

Fantasia e voyeurismo narrativo em Vertigo:

os laços entre cinema e ceticismo em Stanley Cavell

Andrea Cachel

Lunielle Bueno

Como citar: CACHEL, A.; BUENO, L. Fantasia e voyeurismo narrativo em Vertigo: os laços entre cinema e ceticismo em Stanley Cavell. *In*: VACCARI, U. R.; VIEIRA, T. K.; DEBATIN, G.

Cinesofia: a sétima arte em devaneio. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2022. 73-100.

DOI: <https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-222-2.p73-100>



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.

FANTASIA E VOYEURISMO NARRATIVO EM VERTIGO: OS LAÇOS ENTRE CINEMA E CÉTICISMO EM STANLEY CAVELL

*Andrea CACHEL*¹

*Lunielle BUENO*²

INTRODUÇÃO

A discussão acerca das relações entre imagem, linguagem e realidade no campo da arte foi realizada em vários momentos da história da filosofia, comportando distintas nuances e perspectivas. O cinema, contudo, é uma linguagem artística relativamente recente, sendo os debates referentes ao seu estatuto e consequências ainda um vasto campo de possibilidades a serem exploradas. Nesse sentido, um olhar mais detido acerca dessa linguagem e, sobretudo, concernente ao modo como a imagem fílmica

¹ Professora no Departamento de Filosofia da Universidade Estadual de Londrina - UEL / Londrina / PR / Brasil. E-mail: andreacachel@gmail.com

² Mestranda na Pós-Graduação de História Social da Universidade Estadual de Londrina – UEL / Londrina / PR / Brasil. E-mail: luniellebueno@gmail.com

relaciona-se com a realidade, na interface entre os *meios* que articula, permite-nos ponderar também sobre algumas categorias fundamentais da estética. Nesse contexto de debates, a obra de Stanley Cavell destaca-se por conectar a discussão acerca da natureza do cinema com a tentativa humana de escapar do solipsismo e do ceticismo em relação ao mundo exterior resultantes da filosofia da representação.

Autor de 53 longas-metragens ao longo de uma carreira de mais de cinco décadas, iniciada no cinema mudo em 1922 e que seguiu até seu falecimento em 1980, Alfred Hitchcock é um dos cineastas mais explorados pela obra cavelliana. Presente na sua filosofia em diversos artigos e livros tais com o *The World Viewed* (1979), *North by Northwest* (1981a), *Falling in Love Again* (2005), *Pursuits of Happiness* (1981b), *Ending the waiting game: a reading of Beckett's endgame* (1976), Hitchcock aparece na obra de Cavell muitas vezes como exemplo do modo pelo qual o cinema diria respeito e abordaria as implicações do ceticismo moderno. Com uma carreira caracterizada por filmes hoje bastante cultuados pela crítica cinematográfica³, Hitchcock tem um estilo marcado pelo movimento de câmera-observadora, simulando o olhar de um espectador *voyeur*, e pelas sequências que progressivamente maximizam o medo em seus espectadores. Muitas dessas características são lidas por Cavell como uma forma de explorar as questões relativas à oscilação entre a busca por conexão com a realidade e a fuga dessa conexão.

Vertigo (*Um Corpo que Cai*), particularmente, é um dos filmes de Hitchcock de maior destaque na obra cavelliana e aquele que permite que

³ É já desde o média metragem (68 min.) *O Inquilino* (*The Lodger*, de 1927) que Hitchcock abraça o gênero do suspense, que o consagraria, mais tarde rendendo-lhe a alcunha de “mestre do suspense”. Sua carreira é caracterizada por filmes hoje bastante cultuados pela crítica cinematográfica, tais como *Os 39 Degraus* (*The 39 Steps*, de 1935), *Rebecca, a Mulher Inesquecível* (*Rebecca*, de 1940) e *O Homem que Sabia Demais* (*The Man Who Knew Too Much*, ambas as versões, de 1934 e 1956). Merecem, ainda, destaque especial aquelas películas que entraram para o cânone de verdadeiras obras primas, produzidas todos no período americano, como *Festim Diabólico* (*Rope*, 1948), *Pacto Sinistro* (*Strangers on a Train*, 1951), *Disque M para Matar* (*Dial M for Murder*, 1954), este usando a tecnologia 3D que estava em voga na época, *Janela Indiscreta* (*Rear Window*, 1954), *Um Corpo que Cai* (*Vertigo*, 1958), *Intriga Internacional* (*North by Northwest*, 1959), *Psicose* (*Psycho*, 1960), este um projeto pessoal que o diretor financiou às suas próprias expensas, e *Os Pássaros* (*The Birds*, 1963). Não se pode ignorar, também, a profunda influência que Alfred Hitchcock passou a exercer no meio cinematográfico a partir do culto que lhe estabeleceram os críticos da revista *Cahiers Du Cinéma*, ligados ao movimento francês da *Nouvelle Vague*, especialmente na pessoa de François Truffaut, que com o “mestre do suspense” realizou uma série de entrevistas durante as décadas de 1950 e 1960, resultantes no livro *Hitchcock/Truffaut: Entrevistas* (TRUFFAUT, 1986), cuja primeira edição é de 1967.

o problema do isolamento do homem e da perda da sua presença para o mundo, tal como compreendido por Cavell, seja explorado em várias nuances. Trata-se do filme de Hitchcock que traz de modo muito evidente a questão da relação entre o espectador e a câmera, retratando tanto a privacidade como a vulnerabilidade do personagem, mas também desse *voyeur* que é o espectador. Nesse contexto, nossa intenção aqui neste texto é expor alguns debates que Cavell realiza sobre *Vertigo*, ampliando, quando possível, a análise dos assuntos explorados por esse autor para além das cenas mencionadas por ele, a fim de tanto apresentarmos uma discussão mais pormenorizada deste filme, como uma investigação acerca da própria abordagem cavelliana sobre o cinema, em especial da relação que estabelece entre cinema e ceticismo.

CINEMA E CETICISMO EM STANLEY CAVELL: O MUNDO COMO ESPETÁCULO

Cavell faz um uso amplo de “ceticismo”, na medida em que, para o americano, reconhecer traços céticos em determinado autor independe de ser seu ceticismo antecedente ou consequente, tampouco diz respeito à sua filiação explícita à tradição cética propriamente dita. Como Conant observa, a análise cavelliana identifica o ceticismo como um espaço dialético, e não (apenas) como uma posição no interior dele. O ceticismo, desse modo, representaria um horizonte “com o qual os filósofos se engajariam mesmo enquanto procuram uma maneira estável de responder à pergunta do cético na afirmativa e não (como o próprio cético faz) na negativa” (CONANT, 2012, p. 3). E é tendo em vista esse âmbito amplo de compreensão – essa leitura segundo a qual os implicados nessa esfera em que determinadas problemáticas são estabelecidas consistem em filósofos que ilustram o ceticismo moderno – que Cavell ressalta o atrelamento entre o percurso da modernidade filosófica e o surgimento da fotografia e do cinema como linguagens artísticas. Mais que resultado de desenvolvimentos técnicos que permitiram a captação mecânica da imagem e a projeção dessas imagens em movimento, o advento dessas linguagens e a importância que adquirem no cenário cultural diriam respeito a um problema que seria o escopo do

ceticismo filosófico, tanto do ponto de vista de sua afirmação como da tentativa de sua superação:

A fotografia não poderia ter se imposto tão imediata e universalmente à mentalidade Europeia (inclusive à Americana) sem que essa mentalidade já não tivesse imediatamente reconhecido na fotografia uma manifestação de algo que já lhe acontecera. O que sucedeu à essa mentalidade foi sua queda no ceticismo junto com seus esforços para se recuperar dessa queda, conforme os eventos estão registrados na filosofia de maneira muito variada, em Descartes e Hume e Kant e Emerson e Nietzsche e Heidegger e Wittgenstein (CAVELL, 2018, p. 141-142).

Assim, o que se expressa esteticamente e que culmina no desejo de captação do instante e da presenticidade reproduziria um anseio relacionado diretamente a uma perda e à melancolia a ela alusiva, as quais explicariam também a importância adquirida pelo ceticismo na Idade Moderna, e que dariam o sentido da procura por um novo meio, aquele que pudesse garantir a presença-ausência do observador, enquanto síntese da tentativa, por um lado, de recuperar aquilo que foi perdido, e, por outro, de negar ilusoriamente a perda desse objeto. Em outras palavras, o advento da fotografia e do cinema encontraria no ceticismo moderno a sua condição de possibilidade, sendo o cinema uma forma de consolidar o modo como o ceticismo entende o conhecimento, a saber, já como algo que pressupõe o afastamento entre sujeito e mundo:

É como se a projeção do mundo explicasse nossas formas de desconhecimento e nossa incapacidade de saber. A explicação não é tanto que o mundo está passando por nós, mas que somos deslocados de nossa habitação natural dentro dele, colocados a uma certa distância dele. A tela supera nossa distância fixa; faz com que o deslocamento pareça nossa condição natural (CAVELL, 1979, p. 41).

Em *The Claim of Reason* (1999), Cavell analisa com maior profundidade os problemas abordados pelo ceticismo, ponderando tanto os seus equívocos quanto o que ele revelaria de verdadeiro em relação ao

homem moderno. E, nesse contexto de abordagem, mobiliza sua leitura não ortodoxa das *Investigações Filosóficas*, de Wittgenstein, sobremaneira sua compreensão peculiar acerca de noção de critério deste autor.⁴ Indica, a partir dessa perspectiva de discussão, como o foco excessivo na busca de certeza – do ceticismo, como tendência dominante da filosofia moderna, com repercussões também em parte da filosofia contemporânea – revela uma perda de conexão entre sujeito e mundo que o filósofo tenta superar postulando novas formas de fundamentar essa conexão, supondo ser possível uma relação com o mundo e com o ordinário que possibilite a revelação de sua estrutura, de suas condições de possibilidade (CAVELL, 1979, p. 101-102). Tendo como influência também a filosofia de Heidegger⁵, Cavell destaca que o advento da Modernidade teria resultado em uma vivência da subjetividade que se estabelece como isolamento, e, do ponto de vista da relação entre esse sujeito isolado e o mundo que o circunda, o ceticismo moderno evidenciaria um percurso de busca de reconexão, por um lado, mas, por outro, de evitação, de recusa de reconhecimento da finitude e da contingência da vida humana (CAVELL, 1979, p. 165-166). Em virtude do isolamento, da quebra da sua conexão com o mundo (uma conexão que não passaria pela certeza, tampouco pela fundamentação de uma base inquestionável), restaria ao homem recolocar sempre a questão da sua presença para o mundo. O filósofo moderno materializaria essa necessidade verdadeira, mas recusaria a aceitação dos laços instáveis pautados nas nossas formas de vida e nas relações necessárias que estabelecemos na nossa linguagem (mas que não se assentariam em algum fundamento lógico anterior), rejeitaria aceitar a responsabilidade que o ato de afirmar algo comporta, a universalidade que não se funda na certeza. Buscaria olhar o mundo de fora, como se as limitações da linguagem e da condição humana fossem decorrentes apenas de uma posição pragmática ou ordinária, à qual poderia se contrapor a situação do filósofo, supostamente capaz ter “vistas do mundo”, relacionar-se com ele sem estar imerso (CAVELL, 1979, p. 430-431).

Amálgama de uma série de influências, a análise cavelliana sobre o cinema pressupõe uma concepção da fotografia pensada a partir do seu

⁴ Para um aprofundamento desse tema, Cf. Conant (2005); Hammer (2002); Mulhall (2003, 2006).

⁵ Para uma melhor análise da influência heideggeriana em Cavell, ver: TECHIO, 2020.

automatismo, das possibilidades deste meio, tendo em vista a inexistência de mediação subjetiva na transferência das marcas que presentificam o real, além de sua capacidade de nos conferir uma independência da mediação da nossa memória para o estabelecimento da nossa presença no mundo.⁶ O automatismo mecânico da fotografia consolidaria um percurso mais amplo nas artes visuais, em que, ao mesmo tempo que se evidencia a clara destinação da obra para o observador, tenta-se superar, normalmente por assimilação, a referência da imagem ao olhar desse espectador (CAVELL, 1979, p. 22). Um percurso existente na pintura desde a segunda metade do século XVIII⁷, sendo o advento da fotografia decisiva não para que os pintores abandonassem o realismo, mas tão somente para que eles recusassem a semelhança, havendo a partir deste momento novas tentativas de produção de automatismos. A fotografia, particularmente, teria o potencial de assegurar nossa presença-ausência na imagem, representando, nesse contexto, uma espécie de memória do presente, que assegura decisivamente o que estaria em jogo no modernismo artístico, a busca por reproduzir um olhar cômico, de não tornar a subjetividade do observador um anteparo para a percepção do mundo (CAVELL, 1979, p. 42).

O cinema é entendido, nesse cenário, a partir de sua base fotográfica e do que ela implica, e tendo como pressuposto a ideia de que esse seu meio é essencialmente realista. Por realismo, contudo, Cavell não concebe uma referência direta aos fatos⁸, mas sim a ideia de que, em virtude da natureza da fotografia, do seu automatismo, os fotogramas em movimento

⁶ Como Cavell reconhece, um dos pontos de partida das suas análises sobre o cinema é a obra de Bazin *Ontologia da Imagem Fotográfica* (BAZIN, 1991, p. 19-26). Vale ressaltar que outros comentadores e críticos também apresentam análises importantes em relação ao tema, especialmente ponderando aspectos como a inserção ou não da fotografia no âmbito das artes representativas, bem como o sentido do suposto automatismo que comporta. Kendall Walton (1984), por exemplo, afirma que a fotografia tem um poder de efetividade propiciado pela sua *transparência*, a ausência da necessidade do domínio de uma convenção para que haja a compreensão (p. 263). Scruton (1995), por outro lado, relativiza o papel da fotografia como arte justamente por essa ausência de código.

⁷ A leitura do modernismo artístico como processo que decorreria de um percurso de desteatralização nas artes visuais é proveniente da influência decisiva que a obra de Fried exerce em Cavell. Nesse sentido, ver: FRIED (1980, 1998, 2008).

⁸ Cavell reconhece a influência de Bazin na ideia da realidade como meio do cinema, embora ressalte a sua discordância em relação a alguns pontos da teoria do francês. Além do *Ontologia da Imagem Fotográfica*, esse assunto aparece na obra de Bazin em vários dos seus artigos, dentre os quais *O Mito do Cinema Total* (BAZIN, 1991, p. 27-32), *Teatro e Cinema* (1991, p. 123-165), *A evolução da linguagem cinematográfica* (1991, p. 66-81), bem como em *O Realismo Cinematográfico e a Escola Italiana da Libertação* (1991, p. 233-257). Central também para o desenvolvimento do pensamento cavelliano é a obra de Panofsky sobre a natureza do cinema (1997).

expostos em uma tela criam uma imagem de mundo, que gera convicção. Tal convicção não deriva de uma suposta essência documental do cinema, mas sim daquilo que está em jogo em todo o processo que visa eliminar os efeitos do observador na obra, garantindo a sua presença-ausência e restituindo, assim, a conexão do sujeito com o real, quando a sua subjetividade não é mais obstáculo para a percepção do instante, do caráter de presente daquilo que se apresenta a nós. Ilusoriamente, o cinemático, enquanto um aprofundamento das possibilidades do meio fotográfico, nos permitiria ter um acesso ao real, ao presente, ao instantâneo. E, dada a própria natureza da nossa relação perdida com o real – o fato de que também essa relação não se dá com base em um fundamento certo e inquestionável – produziria “magicamente” uma convicção, minimizando momentaneamente a melancolia que o ceticismo moderno encarnaria. Ao mesmo tempo, o cinema seria a imagem em movimento do ceticismo por realizar algo que o filósofo moderno anseia, conforme mencionamos, a saber, além de restituir nossa conexão com o mundo, supor que essa conexão possa se dar tomando-se o mundo de um ponto de vista exterior, sem que seja preciso assumir a precariedade da nossa posição imersa nele, os limites da nossa linguagem, da nossa própria condição humana (CAVELL, 1979, p. 188-189).

Um outro aspecto é bastante importante para a compreensão da ideia de que o cinema seria uma imagem em movimento do ceticismo, qual seja, a capacidade que ele possuiria, segundo o filósofo americano, de ilusoriamente nos permiti*r *vermos sem sermos vistos*. Esse autor, no prefácio do *The World Viewed*, reconhece, além das influências de Bazin, Panofsky, Heidegger e Michael Fried, a importância que teve em suas reflexões a leitura da *Carta a d’Alembert*, de Rousseau (1979, p. xxii-xxiii). Fruto de uma disputa que envolveu Rousseau e D’Alembert, o texto diz respeito ao verbete *Genebra*, do volume da *Enciclopédia* publicado em 1757, em que o enciclopedista defende a importância do teatro e sua finalidade social, a saber, o aperfeiçoamento dos costumes e dos gostos dos espectadores. Rousseau, cidadão genebrino, posiciona-se contra os enciclopedistas e contra o teatro na *Carta* (1993), negando que a linguagem teatral possa ter a função de aperfeiçoamento moral dos cidadãos, mas indicando, por outro lado, haver nela uma peculiar relação entre artista e público

propiciada pela invisibilidade daquele que observa, a qual permite a identificação com a obra e a reflexão sobre si mesmo. A partir desta leitura, Cavell teria percebido que também no cinema há uma relação especular do sujeito com o mundo e sobretudo consigo mesmo. Assim, essa discussão mostraria como no teatro e no cinema *vemos sem sermos vistos*, ponderando qual a atratividade desse mecanismo, o que ele representa do ponto de vista de se permitir uma autoanálise isenta de culpa e vergonha. Essa possibilidade de ver sem ser visto seria fundamental para o homem moderno e estaria envolvida diretamente naquilo que o americano entende como o ceticismo sobre as outras mentes.⁹ Mais que o teatro, o cinema seria uma linguagem capaz de sugerir a realização desse anseio. Isso porque comportaria a promessa de termos acesso às condições da percepção propriamente ditas, sem a necessidade de princípios intermediários entre os domínios da subjetividade e o da realidade, desse modo, dando vazão a uma dupla possibilidade: a da preservação da privacidade do indivíduo e a da publicidade do mundo. No centro dessa capacidade estaria o seu automatismo, não só compreendido a partir da autonomia em relação à agência humana, viabilizada pelos aparatos técnicos implicados na produção cinematográfica, mas especialmente entendido como o potencial de simular um mundo comum, apreensível imediatamente e com isenção de dúvidas quanto à sua existência, algo que seria semelhante à tentativa filosófica de ter acesso às condições da visão e dos objetos:

Desejar ver o mundo em si mesmo é pretender ter acesso às condições da visão. Nossa situação tornou-se tal que nosso modo natural de percepção é ver, sentindo-se não visto. Não olhamos tanto para o mundo, mas para um mundo além do “eu”. São as nossas fantasias, agora quase totalmente frustradas e fora de controle, que não são vistas e devem ser mantidas invisíveis. Como se não pudéssemos mais esperar que alguém pudesse compartilhá-las — no exato momento em que elas estão chegando às ruas, menos privadas que nunca. Portanto, estamos cada vez menos em posição de nos enlazar com o mundo (CAVELL, 1979, p. 101-102).

⁹ O debate em torno do ceticismo sobre as outras mentes é desenvolvido por Cavell na Parte IV, do *The Claim of Reason*, em que está em jogo também mostrar que o *não ser visto* é parte fundamental da recusa do reconhecimento e da fantasia da linguagem privada (1999, p. 329-496). E na sua análise da obra de Shakespeare, particularmente da peça *Rei Lear*, esse autor aprofunda essa discussão sobre a culpa e a vergonha (CAVELL, 2003).

Dado esse contexto de abordagem, o qual expusemos muito rapidamente aqui tendo em vista os limites e o escopo deste texto, e que diz respeito à ontologia do cinema cavelliana, sobremodo o entendimento de que a relação do espectador com os filmes espelha de algum modo certos aspectos da compreensão da filosofia tradicional moderna sobre o conhecimento e sobre a subjetividade, o filme *Vertigo* comporta elementos que ilustram pontos essenciais da visão do americano sobre o cinemático e sobre o escopo do modernismo artístico de modo geral. Como já mencionamos, ao dramatizar o isolamento humano, a busca de conexão, a dificuldade desse contato, *Vertigo* espelha a própria dinâmica daquilo que o ceticismo teria de verdadeiro, bem como a possibilidade de seus descaminhos. Permite, além disso, uma auto-observação, na medida em que insere o espectador de um ponto de vista invisível, porém completamente mobilizado na produção de sentido do filme. Como veremos na próxima seção, representa, para Cavell, uma discussão sobre os limites entre uma subjetividade que busca a confirmação do seu eu para o mundo e aquela que o perde e que resulta em solidão. Revela, especialmente, o *voyeurismo* como meio do filme, meio esse que Hitchcock declara tão brilhantemente nesse filme, seja a partir do seu conteúdo, seja de sua forma.

FANTASIA E ISOLAMENTO EM *VERTIGO*

Vertigo é ambientado em São Francisco, cidade californiana dos Estados Unidos, e conta a história de John Ferguson ou Johnny/Scottie, como o chamam seus amigos, interpretado por James Stewart. Scottie é um detetive aposentado compulsoriamente por sofrer de acrofobia, fato apresentado já na primeira sequência da obra: em uma perseguição policial pelos telhados da cidade, escorrega e fica pendurado em uma calha, não conseguindo salvar um amigo de trabalho da morte. Tal vertigem é testada no filme a partir da interpelação de um antigo amigo e colega de faculdade de Scottie, Gavin Elster (na interpretação de Tom Helmore), que, após anos sem contato algum, pede ao detetive aposentado, em nome da amizade de longa data, que investigue sua esposa, Madeleine, concebida por Kim Novak. A suspeita de Gavin é de que uma mulher já morta, Carlotta Valdés, está possuindo sua esposa e que tal possessão tem incutido

pensamentos suicidas nela. Acompanhamos uma narrativa de dissociações psíquicas: a desse detetive, que no cumprimento de seu dever, tornar-se-á obcecado pela mulher que segue, e a da própria Madeleine, que acredita ser uma outra, a Carlotta Valdés já falecida. Como um detetive, ele segue a mulher misteriosa e a observa apaixonadamente, até ser testemunha de sua tentativa de suicídio na Baía de São Francisco. Scottie a salva e, pela primeira vez, alcança o objeto de sua paixão, estabelecendo, a partir desse ponto, um romance com Madeleine. Esta, porém, continua a perseguir a obsessão de Carlotta Valdés, o suicídio – que finalmente realiza em uma cena marcante na torre de uma pequena igreja situada em um vilarejo de estilo espanhol próximo de São Francisco. Scottie testemunha parcialmente este suicídio, pois está preso nas escadas da torre pela vertigem que o acomete, e apenas observa impotente, por uma das janelas, o corpo da amada precipitado em direção à morte. Após um breve julgamento, que o absolve, e um período de convalescença psíquica que o deixa imóvel e mudo em uma cadeira, Scottie retoma sua vida. Mas ainda obcecado por Madeleine, de um modo comparável ao que ocorria entre esta e Carlotta, ele encontra na rua uma mulher parecidíssima com a falecida amada. Tenta, por isso, reencarnar Madeleine nessa outra mulher, Judy, comprando-lhe roupas iguais às usadas por sua amante e, ainda não satisfeito, ajeitando-lhe o cabelo para que assuma a mesma cor e penteado da amada. Scottie diz interessar-se por Judy, mas seu comportamento é oposto: quer eliminar a mulher que encontrou para nela moldar o objeto de sua obsessão – o que, finalmente, apenas pode terminar em tragédia.

Segundo Cavell, trata-se de um filme que nos apresenta uma vertigem em relação à nossa verticalidade, além de retratar o poder de uma fantasia que rompe com a conexão como mundo externo:

Inicialmente, *Vertigo* aparenta ser [um filme] sobre a impotência de um homem frente ao seu desejo ou imbuído da tarefa de sustentá-lo. Talvez, em segundo plano, seja sobre a precariedade da própria verticalidade de modo geral. Porém, acaba por ser sobre o poder específico da fantasia de um homem de não apenas renunciar à realidade – consequência tão ampla quanto o mar –, mas de despender cada instante de sua energia para uma alteração privada da realidade (CAVELL, 1979, p. 86).

A discussão acerca da impotência de Scottie para sustentar seu desejo e do poder da fantasia, conectam-se, no contexto da filosofia de Cavell, com a relação entre filosofia e ceticismo, além de evidenciar a capacidade que tem o cinema de nos permitir vermos sem sermos vistos, ou seja, de acompanharmos uma dramatização de uma incapacidade da subjetividade de sair de si mesma e reconhecer a existência do outro e do próprio mundo externo, o que no fundo diz respeito ao nosso próprio drama face à objetividade. Em um texto apresentado no Fórum Sobre Psiquiatria e Humanidades (CAVELL, 1987), em Washington, Cavell estabelece uma análise a respeito da relação entre Filosofia e Psicanálise, segundo a qual o diálogo entre ambas, no fundo, diz respeito à verdade do ceticismo. Após abordar a questão da originalidade ou não da psicanálise e da capacidade de que determinados anseios da filosofia sejam assumidos exclusivamente por esta, e, além disso, destacar as oposições de Heidegger e Wittgenstein à filosofia moderna, portanto, a capacidade de que a própria filosofia assuma a crítica ao ceticismo moderno, Cavell se pergunta acerca do que seria perdido se a filosofia ou a psicanálise fossem eliminadas do cenário cultural. E diz que o que acabaria seria a questão quanto a se minha vida confirma ou nega minha presença para o mundo e para os outros, isso representando, em linhas gerais e em seu nome mais antigo, o ceticismo. Nesse sentido, destaca que perder o conhecimento da possibilidade humana do ceticismo é renunciar à questão do próprio humano, como teria sido analisado no *The Claim of Reason*. Tendo a sociedade contemporânea entrado em um caminho de ceticismo radical, desde Descartes e Shakespeare, de acordo com Cavell o advento da psicanálise seria como o lugar, talvez o último, em que a psiqué humana como tal é abordada. E, embora algumas de suas questões – Até que ponto as histórias dos pacientes são fantasia ou realidade? Serão somente fantasias ou fantasias vinculadas à realidade? – se coloquem muitas vezes no âmbito restrito do sentido que a filosofia da representação deu ao problema da conexão entre homem e mundo, fato é que esses temas explorariam aquilo que o ceticismo tem de verdadeiro: essa busca de conexão, a própria possibilidade de que um olhar sobre a subjetividade traga a saída para a confirmação da realidade.

Vertigo, nesse contexto, teria como pano de fundo, ao abordar o desejo e a própria incapacidade do homem de o sustentar, precisamente essa discussão cética (e, claro, psicanalítica) por excelência. Estaria implícita neste filme a dramatização da busca da conexão com o mundo e, por outro lado, a própria possibilidade de uma desconexão completa com ele. Cavell observa, no *The World Viewed*, que interpretar a fantasia como algo que diz respeito *necessariamente* a um mundo fora da realidade seria ler de modo incorreto a teoria de Freud. Também a psicanálise freudiana, como vimos acima, embora recorrendo em alguns dos erros da filosofia da representação, estaria interessada na possibilidade de redirecionarmos o poder da fantasia para o estabelecimento de uma relação com o mundo e com os outros sujeitos. Cavell destaca, no âmbito desse debate, que renunciar à fantasia seria abrir mão da nossa convicção no mundo e que, portanto, é antes pontuar os limites entre a capacidade de estabelecermos o liame entre a fantasia que revigora nossa conexão com o mundo e aquela que perde o ponto chave de uma crítica ao isolamento do homem moderno. *Vertigo* colocaria no centro do seu enredo justamente esse tema, explorando as consequências do fechamento de uma mente em torno de uma fantasia vigorosa, apresentando, assim, a dualidade resultante na mistura entre o mundo do eu e o mundo externo, e, retratando, dessa forma, o poder que a convicção tem de produzir uma apropriação privada do mundo (CAVELL, 1979, p. 85-86).

Logo na abertura do filme, o olho feminino, antes de encontrar a câmera, emana formas espiraladas e coloridas. Além de lembrar as experimentações da Optical Art, essas imagens apresentam a relação

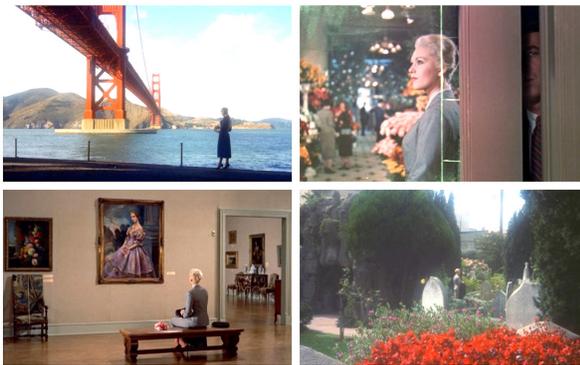


Figura 1- Abertura de Saul Bass. Olho da atriz
Kim Novak.

Vertigo, 1958, 1m02s.

espectatorial do filme ao unir e brincar com as noções de olhar e vertigem (formas essas que se repetem ao longo do filme no cabelo da mulher do quadro, Carlotta Valdés; no coque de Madeleine quando a imita; nas flores compradas por Madeleine, que são as mesmas do quadro, as quais os botões ainda estão com suas pétalas espiraladas e unidas; e,

não menos importante, na escada da torre da Igreja). A verticalidade, somada ao espiral presente no filme todo, leva à perda do mundo e perda de si no mundo. A ilusão e a realidade que estão sempre em jogo nas cenas verticais, como a da queda do colega de trabalho, da amada Madeleine, dele na cova em seu sonho e, por fim, de Judy, são expressões do fechamento de si no mundo fantasioso. A percepção do real e do imaginário é bastante tênue e o espectador é induzido a ter a sensação de vertigem o tempo todo, sem perceber se o que ocorre na tela diz respeito ao mundo exterior ou apenas ao espaço interno dos personagens. Mais particularmente, *Vertigo* faz um retrato da fantasia destrutiva associada à objetificação da mulher pelo homem. Ao contrário do mito de Pigmaleão, que, apaixonado por uma estátua, a transforma em mulher, James Stewart interpreta um personagem que transforma sua companheira em pedra, como a leitura de Cavell ressalta em *The World Viewed* (1979, p. 86). *Vertigo* dramatiza a transformação da mulher real, enquanto idealizada, em pedra, o que se reflete na atuação propositadamente inexpressiva de Kim Novak. Vemos a construção de uma estátua, de um objeto a ser adorado, independente da vontade que a mulher possa expressar. A visita de Madeleine ao cemitério da Misión Dolores, quando a personagem entra em uma espécie de transe, quase que sonâmbula ao encarar o túmulo de Carlotta, explora a inflexibilidade cenográfica (túmulos, roupas cinzas, olhar melancólico, enquadramento distante) e ressalta sua beleza solitária, apresentada entre lápides cinzentas e flores avermelhadas, construindo um tipo de fêmea misteriosa e melancólica.



Por outro lado, na sequência após Scottie salvar Madeleine da tentativa de suicídio na Baía de São Francisco, mostra-se uma flexibilidade em relação ao acesso à mulher que se

moldou, na fantasia, ao seu desejo (enquadramento próximo, nudez, cabelo despenteado, ambiente intimista). A personagem feminina acorda enrolada num lençol, nua, na cama dele, segundo Cavell imbuída de uma flexibilidade “nunca vista ou interpretada por qualquer uma das heroínas de Hitchcock” (CAVELL, 1979, p. 86). Percebemos que essa flexibilidade é um cenário artificial e idealizado, construído por uma mente obsessiva na realização de seus desejos íntimos. Scottie representa aqui o mito de Pigmaleão ao contrário, como dito, tentando moldar o seu objeto de desejo, o que exige a flexibilidade da mulher amada no plano idealizado e, ao mesmo tempo, sua objetificação e inflexibilidade no plano real, ambas perspectivas, no fundo, resultado da própria vertigem que o personagem masculino tem em relação à realidade.

A abordagem da manipulação da imagem de Kim Novak pelos dois principais personagens masculinos é outro ponto chave de tal objetificação. Elster/Helmores e Scottie/Stewart manipulam as personagens de Kim Novak a fim de que elas sejam sempre outras. Tanto Elster quanto Scottie, então, transformam Judy, por exemplo, no que eles querem que ela seja, reduzindo-a a uma mera imagem, o que o diretor de *Vertigo* representa através de espelhos.¹⁰ Tal recurso, ao mostrar tanto o objeto quanto seu reflexo, reforça a ideia da existência de dois componentes. Logo na primeira vez que Scottie vê Judy/Madeleine, um espelho mostra seu reflexo na saída do restaurante onde ela jantava com o seu esposo fictício, Elster. Depois o mesmo acontece na porta da loja de flores, quando Madeleine está comprando o buquê, e, depois, em seu quarto de hotel quando ela – já como Judy – encontra Scottie novamente. Mais tarde no filme, o mesmo recurso cenográfico é usado na cena da loja de roupas, enquanto compram o terno cinza idêntico ao de Madeleine, além de após a transformação de Judy no banheiro de seu apartamento, quando Scottie percebe que Judy e Madeleine são a mesma pessoa após colocar o colar para saírem para jantar. Particularmente, na cena da loja de roupas, o espelho representa todas as etapas dessa manipulação fantasiosa da mulher desejada. Quando

¹⁰ Esse desejo de Scottie por “recriar uma imagem sexual impossível” e “querer dormir com uma morta”, em um caso de “pura necrofilia”, como declarava Hitchcock (TRUFFAUT 1986, p. 246), é também parte desse universo interno de Scottie que é mostrado o tempo todo entre a realidade e o imaginário do personagem e de nós, espectadores.

Judy percebe que Scottie pretende vesti-la com o mesmo terno cinza de sua falecida amante, ela foge para o canto da sala, ao lado de um espelho. Scottie vai atrás dela, e Judy, que está com o corpo voltado para o espelho, parece ser esmagada por Scottie e pelo seu reflexo.



Figura 2- Inflexibilidade Cenográfica. Madeleine.
Vertigo, 1958, 42m37s; 21m23s; 26m19s e 24m11s.



Figura 3- O jogo de espelhos com Judy.

Na cena, a mulher (Judy/Madeleine) está mais próxima do espelho que o homem, criando a sequência homem-mulher e mulher-homem, como se a mesma fosse prensada contra o espelho, encurralada pela situação e, principalmente, pelo homem da relação. Scottie, naquele momento, eliminou Judy, esmagou-a contra o espelho, ignora totalmente sua personalidade e vontades, busca somente pelo reflexo que ainda não está presente no espelho e que corresponderia ao seu ideal. Tenta a empurrar para dentro do espelho, para a imagem ideal e fantasiosa que alimenta sua obsessão.

Mas é preciso destacar que, seguindo as observações do próprio Cavell (1979, p. 86), Scottie não é, propriamente, um anti-herói. Sua questão principal é a força da fantasia e do desfiguramento da identidade, ou melhor, os efeitos que podem resultar da força mal direcionada da fantasia. Sua vertigem diz respeito, portanto, a uma incapacidade de integrar mundo interior e mundo exterior e sua manipulação das personagens de Kim Novak aborda o poder da convicção, ou sua tentativa de sozinha, construir um mundo coerente. Essa fantasia privada, que se isola do mundo real, a aproxima do fundamentalismo e da idolatria religiosa, na medida em que produz, pela força da convicção que dela resulta, um mundo apartado da realidade. É nesse sentido que a análise cavelliana sustenta que Hitchcock retratou algo que nem Freud abordou, a saber, a fantasia de um Deus

transcendente. Por isso Hitchcock colocaria freiras e igrejas nas zonas que explora nos filmes, retratando, precisamente, essa proximidade entre os poderes da fantasia e a superstição religiosa:

A queda final de Kim Novak, na torre, é disparada pela aparição súbita de uma freira. O mundo de Stewart desaba no ponto mais alto de uma igreja, a partir da qual, na realização do seu desejo, ele reverte a direção de sua vertigem e mergulhará em direção ao seu amor. A heroína de Hitchcock é, por assim dizer, uma freira excomungada; de modo que, do jeito que ela está, já se vê mais dela do que o normal. Quando, ao hábito de uma freira, Hitchcock acrescenta saltos altos (como em *A Dama Oculta*), temos um reconhecimento claro de voyeurismo, que não é apenas um de seus assuntos especiais (explícito em *Janela Indiscreta* e *Psicose*), mas um tom dominante de sua narrativa como um todo (mais flagrante nos filmes com Tippi Hedren, nos quais espionamos toda a sua vida interior). O voyeurismo é uma borda retraída da fantasia; sua exigência de privacidade mostra sua perversidade. A publicidade moderna é sua herdeira; sua condição de publicidade oculta sua perversidade. O voyeurismo narrativo é a maneira de Hitchcock declarar o meio do filme, cuja condição é que seus personagens sejam vistos de um estado invisível (CAVELL, 1979, p. 87).

A cena final, a morte de Judy em virtude do movimento imprevisto de uma freira, consistiria simbolicamente na representação dessa dinâmica, dessa superstição em que consiste o amor idealizado de Scottie pela já morta Madeleine. Não por outro motivo, Scottie a partir daí inverte a direção de sua vertigem, que passa a apontar para o alto da torre da Igreja, representando a mudança de uma vertigem relacionada ao mundo exterior para a referente aos seus sentimentos. Além disso, representaria simbolicamente o próprio *voyeurismo* narrativo enquanto meio do filme em Hitchcock. Isso porque a direção deste cineasta privilegiaria uma composição, também no âmbito formal, que ressalta a característica do ceticismo moderno de exigir uma total privacidade e, diz Cavell na passagem acima, por isso, perversa. *Vertigo*, como destacado, representa uma fantasia que exige essa privacidade e, por isso, destrói a conexão saudável com o mundo. Não apenas Scottie dá vazão a essa perversidade,

mas é o próprio espectador que se encontra nessa posição de privacidade e publicidade em relação ao filme construído por Hitchcock. Seu mundo é público e privado, ele o vê sem ser visto.

CETICISMO E O *MEDIUM* DO FILME EM *VERTIGO*

Que o *voyerismo* narrativo seja uma expressão de Hitchcock sobre o meio do filme, é algo relacionado à possibilidade do cinema, enquanto também linguagem, de representar a própria ideia de um mundo total, a possibilidade de ver sem ser visto, ou de ser visto de um estado invisível, privado. Esse *voyerismo* narrativo determina também o modo pelo qual a câmera se insere em *Vertigo*, bem como diz respeito a todo um conjunto de intencionalidades expressadas por meio da produção de um mundo, como veremos nesta seção.

No *The World Viewed*, Cavell destaca que quando fala a respeito da câmera a define pela sua causa final, ou seja, envolve tudo que está entre o mundo diante dela e a projeção na tela:

Frente à câmera, digamos, existe um prédio branco. Se o que aparece na tela é um edifício branco instável, borrado ou deformado, ou dois edifícios idênticos passando um pelo outro, isso não é prova de uma projeção desfocada? A menos que, talvez, isso nos leve a acreditar que o prédio está tremendo ou está sujeito à deformação, como em um desenho animado, ou que é capaz de autolocomoção e autoduplicação espontânea (CAVELL, 1979, p. 187).

Além disso, observa que há uma espécie de espera metafísica entre o que foi produzido e o resultado propriamente dito (CAVELL, 1979, p. 185).¹¹ Sendo assim, que haveria um mistério na própria relação de causalidade entre ambos, entre aparência e realidade. Nesse contexto, afirma que Hitchcock é um cineasta conhecido por conseguir fazer uma espécie de previsão metafísica dessa conexão. Isso porque, complementa, talvez

¹¹ “O filme vira do avesso nossas convicções epistemológicas: a realidade é conhecida antes que suas aparições sejam conhecidas. O mistério epistemológico é se, e como, você pode prever a existência da realidade a partir do conhecimento da aparência. O mistério fotográfico é que você pode conhecer tanto a aparência quanto a realidade, mas que, no entanto, uma é imprevisível da outra” (CAVELL, 1979, p. 185-186).

Hitchcock só produza o que possa ser previsível em termos de resultado, ou seja, aquilo cujas consequências do seu estilo ele possa explorar. No entanto, dentro dessa abertura metafísica, o mistério do cinema é a construção de uma significação de um mundo que misteriosamente, pelo menos para o espectador, aparece. Nesse contexto, Cavell ressalta que a câmera se mostra a partir de seus objetos, do mundo que projeta.¹² O que deve se afirmar por meio das possibilidades técnicas comportadas pelo cinema é, então, os objetos da filmagem, o mundo construído e projetado na tela.¹³ Hitchcock, mesmo diante de um controle do estilo, teria o mérito justamente de manter a transparência da imagem, possibilitar que o cinema seja um fazer-ver aquilo que está diante dos nossos olhos:

De um lado, o montante e o tipo de informação técnica que poderiam ser considerados relevantes excedem o que qualquer um de nós pode conhecer. De outro, as únicas questões técnicas a que nos remetemos como relevantes à experiência de ver filmes particulares, que é aquilo que nos interessa, estão diante de seus olhos. É possível ver onde uma tomada começa e termina, se um enquadramento é aberto, médio ou fechado. Saber se a câmera está se movendo para trás ou para frente, ou para os lados, se uma figura aproxima-se do campo de visão da câmera ou se esta move-se para focalizar aquela. Podemos não saber como Hitchcock consegue o efeito da escada distorcida em *Vertigo*, mas é possível ver que ele conseguiu. Então, qual é a realidade por trás da ideia de que há sempre algo técnico que não se conhece e forneceria a chave para a experiência? (CAVELL, 1979, p. xxi-xxii).

Porém, Cavell explicita sua compreensão de que a projeção de um mundo na tela, essa espécie de linguagem sempre em terceira pessoa, não exclui os traços de subjetividade dos criadores do cinema. Como os elementos sintáticos e lexicais de uma linguagem comportariam a

¹² “A câmera pode, é claro, tirar uma foto de si mesma, digamos, em um espelho. Mas isso não a faz adentrar mais em si mesma do que eu quanto à minha subjetividade quando digo ‘eu estou falando essas palavras agora’. Quero que as palavras aconteçam comigo, minha fala torna o seu significado pessoal” (Ibidem, p. 127).

¹³ “Os longos e lentos vaivéns que Godard realiza na cena do diálogo em *O Desprezo* são claramente uma declaração original e profunda da presença da câmera. Mas, por esse fato, eles também são um testemunho da câmera sobre os personagens, sobre sua distância e conexão simultâneas, sobre o vasto deserto da familiaridade fatigante” (Ibidem, p. 131).

intencionalidade do falante, a forma de organização das “frases visuais” seria a portadora das intenções do cineasta:

Digo, com efeito, que todo e qualquer gesto de câmera pode, ou não, significar algo, e todo corte e ritmo de cortes, [assim como] todo enquadramento e modulações do mesmo – algo determinado pela natureza do filme ou pelo contexto específico na ocorrência do gesto em um filme particular. Nomeio de automatismos tais possibilidades do meio físico de um filme. Eles são os portadores das intenções do cineasta – tais como os elementos sintáxicos e lexicais de uma língua. Ao contrário dos falantes de um idioma, os cineastas conseguem, não meramente, construir, por assim dizer, novas sentenças, mas novos elementos de sentenças. Essa intencionalidade dos automatismos fílmicos dita a perspectiva a partir da qual uma compreensão razoável de um filme deve proceder (CAVELL, 1979, p. 186-187).

Assim, o cineasta imprime sua subjetividade no modo como organiza um mundo, por meio de cortes, do ritmo que imprime, etc., de forma que por automatismo Cavell não entende a mera reprodução mecânica de uma imagem a partir de um roteiro. Bons diretores, afirma, significam mais – com mais completude, mais particularidade, mais sutileza – enquanto gestos de maus diretores são vazios (CAVELL, 1979, p. 188). Há uma completa responsabilidade do artista em relação às intenções que projeta, como devem os humanos se responsabilizar pelas intenções que causam suas ações no mundo. A realidade fotografada e projetada no fundo decorre dos arranjos das sucessões pelas quais a realidade é projetada, exibida, destaca. No cinema, em algum momento os vários graus de movimento nas sucessões projetadas terão que ser minimizados, pelo menos os movimentos da câmera e dos seus objetos. E o modo como deve haver essa constituição de uma unidade na multiplicidade é a determinação de uma significação, dentre outras possíveis. Ou seja, é a constituição de um mundo contingente, que passará a ser existente na tela (CAVELL, 1979, p. 202).¹⁴

¹⁴ “A vivacidade em si sugere que o que somos mostrados na tela é sempre apenas um dentre um número infinito de visões igualmente possíveis, que nada que a câmera faz pode sair do círculo de visualização. Estamos sempre do lado de fora; não há visão perfeita ou mais significativa” (Ibidem, p. 202).

Segundo Cavell, “esse é um dos significados do giro de 360 graus que a câmera dá em torno do casal abraçado, em *Vertigo*” (CAVELL, 1979, p. 202), cuja significação é determinável apenas a partir de uma análise específica e particular do filme. Para Cavell, esse é um automatismo e seu sentido não pode ser dado de modo abstrato e geral. De algum modo, embora qualificado como automatismo, trata-se do espaço de autonomia do artista, a expressão do seu próprio estilo. Especificamente no caso do uso da câmera, Cavell afirma que, em *Vertigo*, esse giro coloca o casal num casulo, o que representa a fantasia do homem, a qual não pode ser compartilhada pela mulher. A sucessão das imagens do homem não é realmente vista nem apenas imaginada, nem simplesmente lembrada por ele. São projeções e sucessões da realidade que ele ordena, (organiza, decreta): “Elas não procedem de uma posição fora do mundo cuja perspectiva é, em princípio, compartilhável; elas não implicam o mundo como um todo, mas selecionam fragmentos dele, cuja implicação é somente para o personagem” (CAVELL, 1979, p. 203). Embora tendo os personagens enlaçados e encasulados pelo giro, a expressão da câmera representa a impossibilidade de encontro. *Vertigo* seria uma declaração do fim do romance e o modo como Hitchcock pensou a determinação dos movimentos sucessivos nesse giro completo da câmera visa tornar isso evidente.¹⁵ Em outras palavras, não é só na temática abordada que se expressa o tema cético presente no filme, mas também na manipulação dos seus meios físicos, na exploração das possibilidades do seu automatismo.

O chamado *dolly zoom*, inaugurado exatamente em *Vertigo*, em que a câmera se desloca, para frente ou para trás, enquanto o zoom movimentase na direção oposta, representa também a constituição de uma linguagem própria e que no filme tem em vista a potencialização dos sintomas de vertigem. O objeto focado pela câmera não se desloca e nem muda seu

¹⁵ Cavell (2005, p. 159), analisando o filme *Aconteceu Naquela Noite*, de Capra, observa que uma tomada em que o personagem se afasta, de costas para a câmera (*away from us*), potencializa a significação de uma vulnerabilidade, privacidade, ou mesmo autorreflexão no espectador. Este movimento fílmico, normalmente localizado na cena final, capturaria um isolamento, sentimento de esperança, um abandono do passado, vulnerabilidade, privacidade e contemplação, encontrando seu ápice quando a tomada envolve um casal, afastando-se de nós, nos deixando de fora do seguimento da trama do resgate matrimonial e indicando um começo, um limite que foi ultrapassado. Ou seja, temos aqui um movimento de câmera que visa transmitir uma mensagem de possibilidade de encontro e de reconhecimento do outro, mensagem essa oposta à transmitida pelo giro completo da câmera em *Vertigo*.

tamanho, porém o fundo tem seu enquadramento ampliado ou diminuído, o que significa a impossibilidade de convergência entre o mundo interno e externo de Scottie. Esse efeito aparece logo na cena de abertura, durante a perseguição, e na escadaria da torre da igreja, antes da primeira morte de Madeleine. Scottie olha para baixo e percebe o solo apertar-se no quadro, como se este estivesse chegando mais perto. Em ambos os casos, psicologicamente seu mundo está diminuindo, está ficando mais estreito, e será facilmente dominado pela obsessão. Na terceira vez em que a técnica é aplicada, porém, o efeito é inverso: o solo parece ampliar-se, como se Scottie estivesse cada vez mais longe dele. Isso acontece na segunda sequência da escadaria da torre da igreja, quando Scottie arrasta Judy para o local a fim de revelar-lhe a farsa que descobriu. Por isso, o campo de visão, dessa vez, amplia-se: ele está livre de sua obsessão e também de sua vertigem – tanto que, momentos depois, aproxima-se da janela da torre do sino pela qual Judy acabara de cair sem experimentar qualquer vertigem.

Vale lembrar também que Hitchcock é um dos grandes mestres do *travelling* e *Vertigo* traz esse recurso associado principalmente às personagens de Kim Novak no filme. A cada movimento de sua câmera em torno dela, a sensação de desconhecimento acerca do que pensam e sentem suas personagens é visível na composição cinematográfica. Somada aos *travellings*, temos a aproximação aparente da câmera, que também é importante na construção emocional das personagens, diluindo ou aumentando a carga psicológica em relação à sequência anterior. Isso é visível nos *close-ups* em Kim Novak e, após a morte de Madeleine, nas tomadas de plano aberto em mulheres que parecem com ela pelas roupas, tipo físico e cor de cabelo. Esses movimentos de câmera têm a função de ressaltar tanto a objetificação e o desejo de Scottie em relação a ela, quanto o mistério que aumenta o desejo e a fantasia do personagem.

Ademais, Cavell observa (1979, p. 201), afirmando seguir Bazin neste ponto, que a tela no cinema tem uma função muito diferente da que ela tem na pintura, na medida em que no cinema ela se relaciona tanto com o que ela inclui como com o que ela exclui, ou seja, com o seu extracampo. O extracampo cumpre uma função narrativa, eis que ideias apresentadas na tela serão trabalhadas fora das vistas do espectador – o que

pode ser usado como uma técnica para criar suspense ou terror, deixando que a imaginação do espectador crie aquilo que a câmera não mostra. Em *Vertigo*, por exemplo, há um momento em que Madeleine retorna ao hotel no qual Carlotta Valdés viveu. Scottie a segue, e pergunta à senhora que trabalha na recepção quem é a ocupante do quarto de esquina, descobrindo que se trata mesmo de Carlotta. Então, ele pede à senhora que não comente ou revele sua presença ali, ao que a recepcionista replica dizendo que ela não esteve ainda no hotel naquele dia. Nesse momento, tanto Scottie quanto o espectador ficam intrigados, pois Madeleine de fato entrou no hotel. A senhora da recepção convida então o detetive a acompanhá-la até o quarto de Carlotta, e é nesse momento que o extracampo opera: o que encontraremos? Madeleine? Ou o fantasma de Carlotta? Pela manipulação da linguagem Hitchcock faz o espectador ver na tela o que não está lá, algo que também evidencia o fato de que, embora o cinema tenha como base a fotografia, não devemos compreendê-lo como realista no sentido de uma mera reprodução da realidade, mas sim em relação à sua possibilidade de significar um mundo. No caso de *Vertigo* o mundo significado é tanto interno como externo e representa a própria questão, para Cavell, da possibilidade ou não de que a vida interna reforce nossa conexão com o mundo externo. Mais especificamente, *Vertigo* apresenta na tela uma fantasia que responde negativamente a essa questão.

Outra forma de marcar através das inflexões da linguagem cinematográfica as intenções do artista, sobre o qual Cavell tece alguns comentários, especialmente em sua aplicação nos filmes de Hitchcock, e mais particularmente em *Vertigo*, é o uso da cor e a sua relação com uma temporalidade que resulta das imagens sucessivas unificadas. A forma predominante de unificação do tempo na fotografia, para Cavell, consistiria no passado, sendo o uso do preto e branco, no fundo, uma remissão a essa forma de unificação. Pontuar o drama visual a partir de um contraste entre preto e branco, por sua vez, seria uma herança da pintura para a fotografia, uma forma de dar um significado individual (não meramente simbólico) a um gesto: “Quando isso acontece, a teatralidade e o realismo não são, como podemos supor agora, opostos; antes, a aceitação da teatralidade é, então, uma condição de aceitarmos uma obra como representação da realidade

humana” (CAVELL, 1979, p. 90). A sociedade moderna – fruto tanto de Maquiavel como de Rousseau e Marx – instituiu o sujeito e, ao mesmo tempo o isolamento (CAVELL, 1979, p. 93-101). Como contraponto, o drama era a forma de superar esse isolamento, pelo reconhecimento. Com a superação dos usos desse drama visual, a pintura e escultura tiveram que abrir mão da figuratividade para continuar a contemplar a abordagem das questões humanas, agora sem o contraste dramático. O cinema, entretanto, não podendo abrir mão da figuratividade, experimenta novas formas de trazer à tona o reconhecimento, seja pelo ponto de vista das temáticas que usa, seja pela exploração dos limites de sua própria linguagem.

O uso de cores, de modo geral, segundo Cavell, é uma forma de não teatralizar. Rompe-se a relação com o passado, na medida em que o mundo composto no cinema pela cor é, no geral, o mundo do futuro imediato.¹⁶ *Vertigo*, entretanto, é, para esse autor, um grande exemplo da combinação de fantasia e simbolismo da cor, ou seja, parece comportar elementos de expressão de uma temporalidade que não apenas a do futuro imediato, além de recepcionar certos aspectos de uma dramatização da qual resulta o reconhecimento e de comportar uma particularização da imagem capaz de propiciar também seu realismo.¹⁷

Como destaca Rothman (2012, p. 201-202), a cor que representa a fantasia, os sonhos, a memória, para Hitchcock, é o verde, ao qual se contrapõe à realidade do vermelho e marrom. Em *Vertigo*, segundo Rothman, o verde representa o amor ideal.¹⁸ Na cena já citada, em que Scottie, após salvar Madeleine da sua tentativa de suicídio e consumir

¹⁶ Segundo Cavell (1979, p. 94-101), as cores podem ser usadas como elementos que unem o mundo da fantasia com a projeção de um futuro. Bergman utiliza do preto e do branco para indicar que o futuro é antigo, datado. Antonioni utiliza a cor e a perspectiva limpa, na esteira de uma estética surrealista, como artifício temporal e de representação da prevenção da arbitrariedade ou desordem humana. O uso de cores leves por Godard, por sua vez, reflete nosso gosto e desejo de transformar nossas convicções amorosas em pornografia leve.

¹⁷ Ver MAKKAI (2013), um exemplo declarado de leitura de *Vertigo* na perspectiva de discussão de cor em Cavell.

¹⁸ Para esse comentador, o exemplo mais marcante do uso do verde no sentido de evasão pode ser encontrado em *Os Pássaros*, na cena em que a personagem da Jessica Tandy faz a sua mais terrível descoberta na fazenda do Fawcett (ROTHMAN. 2012, p. 202). Nessa cena, o simbolismo abstrato dessa descoberta é representado pelo verde: a pick-up que traz Jessica Tandy à fazenda é verde, estaciona na frente de um trator verde. Dentro do quarto, destroçada pelos pássaros, está uma colcha verde, e Fawcett já no chão, morto, sem os olhos. Abalada, a senhora vivida por Jessica Tandy sai da casa, entra novamente em seu veículo verde e atravessa o campo verde que circunda a fazenda.

seu amor idealizado, há uma clara troca entre as cores verde e vermelha. O apartamento guarda algumas tonalidades terrosas, especialmente na cortina marrom (que terá ficado verde, mais à frente, quando Madeleine visitar o apartamento pela segunda vez). Scottie, porém, já usa uma blusa verde, coloração associada à idealidade, indicando que realizou (ou está próximo de realizar) sua fantasia. Madeleine, de outro lado, foi completamente despida, e o anfitrião oferece-lhe um robe vermelho para que ela vista – isto é, ela passará a ser dominada pela cor característica de Scottie. No mesmo sentido, quando encontra Judy, ela veste verde, o que representa que estamos diante novamente da obsessão fantasiosa de Scottie. Além disso, não por acaso, como também observa Rothman, na cena em que Judy se transforma em Madeleine sob o olhar de Scottie, o verde permeia o ambiente para representar a idealização desse amor, de uma mulher fantasiada.



Figura 4- Azul-Amarelo: Mindy e Scott; Vermelho-Verde: Madeleine/Judy e Scott. Vertigo, 1958, 5m13; 87m26s; 18m11s; 50m24s; 100m32s; 115m46s.

Ademais, é importante destacar que outras cores também são exploradas na película com função simbólica. Em contraste ao movimento pendular entre o vermelho (cor associada à Scottie) e o verde (associada à Madeleine e Judy) de fantasia sexual e realização do desejo, os tons amarelos e azuis explorados no filme são geralmente associados à realidade, à sanidade e ao equilíbrio mental e emocional e aparecem, em grande parte das cenas, associados à Midge, ex-

noiva de Scottie. Seu apartamento, suas vestes, seus objetos são amarelos e, após a morte de Madeleine, a paleta de cores exploradas no cenário, roupas de Midge e de Scottie no hospital psiquiátrico é o azul. Sinteticamente, então, temos a exploração de dois pares de cores complementares, que

cambiam entre o sujeito que deseja e o objeto de desejo, vermelho e verde, e a cor da mulher real e a sanidade, amarelo e azul.

Hitchcock revela-se no mundo que projeta. É nesse mundo projetado que deve ser reconhecida a sua intencionalidade, implícita em suas frases visuais. Seus movimentos de câmera, seu uso das cores, a possibilidade que ele confere ao espectador de ser *voyeur* de uma fantasia que também é a sua, são marcantes em *Vertigo*, como mostramos. Uso de cor, posicionamentos de câmera, articulação da trama que constitui a tela na sua relação com o extracampo, todos esses recursos são formas de explorar os limites do automatismo, enquanto meio do filme. Embora Cavell não pretenda discutir esse problema à luz do clássico debate entre realismo e formalismo¹⁹, o que deixa estabelecido é o fato de compreender que o cineasta projeta um mundo capaz de criar uma conexão (ainda que momentânea, fantasiosa) entre o espectador e a realidade, em virtude do próprio automatismo. Seguindo sua leitura, segundo a qual é um tema cético que está indicado nesse filme, podemos dizer, ademais, que também o *medium* de *Vertigo* revela esse ceticismo. Seus tons, seus ângulos, sua perspectiva ressaltam, portanto, a discussão sobre o liame entre fantasia e realidade e a busca da confirmação da nossa presença para o mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: FANTASIA E VOYEURISMO NARRATIVO EM VERTIGO

A análise cavelliana acerca de *Vertigo* converge com o modo como compreende a relação entre filme e espectador. Se a modernidade nos legou a subjetividade, também fez dela resultar o isolamento. A arte a partir desse ponto assume a tarefa de buscar uma reconexão entre sujeito e mundo. O cinema, nesse contexto, é uma linguagem artística privilegiada,

¹⁹ “As categorias de sucessão e projeção estão entre as mais enfatizadas no que ouvi e li sobre a estética do cinema. Em particular, elas envolvem o que muitos consideram ser a questão básica do assunto, ou seja, se é a possibilidade de cortar de uma imagem para outra (um sentido de sucessão) ou a possibilidade de projeção contínua de uma imagem diferente (alterada por profundidade de foco ou pelo movimento da câmera) que é a essência do cinema. Não me obriguei a ponderar a experiência e a filosofia que levaram, por exemplo, Eisenstein a optar pela montagem e Bazin pela continuidade; nem pesquisei exemplos suficientes de um e de outro para estabelecer minha opinião sobre o assunto. Minha desculpa para minha ignorância sobre essa questão é que tenho uma hipótese sobre isso, a saber, que ela não é uma questão” (CAVELL, 1979, p. 73).

na medida em que a base dessa arte é imbuída de um realismo peculiar, dado seu automatismo. É assim, um mundo que se projeta na tela, e, tal qual a nossa relação com o “mundo real”, é nas inflexões da linguagem que vemos a subjetividade do cineasta exposta. *Vertigo*, para Cavell, aborda o percurso e as consequências de uma fantasia que resulta na perda do mundo, na dúvida. E isso se expressa não apenas na temática abordada, mas na forma como a narrativa é construída. A genialidade de Hitchcock nesse caso é fazer do espectador um cúmplice de Scottie, já que com ele o espectador compartilha essa fantasia de uma linguagem privada, ao mesmo tempo supostamente pública. O espectador se vê privadamente, ao mesmo tempo em que se conecta com um mundo público. O *voyeurismo narrativo* é uma declaração de Hitchcock sobre o meio do filme, nos diz Cavell. No caso de *Vertigo*, é também a nossa própria fantasia, a nossa questão cética de nos validarmos para o mundo e talvez nos perdermos no percurso, que está projetada na tela.

REFERÊNCIAS

- BAZIN, André. **O Cinema**: ensaios. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- CAVELL, Stanley. Ending the waiting game: a reading of Beckett's Endgame. *In*: CAVELL, Stanley. **Must We Mean What We Say?** a book of essays. Cambridge: Cambridge University Press, 1976. p. 115-162.
- CAVELL, Stanley. **The World Viewed**: reflections on the ontology of film. Cambridge: Harvard University Press, 1979.
- CAVELL, Stanley. North by Northwest. **Critical Inquiry**, Chicago, v. 7, n. 4, p. 761-776, 1981a.
- CAVELL, Stanley. **Pursuits of happiness**. Cambridge: Harvard University Press, 1981b.
- CAVELL, Stanley. Freud and Philosophy: A Fragment. **Critical Inquiry (The Trial(s) of Psychoanalysis)**, Chicago, v. 13, n. 2, p. 386-393, 1987.
- CAVELL, Stanley. **The claim of reason**: Wittgenstein, skepticism, morality, and tragedy. Nova York: Oxford University Press, 1999.
- CAVELL, Stanley. **Disowning Knowledge In Seven Plays of Shakespeare**. New York: Cambridge University Press, 2003.

CAVELL, Stanley. Falling in Love Again. **Film Comment**, Nova York, v. 41, n. 5, p. 50-54, 2005.

CAVELL, Stanley. O que a fotografia chama de pensar (1985). **Polietica**, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 139-174, 2018.

CONANT, James. Stanley Cavell's Wittgenstein. **The Harvard Review of Philosophy**, Cambridge, v. 13, n. 1, p. 51-65, 2005.

CONANT, James. Two Varieties of Skepticism. *In*: ABEL, Günter; CONANT, James (ed.). **Rethinking Epistemology**. Berlim: De Gruyter, 2012. p. 1-74.

FRIED, Michael. **Absorption and Theatricality**: Painting and Beholder in the Age of Diderot. Berkeley: University of California Press, 1980.

FRIED, Michael. **Art and Objecthood**: Essays and Reviews. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

FRIED, Michael. **Why Photography Matters as Art as Never Before**. London: Yale University Press, 2008.

HAMMER, Espen. **Stanley Cavell**: Skepticism, Subjectivity, and the Ordinary. Oxford: Blackwell, 2002.

MAKKAI, Katalin. Vertigo and Being Seen. *In*: MAKKAI, Katalin (ed.). **Vertigo**. Nova Iorque: Routledge, 2013. p. 139-173.

MULHALL, Stephen. Stanley Cavell's Vision of the Normativity of Language: Grammar, Criteria and Rules. *In*: ELDRIDGE, Richard (ed.). **Stanley Cavell**. New York: Cambridge University Press, 2003. p. 79-106.

MULHALL, Stephen. **Stanley Cavell**: Philosophy's Recounting of the Ordinary. Oxford: Oxford University Press, 2006.

PANOFSKY, Erwin. **Style and Medium in the Motion Pictures**. *In*: PANOFSKY, Erwin. **Three Essays on Style**. Cambridge: The MIT Press, 1997. p. 15-32.

ROTHMAN, William. **Hitchcock**: the murderous gaze. New York: Suny, 2012.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Carta a d'Alembert**. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

SCRUTON, Roger. Photography and representation. *In*: NEILL, Alex; RIDLEY, Aaron (org.). **Arguing About Art**: Contemporary Philosophical Debates. New York: McGraw Hill Inc, 1995. p. 195-214.

TECHIO, Jônadas. **The Threat of Solipsism**: Wittgenstein and Cavell on Meaning, Skepticism, and Finitude. Berlim: De Gruyter, 2020.

TRUFFAUT, François. **Hitchcock-Truffaut**: entrevistas. São Paulo: Brasiliense, 1986.

VERTIGO. Direção e produção de Alfred Hitchcock. Los Angeles: Paramount Pictures, 1958. (1 DVD) (128 min), color.

WALTON, Kendall. Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism. **Critical Inquiry**, Chicago, v. 11, n. 2, p. 246-277, dez. 1984. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1343394>. Acesso em: 31 out. 2018.