação do mesmo (contradição)*, e do conceito – o todo da espiral, o próprio movimento constante da vertigem, de tentativa fugidia e temporal de encontro de si-mesmo no ser-outro. A vertigem é a arte do desencontro. Assim, começa a esclarecer-se também a estrutura desse âmbito cultural que permeia o cinema por ele mesmo. Se o âmbito cultural se preocupa tanto com a fetichização aqui é porque ela é um tema fundamental para nós, embora não possamos nos contentar com a mera explicação “cultural”, “sociológica” ou mesmo “antropológica”. A vulgar “fetichização” se transforma na dúplice contradição do sentido e abertura temporal-vertiginosa do conceito, na compreensão do cinema enquanto fenômeno imanentemente moderno, tecnológico e industrial. *O cinema é a arte do desencontro*. Não da desconexão entre som, roteiro, imagem, ou mesmo mero caos; mas da contradição geradora do sentido e da constante abertura de seu conceito, como imagem transitória. Assim, convida – enquanto arte – o seu espectador a desencontrar-se de sua situação real, lançando-o em maio às possibilidades absurdas de seu efetivo diante de seu olhar.

Scottie costumava evadir as questões sobre sua ocupação corrente com a simples resposta que estaria “vagueando”⁹, esse motivo condutor expressa um sentido bastante profundo quando de seu segundo encontro

⁹ O original é “wandering”, de “to wander”, vaguear sem rumo, casualmente, sem direção, de modo oblíquo, *enviesado*.

com Madeleine, ao despedir-se dela, corre ao seu carro e insiste em perguntar onde ela vai, segue-se o diálogo, iniciando com Madeleine:

“– No, I just thought that I’d wander.”

“– Oh, that’s what I was going to do.”

“– Oh, yes, that’s right. I forgot. That’s your occupation, right?”

“– Yeah, well, don’t you think it’s kind of a waste for the two of us...”

“– To wander separately?”

“– Uh-huh.”

“– *But only one is a wanderer. Two together are always going somewhere.*”¹⁰

Pois “*apenas um vagueia; juntos, dois estão sempre indo a algum lugar*”. Isso, além de explicitar positivamente e poeticamente a narrativa do filme até então, diz muito sobre a trajetória da vertigem, da construção indireta, oblíqua e *enviesada* do objeto no cinema como imagem parcial, e da fetichização, ou melhor, da *objetificação do sujeito e subjetivização do objeto*¹¹ que ocorre no cinema como modo moderno de narrar, e que é parte por excelência da narrativa de *Vertigo*. Assim, o sujeito enredado pelo moderno crê que está sempre vagueando, o que é sua auto-percepção de sua objetificação pelo domínio das coisas e cacofonia da tecnologia, mas não percebe – no mais das vezes – que cada vez mais que se torna objeto, mais subjetiviza seu objeto, de modo correlato.

Por isso, na narrativa vertiginosa de obsessão de *Vertigo*, Scottie é um sujeito *fraco*, impotente perante as forças de seu objeto, sem se perceber disso até quase o fim, e sem perceber que sua ruína, a de-subjetivação de si é a subjetivação de seu objeto. Essa dialética se espelha em Madeleine,

¹⁰ Madeleine: “– Não, eu apenas pensei que eu vaguearia.”

Scottie “– Oh, era isso que estava indo fazer.”

M. “– Oh, sim, está certo. Eu esqueci. Esta é sua ocupação, certo?”

S. “– Sim, bem, não pensa que é um certo desperdício para nós dois...”

M. “– Vaguearmos separadamente?”

S. “– Aham.”

M. “– *Mas apenas um vagueia. Juntos, dois estão sempre indo a algum lugar.*”

VERTIGO, 2006, cap. 14. grifo nosso.

¹¹ Ver aforisma mencionado na introdução.

que abdicará de sua condição de objeto, para então, como sujeito, de-subjetificar-se novamente. Logo, não se trata de uma mera misoginia cinquentista, mas de uma descrição estética do movimento do sujeito e do objeto para além desse *pathos* cultural. Esse movimento, característico do moderno, torna-se fundamental para o funcionamento do olhar no cinema como um todo, como modo renovado de estruturação das narrativas cujo papel, em grande medida, trespassa efetivamente a mera realidade do cotidiano.

Ao “vaguearem juntos” Scottie e Madeleine se encontram numa floresta de sequoias, onde Madeleine apresenta mais um surto “sobrenatural” ao perceber a longevidade das grandes árvores frente a insignificância da duração temporal da vida humana. Scottie insiste em que ela lhe conte o que se passa, e após parecer temporariamente possuída pelo espírito de Carlotta, perde-se do detetive. Segundo a narrativa, Carlotta Valdez teria sido jovem amante de um homem poderoso da região, ao fim do século anterior, teria então sido despossuída, sua filha tomada, e assim teria enlouquecido e se matado, e o espírito de Carlotta faria o mesmo à sua ascendente na mesma idade com que ela se matara. Ao reencontrarem-se em uma região de pedras beirando o mar, Scottie promete estar sempre para protegê-la, como na ocasião da “queda” na baía. Receando estar enlouquecida após o transe, e narrando a visão de sua cova e um vilarejo na Espanha, beijam-se apaixonadamente.

Depois de um tempo, Madeleine retorna à casa de Scottie alarmada com o retorno do “sonho” - da visão que tivera em transe – ao narrar o “vilarejo espanhol” com mais detalhes, Scottie se convence que se trata de um vilarejo colonial espanhol ao sul de São Francisco, que provavelmente estava na memória de Madeleine após tê-lo visitado em algum momento específico do qual não se lembrava. A teoria de Scottie era, encontrada a fonte, ele poderia reverter os “sonhos” e transes de Madeleine. Decidem, então, “retornar” ao vilarejo – que havia sido preservado historicamente para parecer o mesmo que no tempo de Carlotta – Madeleine entra em transe novamente, e Scottie promete nunca mais deixá-la, apaixonado e obcecado pela figura de Madeleine. Ambos declaram seu amor, mas Madeleine insiste que “está tarde demais”. Após ela insistir que “há algo

que eu deva fazer”, Scottie insiste que “*não há nada que ela deva fazer*”. Ela corre e se aproxima da igreja, despede-se com um beijo e os dizeres: “*não deveria acontecer deste modo (...) Você acredita que eu te amo? (...) Então se você me perder saiba que eu o amo e queria continuar amando-o*”. Com isso, corre ao alto da torre da igreja. Scottie a persegue, mas sua acrofobia o faz entrar em vertigem, impedindo-o de atingir o topo. Logo, escuta o grito de Madeleine e têm a visão de seu corpo que caiu. Após isso, deixa o recinto desesperado.

Assim se encerra a primeira fase da narrativa, com o *crescendo* da atração, obsessão e envolvimento entre Scottie e Madeleine. Entre ela e o climático fim, há uma intermissão, que narra a progressiva autopercepção de Scottie de sua de-subjetivização após o aparente fim de seu objeto – o distanciamento vertiginoso que desfaz a própria espiral. Após certo tempo, vemos em um tribunal, que admite que Madeline cometeu suicídio num estado de “perturbação mental”, isenta Gavin Elster de responsabilidade, recrimina – mas não condena – Scottie por ter sido incapaz de impedi-la de efetivar o ato e abandonar a cena do fato em estado de choque, segundo a justiça “uma questão entre ele e sua própria consciência”. Scottie mostra-se visivelmente abalado perante o júri. Gavin Elster despede-se dele e diz que vai se mudar para longe e vender todos os seus bens, desculpa-se pelo ocorrido e reforça que sua crença é na morte de Madeleine por meio do espírito de Carlotta.

Depois disso encontramos Scottie tendo o que se implica ser uma série recorrente de pesadelos envolvendo Carlotta e os temas sobrenaturais em relação ao desenvolvimento de sua obsessão por Madeleine, repetindo, simetricamente, porém em registro mais grave, o desenvolvimento da fase inicial do filme de seu desenrolar de sua obsessão por Madeleine. Deste modo, encontramos poucas referências figurativas (sem diálogo) além da incrivelmente dissonante trilha sonora, que é acompanhada de superimposição de cores no quadro, além de imagens de Carlotta ao lado dele e Gavin, de um túmulo, o rosto de Scottie e animações indicando a espiral vertiginosa e um buquê de flores se desfazendo. Por fim, no clímax do pesadelo, encontramos quadros em *negativo* (preto e branco invertidos) que mostram o corpo do próprio Scottie adentrando a escuridão branca.

Essa inversão do negativo, nesses quadros, mostra muito bem a ligação não só plástica¹², mas de sentido, da vertigem como fator fisiológico do personagem, bem como ontológico da narrativa, do desespero de encontrar-se no ponto de origem da espiral vertiginosa e sentir a negatividade do objeto como a própria negatividade, e do papel da negatividade ontológica na estruturação da espiral vertiginosa como um “conceito aberto”. É da negatividade imanente ao início infinitamente perdido da narrativa e da espiral vertiginosa que se deduz o seu desenvolvimento conceitual como constante passar de si ao outro. Esse passar de si ao outro, essa constante inversão de polos, é o *apelo do negativo* – da contradição imanente ao sentido – a cada um destes – si-mesmo e ser-outro –, como elemento organizador da vertigem.

Adentramos, agora, o crescendo final do filme. Sob o qual a intermissão – para fazer jus ao nome – assemelha-se a uma ironia. Esse crescendo se apropria da ironia da fase anterior, e a joga como uma luz sobre a totalidade da obra, sendo que isso é apenas perceptível apenas quando essa totalidade se efetiva ao fim do filme. Scottie deixa o hospital, após aproximadamente um ano, e inicialmente vaga pelos lugares relativos a história de Carlotta transposta a sua história com Madeleine. Então, vaga pelas ruas até que uma mulher chama a sua atenção, e a segue. O olhar-situação do filme já nos mostrava seu viés, olhar oblíquo em relação às mulheres, nessa fase. Continua seguindo a mulher que o chamou atenção até o singelo quarto onde vivia, no Hotel Empire, que possui uma característica luz neon verde que será explorada pela cinematografia nos momentos seguintes. Quem atende no quarto é Judy Barton (Kim Novak), uma jovem moça solteira que trabalha numa loja próxima. O primeiro encontro de Scottie com Judy é desastrado e acidentado, do alto de sua fraqueza e franqueza pede a Judy para falar com ela, conhecê-la. Explica que não está vendendo nada nem fazendo pesquisas porta a porta. Judy, inicialmente, resiste. Porém, com a insistência de Scottie e após ela “advinhar” sua história de ter conhecido alguém que se parecia com ela e o havia deixado, ela vai progressivamente aceitando o inquérito de Scottie. A frase “*porque você me lembra de alguém*”

¹² Uma relação plástica é onde o meio se deforma sem retorno; numa relação elástica há sempre o retorno ao mesmo.

se torna um dos motivos condutores, assim como a trilha sonora, desta fase da obra, comparável ao “vaguear” da fase inicial. Assim como este último é complementado pela fala de Madeleine: *“apenas um vagueia; juntos, dois estão sempre indo a algum lugar”*; o primeiro tem como resposta de Judy (na cena seguinte) *“Isso não é muito lisonjeiro”*, repetindo a primeira fase da obra de forma trágico-irônica. Ao fim, Scottie a convida para jantar, e Judy, acaba aceitando na medida que suas intenções contenham apenas isso. Outra frase de Scottie, que como senha o permitiu adentrar o apartamento dela: *“porque eu gostaria de saber mais sobre você”*.

Se poderíamos entender o estranho comportamento de Scottie a partir do trauma da primeira fase e da intermissão, o motivo do comportamento de Judy nos é esclarecido assim que Scottie deixa, ansioso, seu apartamento para buscar o carro e levá-la para jantar. Vemos Judy planejando fazer as malas e deixar a cidade, após uma súbita lembrança, e começa a escrever um bilhete. Nele, junto com a memória, ela narra que assumira o papel da esposa de Gavin ao mando deste, que Scottie havia sido uma testemunha forjada de um “suicídio” que na verdade fora um homicídio, que a mulher de Gavin fora a verdadeira assassinada e que havia sido fácil pois ela vivia reclusa. A história de Carlotta havia sido inventada baseada parcialmente em fatos. Vemos, também, que no episódio da torre, que completa a primeira fase, Gavin joga a sua própria mulher no lugar da falsa Madeleine. Há um grande erro nessa história, que é como ela termina a carta, falando inicialmente sobre Gavin:

“– He planned it so well. He made no mistakes.”

“– I made the mistake. I fell in love.”

“– That wasn’t part of the plan.”

“– I’m still in love with you, and I want you so to love me.

“– If I had the nerve, I’d stay and lie, hoping that I could make you love me again as I am for myself.”¹³

¹³ [Judy]: “– Ele planejou isto tão bem. Ele não cometeu erros.”

“– Eu cometi o erro. Eu me apaixonei.”

“– Isto não era parte do plano.”

“– Eu ainda estou apaixonada por você, e eu quero tanto que você me ame.”

“– Se eu tivesse a coragem, eu ficaria e mentiria, esperando que eu pudesse fazer você me amar novamente como eu sou por mim mesma.” Ibid., cap. 26.

O erro de Judy é um pequeno sinal dessa tragédia, o plano seria “perfeito”, Gavin não cometeu erros pois agiu diretamente – e assim egoisticamente – em relação aos impulsos de sua *vida*. Seu plano é a sua luta para manter as condições de suprimento de seus impulsos, logo, agiu apenas conforme a eles, sua necessidade material e tudo o mais que não sabemos em que sua mulher poderia atrapalhar. Para lembrarmos negativamente da fórmula engessada de Kant do imperativo categórico, ele tomou tudo como um meio, inclusive outros agentes morais como Judy, Scottie e mesmo sua esposa, a verdadeira Madeleine. Porém, não ficamos presos a esta tendência formalista de Kant ao observar a moral – “*Tratar o homem como um fim e não como um meio*”.

O erro de Judy, porém, é o que liberta sua ação da esfera egoísta do suprimento dos impulsos de sua vida, e põe sua vida, como totalidade, mas seguindo a coloração específica da Forma reguladora do *amor erótico*, em razão de algo que está contido além da imanência de sua individualidade, que a transcende. Logo, se antes o problema era suprir suas necessidades e impulsos de vida de uma jovem mulher trabalhadora com o retorno financeiro do plano de Elster, o plano de Judy teve um “erro”, que o tirou da direção da autogratificação egoísta para um desejo de transcender e tocar um Ideia que está muito além de si, o *outro*. Mas, assim, com tudo o que dissemos em relação à vertigem, e da de-subjetivação de si perante o outro, fica fácil entender como essa mesma fuga do egoísmo – de pretensa liberdade-para-o-outro –, mediada pela Forma do amor erótico, leva a vida a uma *tragédia*. Pois essencialmente a tragédia consiste na autodestruição (no caso, na autoalienação) a partir do próprio sentido positivo do desenvolvimento vital. É justamente por seu desejo de ser livre, de que sua vida em totalidade supra uma necessidade que está contida além dela, que ela se perde em relação a si mesmo. Assim, sua vida, mesmo livre, não deixa de ter um *destino* – trágico – no momento que esta liberdade é, enquanto transcendência – afinada em relação à idealidade que a liberta. Observamos, então, uma dialética trágica que opera duplamente na obra, parte da de-subjetivação do olhar de Scottie como um sujeito enquanto construção de Madeleine como um Objeto-sujeito. Então, na segunda fase, é Scottie o Objeto ativo (enquanto sujeito de-subjetivado, fraco, negativo)

que, mediante a Imagem¹⁴ do Objeto-sujeito perdido de Madeleine, de-subjetiviza Judy como sujeito. O importante é notar que é sempre o polo negativo do objeto que atrai o sujeito em sua positividade trágica. A força ativa reside no negativo do objeto, já que o sujeito, certamente positivo, põe sua positividade em favor de uma expressão trágica de si. O apelo do negativo, enquanto tensão do objeto, aparece nos interstícios do sujeito positivo e trágico, e está aí uma relação indissociável entre tragédia, vertigem e o apelo do negativo.

Judy segue então em sua condição erótica de liberdade, com o novo plano, a coragem, de se fazer novamente para Scottie, agora como quem ela é e finalmente poder viver seu amor em sua vida. Logo, procede a aceitar a frágil investida de Scottie e procedem a jantar e então sair no dia seguinte e então. Vemos Scottie novamente capturado por Madeleine, por sua imagem parcial, e em sua obsessão vemos logo a tentativa de Scottie de “recriar” Madeleine. Nessa etapa, em que a tensão da obra se agudiza ao máximo, vemos uma polêmica “força” de Scottie, em sua obsessão pela imagem de Madeleine, *forçando* e “errando”¹⁵ o plano de Judy de fazê-la amá-la como ela é, uma garota simples do interior do Kansas e muito distante do modo refinado com a qual Madeleine se apresentava a Scottie. Além da absoluta performance de Kim Novak como duas mulheres distintamente diferentes, que faz com que nós literalmente *vemos duas vezes a mulher*¹⁶, temos a direção de Hitchcock em canalizar a expressão da atriz – que não era tida como muito artística e apenas sensual em Hollywood. Assim como a diferença de idade, dentre outras peculiaridades, a forma com que Scottie insiste e força Judy a se transformar em Madeleine, se torna muito mais polêmica se considerarmos a expressão hodierna das relações de gênero. Judy não só acaba se submetendo após reiterar que não quer usar tais roupas ou adereços, mas a vemos chorando, ao perceber que seu plano tragicamente a levaria

¹⁴ Essa imagem parcial de Scottie retém de Madeleine está associada intrinsecamente com a origem da imagem cinematográfica que pertence à obra, como filme. É como se essa dialética trágica funcionasse enquanto referência ao caráter de filme do filme em que ela nos é apresentada. E também, essa dialética parece funcionar *perfeitamente* apenas enquanto mostração cinematográfica.

¹⁵ Também denota o caráter “errante”, “vagueante” dessa força de Scottie, sua marca de nascença na sua máxima fraqueza em relação à imagem parcial e perdida de Madeleine.

¹⁶ Referência ao belíssimo título do filme em italiano: “*La donna que visse due volte*”; “A mulher que foi vista duas vezes”.

a se tornar Madeleine de novo, entre dois fracassos, o último, ou o de ir embora e deixar Scottie. Ao perceber que nada seria suficiente enquanto Judy, nem mesmo as roupas, mas teria que se transformar completamente em Madeleine, capitula (começando com Scottie):

“– Judy, please, it can't matter to you.”

“– If... If I let you change me, will that do it?”

“– If I do what you tell me, will you love me?”

“– Yes.”

“– All right, then, I'll do it. I don't care anymore about me.”¹⁷

“*Eu não me importo mais comigo*”. É muito claro que tal apresentação, ainda que numa dimensão estética, geraria uma grande crítica do ponto de vista de nossa cultura de gênero. Já mencionamos nossa resposta a tal indagação possível, que nosso esforço é de trazer a narrativa de um âmbito de apreciação cultural para um ontológico. Não cabe a nós medir o teor de misoginia do que nos é apresentado, mas calibrar a percepção para os fenômenos que se escondem por detrás dessa misoginia, ou mesmo, os fenômenos os quais a *misoginia* é apenas uma coloração acrescida e não seu fundamento. Então, como dissemos, nesse ponto observamos agudamente a de-subjetivação trágica de Judy. De um lado, sua vida é canalizada para algo totalmente além dela, mas que dialeticamente deixa de ser sua diferença com Scottie (sendo o amor uma forma de viver a diferença com o outro), e passa a ser a sua identidade alienante com Madeleine. De outro lado, é seu esforço de dar-se, de libertar-se do seu egoísmo que, positivamente, a aprisiona no objeto negativo “flutuante” em sua diferença com Scottie, Madeleine. Do lado de Scottie, em toda a força que demonstra para convencer Judy, está a fraqueza, o signo de sua perda original de Madeleine quando, assim como Judy, colocou sua vida como totalidade em favor de Madeleine, que agora o aprisiona como seu objeto.

E chega o final: Judy se transforma em Madeleine, aos auspícios de Scottie, tornando-se o simulacro do simulacro que era a primeira

¹⁷ [Scottie]: “– Judy, por favor, não pode importar para você.”

[Judy] “– Se... Se eu deixá-lo mudar-me, você vai me amar?”

[Scottie]: “– Sim.”

[Judy] “– Tudo bem, então, eu o farei. Eu não me importo mais comigo” (Ibidem., cap. 29).

Madeleine falsa. Quando ela sai do banheiro após ter arrumado o cabelo (mudar o modo de prender o cabelo seria o derradeiro modo de resistência) temos uma montagem cinematográfica incrível. Vemos, pelos olhos de Scottie a nova Madeleine, idêntica a anterior, banhada de forma fantasmagórica e antinatural pela luz esverdeada do neon do hotel, que deveria estar distante, mas está próxima na montagem da cena. Ao se abraçarem e beijarem novamente sob a luz verde neon e o furor da trilha sonora orquestral, o próprio quarto de hotel se transmuta, por um instante, no vilarejo colonial onde de fato Scottie viu Madeleine pela última vez. Essa transmutação onírica e fantasmagórica da cena, brilhantemente conduzida pelo diretor como referência íntima àquela cena anterior, vale-se e demonstra, do recurso intrínseco da montagem no cinema com o trunfo da direção do olhar, ou melhor, da capacidade do cinema de *interferir* no olhar dotador de sentido do espectador e mudar a trajetória desse sentido para alguma remissão inesperada. Isso, somado a outras características do cinema, como seu recorte plástico e imagético de sequências causais num todo finito, ordenado e determinado, põe o cinema, mediante a vida como uma *aventura*.

Tudo parece estar bem. Após o reencontro dos amantes, Judy (enquanto totalmente alienada de si – reeditando o papel de Madeleine sob outro nome) coloca um colar, e Scottie logo percebe que se tratava do colar de Carlotta. Deste modo, deduz a ligação causal entre Judy e Madeleine. Ambos saem, e Judy começa a desconfiar do olhar diabólico de Scottie e do longo desvio que estão fazendo ao sul de São Francisco, onde deveriam jantar. Ao questioná-lo, responde a assustadora afirmação de que haveria algo que precisava fazer, e então estaria livre do passado.

Chegam ao vilarejo, e Judy se desespera, Scottie força-a fisicamente a adentrar a torre, e, aos gritos de ambos, questiona-a sobre a verdade do assassinato de Madeleine. A escalada dos andares é difícil, entre a luta corporal com Judy e a acrofobia de Scottie, mas chegam à “cena do crime”: o alto da torre. Scottie continua o inquérito, e ao fim, declara seu antigo amor por Madeleine, que “já fora”. Judy declara que voltara apenas em nome do seu amor por Scottie, que ainda o ama. Mas, não seria suficiente. A frase condutora da cena é da boca de Scottie: “Você não deveria ter

mantido souvenirs de um homicídio. Você não deveria ter sido tão sentimental.” Judy, termina, então, postada próxima a abertura da torre. Repentinamente, vemos surgir da escuridão a imagem de uma freira, que havia escutado vozes. Judy olha para ela, grita, e seu corpo cai da torre.

A díade **Errância, então, Liberdade/Finitude** é aqui manipulada pelo olhar do diretor para se tornar nosso olhar. O bom cinema brinca com esse viés existencial pela imagem. “Apenas dois vão a algum lugar.” (**Liberdade e Finitude**) E nunca se assiste a um filme sem estar junto a outro olhar despercebido, se é que se assiste então a um filme. Essa própria manipulação gera a vertigem, num sentido metafísico e estético. (**Errância**)

A DIALÉTICA DA IMAGEM COMO A DIDÁTICA DA TRAGICIDADE

O título do filme em português, “*Um corpo que cai*”, remete ao profundo mistério e ambiguidade dessa finalíssima cena. Pois ficamos questionando, e o filme simplesmente termina, porquê Judy caiu, ou mesmo se ela havia se jogado e o motivo disso. São várias as leituras possíveis: uma, mais niilista e casual, e que ela apenas teria se assustado e pateticamente caído; outra, mais simbólica-psicanalítica, que a freira – por sua ligação com a castidade e religiosidade – simbolizaria o espírito de culpa de Judy. Não temos como interpretar essas explicações na coloração específica de cada uma, já que não é nosso papel, mas aventamos uma hipótese fundamental. Tal hipótese, se relaciona com o todo de nossa exposição, com o conceito de vertigem, espiral hermenêutica, apelo do negativo. Se Judy tem a sua liberdade de agir-para-o-outro frustrada pela imagem transitória que é o resquício de Madeleine em Scottie, ela sofre outro fenômeno. Podemos interpretar o filme na progressiva conversão de duas disposições morais da protagonista (enquanto Madeleine falsa, Judy e Madeleine-Judy).

Isso deve ser observado de dois lados. Temos a aplicação de duas disposições morais em três estágios de objetificação. Devemos alertar que tais “disposições morais” são só restritamente morais, mas em si se reportam a totalidade de seu conteúdo. Elas são: ser-por-si, buscar a autogratificação dos impulsos de sua vida em relação a um ideal imanente a esta própria

vida – egoísmo; ser-para-o-outro, buscar a resolução de um impulso que se encerra num ideal totalmente além dos confins da própria vida, orientar a totalidade da própria vida em relação a um objeto transcendente – liberdade. Já discutimos que, quando essa liberdade é dirigida *a outro indivíduo enquanto ideal*, a vida recai na lógica de autoalienação trágica¹⁸. Agora, enquanto objeto inicial (Madeleine falsa) seu ser-por-si para aplicar o golpe era suficiente, mas progressivamente converte-se em sujeito (Judy) por meio do relacionamento com Scottie. Não na Judy que, com sucesso, aplicou o golpe, mas na Judy que ama que quer ser amada como ela é. Tendo em vistas a imagem residual do objeto inicial e a obsessão de Scottie, seu ser-para-o-outro retorna de forma insuperável para o ser-por-si(-mesmo) da Judy-Madeleine, o ápice de sua alienação. Ao confrontar-se com Scottie no fim, percebe seu próprio objeto como negativo, como o ponto inicial da vertigem em que não há, tecnicamente, espiral – não há um descobrir o outro como transcendente pois não há distância, é imanente – é puro *pathos*. Isso ocorre devido a uma força estruturante, *o apelo do negativo*. Acontece, que este apelo tem uma coloração sentimental específica, e esta é a chave para o mistério do *corpo que cai*.

Os franceses possuem nomes únicos para acontecimentos psíquicos – não a se interpretar no sentido psicológico –, sendo um já bastante conhecido, o *déjà vu*, a estranha sensação de já haver visto algo antes. Porém, há um nome menos conhecido, mas igualmente único: *L'appel du vide*. Traduzimos e mantemos com estreita correlação ao fenômeno filosófico que apresentamos como “apelo do negativo”, no entanto, ao usar o nome francês não nos referimos imediatamente ao âmbito ontológico que o sustenta, mas os seus imediatos efeito e coloração psíquica. *L'appel du vide* denota uma sensação, assim como o *déjà vu*, estranha e intrusiva que é primariamente ligada à situação de alguém em um lugar alto ao olhar a profundidade e o abismo. A sensação é: *jogar-se*. A ideia de um “chamado”, de um “apelo” do *vazio* pode parecer macabra, mas não é estranha à filosofia. Nietzsche, com muita propriedade, reportou-a em seu aforisma 146, em *Além do Bem e do Mal*: “Quem combate monstruosidades deve

¹⁸ Ou seja, não queremos dizer que toda a ação livre do egoísmo é trágica. Apenas que a ação livre que toma o outro indivíduo como ideal transcendente é trágica, justamente pelo outro, enquanto indivíduo, não cumprir as exigências de um Ideal puro. A arte, o conhecimento, a religiosidade, são exemplos dessas formas ideais puras.

cuidar para que não se torne um monstro. *E se você olhar longamente para um abismo, o abismo também olha para dentro de você.*” (NIETZSCHE, 1992, p. 79, grifo nosso).

Aqui, encontramos um reflexo do *L'appel du vide* e uma chave para sua interpretação filosófica. Pois, a sensação do *L'appel du vide* é uma sensação que advém repentinamente, como que do Nada – mas não é isso que caracteriza sua negatividade – e rompe intrusivamente com toda a cotidianidade estabelecida. *L'appel du vide* pode ser usado para descrever outras sensações do mesmo gênero, ligadas às experiências psiquiátricas. Mas, como isso tudo se encaixa?

Voltando à Judy, não nos parece estranho que a causa psíquica de sua “queda” seja o *appel du vide*, que rompa com aquela situação em que estava inserida com Scottie na torre, tendo como âmbito ontológico a tradução do *appel du vide* em apelo do negativo, na insuportável situação sem-sentido de encontrar-se entre o não-eu e o não-outro. Mostrando uma relação entre dois termos, aquele *appel du vide* também é um *déjà vu*, de duas maneiras. Entre a “queda” proposital de Madeleine na Baía de São Francisco e a sua derradeira – e verdadeira – queda, e o seu grito quando Gavin joga a esposa (que teria a intenção de pará-lo pois estava apaixonada por Scottie), e o seu grito quando cai na última vez. Todas estas imagens são sobrepostas no último momento. Não é a toa, já mencionamos, que o título do filme em italiano se traduz: *“A mulher que foi vista duas vezes”*.

A reflexão de Nietzsche nos dá uma última pista para compreender o comportamento de Judy. Temos que ter em mente o que foi dito sobre seus estágios de objetificação e disposição moral. Inicialmente, poderíamos dizer que Judy *“pulava” para viver*, como no episódio da baía de São Francisco, agia e aplicava o golpe para satisfazer suas necessidades imanentes e egoístas. Depois, ao ter Scottie como seu Ideal, *vivia para pular*, ou seja, o seu *appel du vide*, como apelo negativo, apresenta sua maior afirmação da vida e de sua vontade, que, paradoxalmente, a destrói. *Judy é a heroína trágica da narrativa, não Scottie*. Quando Nietzsche nos alerta em seu aforisma, ele nos alerta sobre o domínio da forma metafísica, ideal e transcendente que tomamos para nós, como nossa Verdade Absoluta e imanente. Justamente, o domínio desse ideal pode nos possuir como o espírito de Carlotta, e

levar-nos a autodestruição ou autoalienação trágicas de nossa vontade, mesmo que nossa intenção possa ser “antagonizar” tais ideais. Ou seja, essa tentativa de liberdade apresentada requer – como saídas –, ou uma aceitação da tragicidade imanente à vida, ou um refúgio idealista e ascético nas formas ideias supra-individuais, ou mesmo à negação da tragicidade da vida e vontade e aceitação do real como *eterno retorno do mesmo* (contra o ciclo próprio da tragédia). Nietzsche, obviamente, não distingue essa relação com o “outro”, explicitado de modo geral na nossa dialética da vertigem, apenas como o “outro indivíduo”, mas mira também as formas ideais do conhecimento científico, religiosidade, moral, e quicá a *arte*, se afinada com estes outros. Das soluções apresentadas anteriormente, a solução do autor do aforisma que interpretamos – Simmel – é a aceitação da tragicidade do âmbito vital, por uma modulação implícita do idealismo ascético, o que, claramente, choca-se com o pensamento de Nietzsche. Mantemos assim, ambas as soluções em aberto. O importante é que Nietzsche, muito antes, diagnosticara e havia dado sua solução à questão.

Munidos de ambas interpretações e diagnóstico, percebemos melhor o fim de Judy, o momento trágico em que sua vontade é jogada violentamente contra ela mesma, encerrando sua própria vida na sobreposição de situações (*déjà vu*), é quando ela sucumbe – ou aceita – sua autoalienação máxima, mediante o domínio conversivo do outro, seu ideal transcendente. A tensão ontológica dessa conversão, do ideal do outro à imanência de si, é o apelo do negativo e sua coloração específica na psique é o *appel du vide*. O momento em que ela deixa absolutamente de “pular para viver”, e sua vida, em sua totalidade, se concentra num ponto: *vive para pular*. E foi um pequeno erro, imanente a sua vontade, que a fez ser livre, e *ser livre é ter um destino*:

“– *I made the mistake. I fell in love.*”

“– That wasn't part of the plan.”

(Itálico nosso)

Se seguirmos a interpretação simmeliana dessa metafísica, percebemos que neste ponto a interpretação de Nietzsche utilizados serve mais como

de uma forma radical do pensamento de Schopenhauer, e não ainda de uma ruptura como preconizado no Nietzsche tardio.

Schopenhauer tira as consequências, pelo menos ao formular o problema moral: o homem plenamente moral não diferencia ele mesmo e os demais; em teoria ou, pelo menos na prática, reconhece a profunda unidade metafísica entre tudo que existe. Diante dessa unidade, a particularização individual é uma aparência enganosa que decorre de concepções subjetivas. Aquela unidade absoluta que está na raiz de nosso Ser não é o fundamento da inexistência de diferenças, mas o reflexo dessa inexistência; falta um fim definitivo a que tais diferenças pudessem se referir. (SIMMEL, 2016, p. 21).

Em *O conceito e a tragédia da cultura*, Simmel não se demora em uma exposição do conceito de tragédia, limitando-se a uma explicação formal e apenas funcional. Dentre os aforismas de Simmel, podemos destacar alguns que tratam diretamente da tragédia em sua essência, e também, em sua visão, dois de seus momentos mais típicos¹⁹: a tragédia grega (ou antiga) e a tragédia elisabetana, que encontra seu ápice em Shakespeare. A tragédia contemporânea aparece como uma extensão do que fora pronunciado por Shakespeare, mas isso só é inteligível – em Simmel – se compreendermos a tragédia mediante seu âmbito próprio de interpretação, que é a relação íntima que o trágico mantém com a vida. Embora não tenhamos como detalhar todos os aspectos de sua filosofia da vida, ela fica apresentada nos dois pontos de nosso aforisma inicial: a relação autoalienante sujeito-objeto (da objetificação do sujeito e de-subjetivação do objeto) desenrolada mediante a relação entre o eterno e o temporal (a eterna significância do temporal), em que, apenas o temporal pode ser eterno – entendido enquanto transcendente.

Em *O conceito e a tragédia da cultura*, o trágico:

[...] em contraposição ao triste ou ao que destrói a partir de fora – entendemos o seguinte: que as forças aniquiladoras dirigidas contra uma essência brotam das camadas mais profundas desta mesma essência; que com sua destruição *já se consuma um destino que estava instalado nela mesma e que o desenvolvimento lógico constitui*

¹⁹ No sentido de tipo ideal.

justamente a estrutura com a qual a essência construiu sua própria positividade. (SIMMEL, 1998, p. 103-104, grifo nosso, – Do Ensaio: “O conceito e a tragédia da cultura”).

Isso significa que uma vida se constitui trágica, não de acordo com o uso vulgar de trágico por ter seu destino acentuadamente triste, mas pela sua destruição ser o desenvolvimento positivo dessa própria vida. A vertigem encontra a sua tragédia prenunciada no seu início paradoxal como não-eu e não-outro, na destruição do ciclo mediante a distância alienante, que é de certa forma o retorno e a impossibilidade de permanência no início mencionado. O destino trágico é a negação radical algo que só pode surgir da sua própria afirmação. Nesse sentido, a morte é trágica não no sentido ser triste enquanto negação de uma vida, mas por ser uma possibilidade intrínseca e inevitável do desenvolvimento do homem em sua positividade. É importante frisar que nos referimos à morte como um evento comum à condição humana e não a uma morte específica considerada factualmente, que pode ou não ser trágica – porém, e justamente por isso, a tragédia enquanto narrativa sintetiza a condição humana em sua forma e conteúdo, para além da distração do cotidiano. Isso já nos leva a uma reflexão importante. A determinação fundamental da vida de Simmel – o fato da vida (entendida para além do biológico) conter o seu futuro, transcendendo-se a cada vez em direção a ele – é uma condição de possibilidade de sua interpretação da tragédia na medida em que esta requer que, para que algo seja tragédia, seu destino enquanto negação seja contido no seu desenvolvimento positivo e a determinação fundamental da vida coloca em possibilidade esta de conter o seu destino. O puramente objetivo que está-no-presente não pode ser trágico. Isso se reporta à distensão, à eterna significância do temporal, já que o temporal, em sua temporalidade dialética, se distende até o eterno. O que é diferente do estático, em que abdica do vivo. No entanto, e é necessário para uma compreensão da tragédia, a vida se manifesta na forma relativamente estável do indivíduo, e essa *tensão*, de estar individualmente e viver temporalmente, é o caso manifesto da tragédia humana. Logo, a tragédia como gênero não é uma construção artificial, mas catalisa em forma e conteúdo essa tensão

imane, já que, no mais das vezes, o cotidiano *esvazia* esse conteúdo. O cinema, enquanto arte e cultura, o resgata. A dialética da vertigem, conseqüentemente, se situa além na análise lógica formal.

A tragédia se apresenta no fato, muito simples, de que existem *indivíduos*. Em suma, o primeiro ato do drama da cultura espiritual teve lugar no dia em que a corrente contínua da se fixou em individualidades fechadas e perecedoras; o que resulta como paradoxal e verdadeiramente trágico é que a vida, fluxo ininterrupto e perpetuamente móvel, não pode existir e de fato apenas é contínua sob a forma de um eu limitado no espaço, finito no tempo, unificado em torno de um centro imutável que é como o núcleo de uma personalidade. *O indivíduo é, portanto, uma parcela da tela da vida isolado no enclave intemporal e rígido de uma forma*; e se a individualidade é sempre vivente, a vida é sempre individual: essa é a fatalidade da natureza humana. A aparente incompatibilidade dos dois princípios, em cujo acercamento reside o trágico da existência, resolve-se em uma síntese irredutível e simples que cada um de nós pode experimentar no fundo de si mesmo, e que escapa a análise abstrata do perito em lógica (JANKÉLÉVITCH, 2007, p. 83, tradução nossa).

TRÊS AFORISMAS

O aforisma 146 do diário de Simmel reforça esta conexão da vida com o trágico: “O desejo apaixonado pela vida pode em si mesmo levar à autodestruição. Pois vem da fundação última de toda existência e leva de volta a ela, sendo que a negação da forma individual reside de fato muito próxima a ele.” (SIMMEL 2010, p. 183, tradução nossa, – *Aforisma 146*) A vida não só oferece a condição de possibilidade para a tragédia ao poder conter seu futuro, mas a mera afirmação radical e positiva da vida pode levar à autodestruição. Esta forma de autodestruição revela a forma trágica da afirmação da própria vida.

O próximo aforisma apresenta a tragédia de maneira similar ao encontrado em *O conceito e a tragédia da cultura*, mas reforçando sua dualidade de ser um destino que se torna pela necessidade daquele que o

engendra e, ao mesmo tempo, o destino que nega a própria possibilidade de seu engendrar:

A essência do trágico pode talvez ser descrita assim: que um destino é mirado destrutivamente contra a vontade vital, natureza, sentido e valor de um ser particular – e que ao mesmo tempo este destino é percebido como procedente da profundidade e necessidade deste mesmo ser. (...) A quantidade de tensão necessária pelo que destrói uma vida reside em um elemento de maior profundidade desta mesma vida – esta é a medida do trágico. *Isso é muito evidente nas tragédias de Shakespeare.* Na tragédia antiga, ao invés da necessidade pessoal formar a base do processo de destruição é a necessidade do destino – correspondendo ao modo antigo de pensar, que geralmente não entendia a definição individual como base metafísica para a vida da pessoa. (...) Na tragédia, uma grande harmonia existe entre o positivo na pessoa e o que destrói o positivo (...) (SIMMEL, 2010, p. 183, tradução e itálico nossos – *Aforisma 147*).

Aqui Simmel vai pensar a tragédia tendo como tipo as duas tradições supracitadas. Adiciona como elementos gerais entre elas que a potencialidade destrutiva necessária é uma função da própria vida, um claro desdobramento do conceito de tragédia; e que existe uma “grande harmonia” entre a potencialidade do destruído e do destruidor. Essa “grande harmonia” ecoa na consideração de uma “tragédia da cultura” pois esta não é menos que a tragédia da síntese, uma busca instável de harmonia entre o sujeito e o espírito objetivado e sua própria destruição pressupõe uma harmonia entre sua positividade e a positividade destrutiva. Precisamos de mais uma consideração, a origem do trágico na vertigem é justamente o desenvolvimento espiral de seu começo, estar perdido entre o não-sujeito e não-objeto é a marca do seu desenvolvimento destinal em espiral, e seu fim é meramente o retorno da espiral num ponto impossível – a distância impossível final resgata a proximidade impossível inicial.

A distinção clara marcada entre as duas tradições de tragédia é que, enquanto nas tragédias de Shakespeare a necessidade da destruição é pessoal, nas tragédias antigas um “destino” se colocava além da própria

pessoa. A partir do moderno o destino coincide com a liberdade. Se formos transpor isto para a tragédia da cultura a pergunta resultante é: *a potencialidade destrutiva da tragédia da cultura surge de seus elementos internos, “pessoais”, ou sua necessidade metafísica tem como base um destino abrangente?* Dissemos isso pois, *tomamos o cinema como cultura*, embora como arte seja um ideal absoluto, cada uma de suas manifestações são individuais, temporais e autônomas.

O último aforisma que nos interessa repete a estrutura da tragédia, mas aponta a relação desta com a consciência: mediada pela culpa. O mais interessante visto aqui é que vemos que não só a cultura individual se abre como não conclusão, mas como – numa reviravolta – a própria tragédia se mostra como não conclusão ideal – emancipando-se de seu princípio relativo ao conceito central de vida. *A relação da tragédia com a culpa nos informa que não só a cultura²⁰ é trágica, nem mesmo apenas a vida, mas a tragicidade se emancipa delas*

Simmel considera:

A essência da tragédia é que a vontade mais profunda de uma pessoa é negada e que tal negação é no sentido mais profundo desejada. Que o herói trágico tão geralmente termine com o *suicídio* é uma percepção superficial desta constelação, mas ainda um símbolo do que compreende a tragédia em geral. O conceito de culpa que se tende a identificar a essência da tragédia é apenas uma obsoleta e atenuada expressão desse estado de coisas (...) A culpa aparece como a ponte sobre a qual a vontade encontra o fato que esta vontade destrói sua própria base – onde a vontade encontra a si mesma como vontade oposta. Com a culpa o paradoxo do trágico é transposto na consciência para a pessoa, mas seu caráter paradoxal é assim reconhecido. (SIMMEL, 2010, p. 184, tradução nossa – *Aforisma 149*).

Temos aqui muitos elementos para pensar o caso de *Vertigo*. Como dissemos, não podemos colocar na *essência* da tragédia de Judy a culpa ou o suicídio, para a essência da tragédia, isso não importa. O que importa

²⁰ Como subproduto da vida.

é o seu desenvolvimento vertiginoso que enreda o trágico, que leva a sua máxima vontade corresponder a sua máxima negação. Tanto o suicídio, quanto a culpa, aparecem como mediações do trágico, símbolos que transportam e fazem esclarecer o trágico na consciência a partir dos seus momentos concretos. Mas, se o trágico em si se reporta a esta concretude da vida, e não à vida diretamente, é porque – embora gestado pelo princípio metafísico-formal da vida – ele se emancipou deste e adquiriu a liberdade de se mover entre os conteúdos desta vida. Por raras vezes sentimos – embora a identificamos unicamente – a essência do trágico por meio da metafísica, mas sim na concretude dos nossos conteúdos individuais, mediados por símbolos como a culpa e o suicídio. E muitas vezes confundimos estes últimos com a essência do trágico, por terem sido eles os mensageiros do paradoxo em nós. Isto só reforça o caráter mediador deles e também um outro fenômeno: a emancipação do trágico como algo elevado além da própria vida.

Simmel demonstrou a dialética trágica segundo a qual a vida só pode ser apreendida na forma em que não é mais apreendida como vida. Nessas demonstrações, ele usa exemplos extraídos de situações concretas da vida, na qual o fator do conceito é substituído por outros fatores, tanto os necessários quanto os contrários à vida. É nessa dialética trágica que se baseia o ensaio de 1912 “O conceito e a tragédia da cultura” (...) Esse conceito vital de individualidade retoma em outra frase de seu diário, que tem por objeto a tragicidade do amor: “O amor só é despertado na individualidade e se despedaça na insuperabilidade da individualidade.” (...) Aqui, o conceito central da filosofia de Simmel já foi abandonado, e o trágico foi elevado acima da idéia fundamental que acaba retomando, na era pós-idealista, a reivindicação de totalidade do pensamento sistemático sobrepujado, contra o qual aquela idéia inicialmente se insurgiu (SZONDI, 2004, p. 70-71).

A relação profunda do Cinema com o trágico é o *apelo do negativo*, do ponto de vista literal, vê-se o negativo da realidade. O seu conteúdo cultural se coalesce necessariamente nessa forma ontológica. Do ponto de vista da finitude, é uma in-finitude imagética – que se repete. Isso torna nosso olhar enviesado cotidiano em vertigem, como todo fruto da

metafísica moderna. Porém, a astúcia da repetição da vertigem, nos apenas aponta além da própria metafísica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS – O OLHAR ENVIESADO EM SUSPENSÃO COMO FIDELIDADE E GRATIDÃO AO RE-VELAR-SE DO *SEER*²¹

A palavra *viés* foi santificada – ou demonizada – como uma das palavras-guia de nossa era. Tal palavra, tendo liberto o seu sentido, apareceu-nos como uma chave para concluir o pensamento sobre *Vertigo*, o cinema, e sua relação com o trágico – e ao nosso próprio texto como interpretação, segundo a espiral hermenêutica. De acordo com o mapeamento do jornalista Sérgio Rodrigues²²:

O português conhece desde meados do século 16 o verbo enviesar, cujo particípio é “enviesado”). Quando devia tudo ao francês “biais” e nada ao inglês “bias”, nosso viés era menos atarefado. Até aproximadamente 20 anos atrás, pouco tinha se afastado do sentido de origem: o de indicar uma trajetória oblíqua, indireta, diagonal. Quando se olhava enviesado para alguém, olhava-se de esguelha, de soslaio – como fazia Capitu, com seus “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”, nas palavras de José Dias abraçadas pelo enviesadíssimo Bentinho. *O olhar enviesado sempre teve o poder de introduzir entre duas pessoas uma instabilidade, uma desconfiança, uma irritação – até um perigo.* Mas o sentido mais básico do adjetivo não continha juízo de valor: era de orientação espacial. No romance “O Senhor Embaixador”, Érico Veríssimo faz o personagem olhar enviesado para um catálogo. (RODRIGUES, 2019, grifo nosso).

Assim como a metáfora espacial da “espiral”, o “viés” se apresenta como outra metáfora espacial rica de significado. Pois o cinema tem na espacialidade de sua imageticidade parte de sua essência, completando o

²¹ Utilizamos o termo *Seer*, em itálico, para distinguir do *ser/Ser*; como alusão do pensamento vindouro pós-metafísico. Uma Dádiva que não é existir, nem ser – nem as diferenças entre ambos.

²² O mero uso de um diário de notícias, e coluna de opinião pode soar até macabro. Nossa justificativa é ainda estarmos num campo hermenêutico e era da metafísica. De um lado, diz Heidegger: “Todo questionamento metafísico põe o questionador em questão”. De outro lado da justificativa, diz Scheleiermacher: “Como todo discurso tem uma dupla relação, com a totalidade da linguagem e com o pensar geral de seu autor: assim também toda compreensão consiste em dois momentos; compreender o discurso enquanto extraído da linguagem e compreendê-lo enquanto fato naquele que pensa” (SCHELEIERMACHER, 1998, p. 8).

que dissemos, *o olhar enviesado do cinema sempre teve o poder de introduzir uma instabilidade, uma desconfiança, uma irritação – até um perigo*. O cinema nos controla pois ele controla nosso olhar – e quanto melhor cinema é (mais próximo de sua essência) mais tem esse poder. Porém, essa “interferência” pela qual o cinema controla nosso olhar – obviamente – não é meramente espacial, mas é uma *interferência hermenêutica*. *Vertigo* pode muito bem ser considerado filme arquetípico do cinema – e não nos importa se há realmente filmes melhores, deve-se ter – pois traduz e funde o viés cinematográfico, esta irritabilidade e insatisfação (e até mesmo perigo iminente) no seu conteúdo próprio. É como se ele refizesse a ponte metafísica entre a tragédia dialética da vida e a tragicidade em si que – gestada pela primeira – que nos abala em sua concretude.

Isso tem a ver com outro sentido da palavra viés, potencialmente escondido no anterior, não o *viés plástico do cinema em si*, mas o *viés trágico* que a vida faz sentir na concretude mediada pela forma emancipada do trágico. É o viés da dialética da vertigem. Viés do sujeito em vertigem, viés da busca temporal e eternizada do objeto que passa pela autoalienação.

Por fim, enquanto interpretação, que é a nossa atividade, é o *viés hermenêutico* – agora se aproximando do sentido anglófono, de *viés de confirmação* de uma verdade ou fato. É óbvio que essa modalidade de viés também necessita ser emancipada do seu uso vulgarizado como, por exemplo, em “viés ideológico”. Pois, o viés hermenêutico, antes de ser um viés de confirmação em que a idealidade de uma posição ou ponto de vista *interfere* na facticidade absoluta do real, indica esse ponto de vista ele mesmo, indica a própria situação-olhar tal qual ela é. A situação hermenêutica, logo, necessita de um viés, ou recairia numa compreensão absoluta sem compreender – ou um compreender igualmente absoluto. O famoso “círculo hermenêutico” – para usar outra rica metáfora espacial – infelizmente padece da mesma fragilidade espacial do círculo: sua *linearidade*. Tal linearidade recusa parte importante da negatividade trágica do entendimento. Robert Belton faz uma sugestão interessante:

O círculo hermenêutico falha ao lidar com o efeito transformador de informações novas ou corrigidas, as quais podem vir de fora do texto tão facilmente como de dentro dele. Quando um intérprete

vê um detalhe que havia escapado de sua percepção antes, ele é apresentado com uma oportunidade de ver o sentido do todo em outra luz. Quando ele aprende que um artista é um membro de um grupo social ou gênero diferentes, ele pode ser inspirado a mudar a sua opinião sobre o quê uma obra quer dizer. Ele não termina onde começou, assim, a metáfora inadequada de um círculo é substituída pela da espiral, que engloba a acumulação e consideração de gatilhos não-antecipados à novas associações. (BELTON, 2017, p. 18).

O viés hermenêutico aqui aparece justamente como esse efeito transformador das informações, que desestabiliza o círculo. Fica clara nossa opção em escolher uma espiral hermenêutica e também diferenciá-la da vertigem. De fato, considerando a totalidade da própria coisa, ambas são a mesma coisa, mas cada uma se reporta a um âmbito distinto do real. Vertigo, enquanto apresentação imediata de uma tragicidade metafísica recai no âmbito da vertigem; mas, quando considera-se recursivamente que *Vertigo* é *ela mesmo* uma obra cultural criada por uma série de manifestações pouco a pouco conexas, que ela mesmo está sujeita à forma mais elementar de tragédia – da cultura, percebemos a necessidade de interpretá-la espiralmente. Esse é o pensamento diferencial que aventamos no início, partimos dele, mergulhamos nos paradoxos da vertigem, e retornamos a ele – não como um círculo, mas em um ponto superior – *um fechamento provisório*.

Uma espiral hermenêutica parece retrair seu caminho, mas ele na verdade move-se para longe de sua localização prévia para olhar de volta ao objeto cultural em questão de uma perspectiva diferente. O fechamento final nos escapa. Ao contrário, nós temos um fechamento provisório ou “pseudo”-fechamento. O sentido do texto não pode ser determinado pois há um número inesgotável de outras localizações preenchidas com outros objetos cujos contrastes produzem uma estonteante variedade de outras possibilidades interpretativas. O discurso crítico no mundo real está constantemente sendo corrigido pela nossa descoberta de outros textos, para-textos e intertextos, alguns dos quais vão mudar nossas opiniões. (BELTON, 2017, p. 18).

A estranha sustentação de nossa hermenêutica-de-mundo – imediatamente espiral, e não circular, tornada tão plástica²³ pelo cinema como também ato social e cultural, logo fático, reside negativamente no mesmo modo-de-possibilidades que estrutura o nosso entendimento metafísico: o Princípio de Razão Suficiente. Simplificadamente: “Para tudo há uma razão para que seja ou explique o que seja”. Se o paradoxo do cinema é gerado, inclusive no ato cultural de cada filme, pela busca proposicional de relacionar a experiência em conceitos. O cinema traduz o já sabido apenas esteticamente-metafisicamente, porém como uma ponte instável entre imagem e conceito, vivência de mundo e teorização. De ser-no-filme e ser-espectador. Servindo além do cinema, mostra: tudo tem uma imagem para que seja e *e-ternifique*²⁴ o que apenas é. Tal reconhecimento, no âmbito da superação da metafísica, e não mais da dialética moderna, demonstra – no mundo que for – uma terna gratidão ao velamento e fidelidade revelamento do *Seer*.

Uma apresentação de outro âmbito, que reforça a urgência do se pensar o *Seer* para além de uma necessidade ou curiosidade acadêmica e escolástica, mas é impossível de ser dita adequadamente pelas flutuações da linguagem proposicional, e ainda assim é justificada aqui por resolver (e não suspender) o paradoxo do próprio trágico do filme específico apresentado aqui.

Primeiro a representação da dialética da imagem nos leva a uma apresentação da didática do trágico, e é pela própria superação da dialética metafísica da imagem que se pode (mesmo no âmbito proposicional do roteiro) vislumbrar: o que se no nível do *Seer* é suspensão, no nível do trágico é re-solução – novamente, tornar a estrutura-hermenêutica espiral em uma circularidade virtuosa. O Velamento e Desvelamento do *Seer*, talvez em um “degrau inferior” se mostre como a *Fidelidade* e *Gratidão* de uma Ontologia Social. Por uma incapacidade de linguagem, e estrutura (*afetiva-afinativa*) de mundo, ambos estão imbricados hermeneuticamente.

²³ Uma relação plástica é onde o meio se deforma sem retorno; numa relação elástica há sempre o retorno ao mesmo.

²⁴ A Imagem que e-ternifica, torna-se lembrável recursivamente pela sua afinidade ao mundo, à ternura.

Por meio do Apelo do Negativo, o Cinema nos permite simplesmente não-fazer, pela Imagem instável e móvel, de vários modos tortuosos e diferenciais, um *fazer-jus* a nossa estrutura de interpretação como a Dádiva do *Seer*. E, ao “fazê-lo”, supera o Eterno Retorno da Metafísica – no sentido de nos deprender de uma estrutura sempre elástica de mundo. O Vislumbre do *Seer* como des-*truição* das cisões (*Caos*), a Justiça (*Gerechtigkeit*) – o que é a resolução de um salto para além da *própria* Imagem espelhada como *fim do eterno retorno que acaba com a resolução da de-cisão*. O verdadeiro *normal* (*Judy*) é fazer-jus à sua própria Dádiva, enquanto si mesma. Pular para si, sem que se caia o corpo.

Aqui nós tratamos de uma relação entre a ontologia do cinema como *imagem em movimento* e o modo próprio de *interpretação* em geral, concluindo que isso também envolve o conteúdo de todo fazer-cinema em sua relação com a tradição literária trágica. Nós partimos do filme concreto *Vertigo* (1958 – *Um corpo que cai*), para adentramos uma discussão ontológica sobre a função do cinema na Era da Metafísica, e como esta função revela a possibilidade de uma nova hermenêutica-de-mundo.

REFERÊNCIAS

- BELTON, Robert. J. **Alfred Hitchcock's Vertigo and the Hermeneutic Spiral**. Londres: Palgrave Macmillan, 2017.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. **Georg Simmel, filósofo de la vida**. Trad. Antonia García Castro. Barcelona: Editorial Gedisa, 2007.
- MATTHEWS, Petter. Vertigo rises: the greatest film of all time? **British Film Institute**, [S. l.], 2018. Disponível em: <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/polls/greatest-films-all-time/vertigo-hitchcock-new-number-one>. Acesso em: 30 jul. 2019.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- RODRIGUES, Sergio. Era uma vez o viés. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 04 jul. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/sergio-rodrigues/2019/07/era-uma-vez-o-vies.shtml>. Acesso em: 31 jul. 2019.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst. **Hermeneutics and Criticism and other writings**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

SIMMEL, Georg. O conceito e a tragédia da cultura. *In*: SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold (ed.). **Simmel e a modernidade**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1998. p. 79-108.

SIMMEL, Georg. **The view of life**: four metaphysical essays, with journal aphorisms. Trad. John A. Y. Andrews e Donald N. Levine. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.

SIMMEL, Georg. **Schopenhauer & Nietzsche**. Trad. César Benjamin. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2016.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

VERTIGO. Direção: Alfred Hitchcock. Fotografia: Robert Burks. [S. l.]: AVH, 2006. 1 DVD (128 min), cor. Título original: Vertigo. Data original: 1958.