

1.2 E ASSIM COMEÇA O PESADELO

Após a apresentação da fachada do Ernie's há um convite ao espectador para que este se junte a Scottie na sua contemplação voyeurística a Madaleine, colocada com as costas nuas, vestida nas cores verde e preta (Fig. 34a). A cor verde será fundamental ao filme, sendo diretamente associada à morte durante a narrativa. Inicialmente, há um triângulo, desenhado entre Scottie, um ponto de observação no salão do restaurante e Madaleine. O espectador é colocado com um terceiro, ou um intruso na relação que se estabelece entre Scottie, aquele que olha, e Madaleine, o objeto do olhar. Porém isto será alterado, pois nos aproximaremos de Johnny, assumindo seu ponto de vista, a partir de uma série de tomadas subjetivas.



Fig 33a



Fig 34a

A composição do quadro no restaurante favorece plenamente à personagem de Kim Novak. A tonalidade de verde que ela usa a destaca em relação ao cenário, predominado por figurantes vestidos em cores sóbrias (Fig 33). Além disso, não há nenhuma outra mulher naquele espaço capaz de rivalizar com Madaleine pelo olhar de Scottie. Jullier e Marrie (2009) pontuam que a apresentação dela consiste num dos movimentos mais delicados que Hitchcock teria realizado no cinema.

Este, um suave *travelling* para frente, “acompanhado pelos compassos voluptuosos da música wagneriana de Bernard Hermann²⁷, [durante os quais] a câmera se entrega a uma lenta panorâmica” (JULLIER e MARRIE, 2009, p. 148). Instantes depois, algo acontece. Madaleine vem em direção à objetiva, acompanhada pela música. Há uma iluminação especial, direcionada ao corpo da personagem, com sua pele ressaltada pela iluminação, composição que oblitera todo o resto ao redor da sua imagem (Fig 35a). Vista de perfil, sem jamais olhar para o espectador, Madaleine é uma imagem fascinante (Fig. 36a). Spoto (1992) arrisca o argumento de que ela

²⁷ Músico responsável pela trilha sonora dos filmes de Hitchcock ao longo de 11 anos, de 1955 a 1964. A parceria terminaria, porém, de maneira triste, tendo em vista que, para se manter enquanto gênio individual, Hitchcock parecia ter a necessidade de afastar possíveis concorrentes em relação à “autoria” dos filmes. “O diretor havia ido ao estúdio ouvir a trilha musical para *Cortina Rasgada*. Não gostou [do que ouviu] e não deixou que Hermann finalizasse a gravação. Parece que Hitchcock se deu conta de que seus filmes tinham na música de Hermann uma importante colaboração e pretendia humilhá-lo perante a orquestra, exigindo mudança do sistema empregado até então” (BRENER, 2003, p. 25). Depois deste episódio, a continuidade da parceria tornou-se inviável.

teria um quê de estátua. De acordo com o estudioso, a suposta esposa de Elster seria uma criatura desejável, porém infinitamente longínqua – algo como a quintessência do mistério da mulher.

A análise de Spoto (1992) convoca o desejo masculino voltado à figura da mulher, e dá conta da curiosidade e vontade de olhar, sensações que reeditam o enredo edipiano, mas cobertas pela culpa, pois é algo direcionado a uma mulher interdita ao desejo, a Mãe. A incapacidade de Scottie de articular um encontro sexuado com a mulher está presente neste trecho do filme, pois é esta questão que constrói a aura sagrada, mas, ao mesmo tempo, mórbida, acerca de Madaleine. O que torna o desejo do protagonista como algo “fora da lei” é o desejo de natureza incestuosa, puramente imaginário, potencialmente capaz de destruir o sujeito.

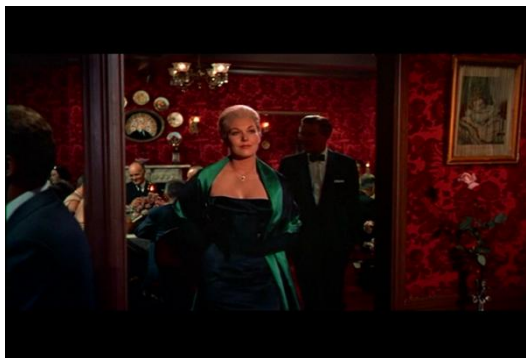


Fig 35a

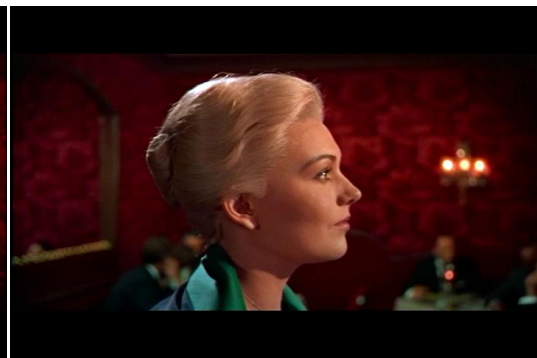


Fig 36a

O desejo, assim como o suspense, torna-se construído na dimensão do olhar, algo que nos direciona, de maneira inevitável, ao território do escopismo que constitui a mulher como alvo do olhar. Um primeiro ato de violência está inscrito na narrativa. A agressão contra a subjetividade dela, ao considerá-la exclusivamente objeto de excitação visual. A respeito do escopismo, Antônio Quinet (2002, p. 10) pondera que:

O conceito de pulsão escópica permitiu à psicanálise reestabelecer uma função de atividade para o olho não mais como fonte de visão, mas como fonte de libido. Onde os antigos têm este conceito do raio visual e o fogo do olhar, a psicanálise descobre a libido de ver e o objeto olhar como pulsão da vida sexual. Lá, onde estava a visão, Freud descobre a pulsão.

A beleza misteriosa de Madaleine²⁸ opera em consonância com o imaginário patriarcal que alia a sensualidade feminina a algo correlato ao perigo. Arias (1997) constrói uma espécie de associação de palavras, que alude à correlação entre a mulher e o sinistro, algo frequente em Hitchcock: “abismo”, “acrofobia”, “morte”, “loucura” e “ausência de sentido”. O estudioso aponta que, mediante o jogo destas cadeias, é possível encontrar temas que estarão presentes no

²⁸ Não me sinto confortável com a classificação das mulheres hitchcoquianas de “fêmeas fatais”, pois as heroínas do diretor não fazem os movimentos de provocação como no cinema *noir*. Na verdade, “as mulheres de Hitch devem vestir-se ornar-se, portar-se como se o sexo lhes fosse um assunto inteiramente alheio (há, por certo, exceções, como Doris Day, em ‘O Homem que Sabia Demais’). Elas devem, em outras palavras, ser suscetíveis de ao mesmo tempo fascinar e amedrontar o homem” (ARAÚJO, 1984, p. 31)

filme. Numa referência aos créditos iniciais, ele pondera que: “a beleza é aquilo que protege do abismo (que o tapa, dissimulando a sua existência) mas que, paradoxalmente, conduz a ele; a paixão como aquilo que conduz à loucura e à morte” (ARIAS, 1997, p. 104)²⁹.

Mulvey (2009) observa que a escopofilia e a violência estão ligadas, a partir do momento em que há uma desumanização do objeto do olhar, que se transforma no anteparo do gozo, do prazer em ver. Apesar do clima cálido da cena, a misoginia e uma centelha de violência estão presentes neste momento, que representa a primeira vez em que Madaleine e Scottie se encontram. “A ansiedade masculina em relação à castração (...) direciona o prazer escópico à misoginia. É um ciclo no qual são ativados os aspectos fetichistas do prazer voyeurista, no qual o corpo da mulher guarda ameaça de Pandora”³⁰ (MULVEY, 2009, p. xxxii).

A interrogação, o mistério e a angústia em relação ao corpo da mulher é algo constitutivo não apenas do cinema hitchcoquiano, mas das sociedades ocidentais, tanto que Freud (*apud* CARLI, 2009, p. 89-90) faz referências ao corpo feminino como estranho (sangramentos, maternidade, virgindade), incompreensível e, portanto, aparentemente hostil. Após citar Freud, Ana de Carli trata, de maneira breve, dos genitais femininos no imaginário patriarcal, representado como “um poço sem fundo, onde o homem se exaure, se esgota, perde suas forças e sua vida beira à impotência”. Em *Vertigo*, há uma série de metáforas do corpo da mulher, tais como o coque usado por Madaleine ou mesmo os desenhos em forma de espiral, na apresentação dos créditos iniciais do filme.

Há algo que se repete durante todo o trajeto da narrativa, em relação ao vestuário de Madaleine. Se a elegância das roupas a torna etérea, menos carnal, por outro lado, o fascínio pela indumentária da personagem evoca algo fetichista, a partir do momento no qual há uma atenção excessiva aos objetos – luvas, vestido, sapatos – a fim de barrar a visão da diferença sexual. Este conhecimento é ameaçador, de efeitos potencialmente danosos ao sujeito fixado na curiosidade infantil em relação à mãe fálica. Isto conduz a uma constante angústia em relação ao corpo da mulher e engendra a necessidade de controlá-la, ainda que pela violência. Steimetz (2011) localiza neste aspecto o desespero de Johnny, a sua incapacidade de infligir a violência do patriarcado – um homem que não dispõe do poder e da liberdade para subjugar uma mulher – eis o que seria a angústia mais profunda do personagem. O primeiro passo para que ele sane esta falta, é reduzi-la a objeto de olhar. Sadismo demanda história, determina a famosa frase de Laura Mulvey (2009) – e é em torno destes desejos perversos que se constrói *Vertigo*.

²⁹ original: “la belleza es aquello que protege del abismo (que lo tapa, disimulando su existencia) y que paradójicamente conduce a él; la pasión como aquello que conduce hacia la locura y la muerte”.

³⁰ No original: (...) inflects scopophillic pleasure towards misogyny. It activates the fetishistic aspects of voyeuristic pleasure, in which the female form has the allure and threat of Pandora. (MULVEY, 2009, p. xxxii)

O fetichista se torna fixado num objeto com a finalidade de evitar o conhecimento. Ele abandonou o desejo de saber a natureza da diferença sexual a fim de evitar a ansiedade em relação à castração. Ele bloqueou a curiosidade sexual, ou a curiosidade sobre a sexualidade feminina. O fetiche é estabelecido num artefato, num objeto. Este evita a inquietude, pois ele não vê o que se esconde por trás do mistério (MULVEY, 2009 p. xxxii)³¹.

Fetichismo e escopofilia se irmanam, no sentido de que o fetiche tem como pressuposto evitar o reconhecimento do corpo da mulher como falta do falo. O escopismo, por sua vez, tem a faculdade de demandar, cada vez mais, pela visão do objeto – a fome de ver envolve um risco, portanto. O perigo é que, num um dado momento, haja o reconhecimento do órgão sexual feminino. Esta é a angústia engendrada em *Vertigo*, diretamente ligada ao desejo e ao suspense presentes no filme. “O gozo escópico é o gozo dos espetáculos, mas também, ao ser desvelado, o objeto, o horror, pois o olhar não pode se ver senão ao preço do desaparecimento do sujeito, pois toda a pulsão é também, pulsão de morte” (QUINET, 2002, p. 11).

O lugar do sujeito que observa, portanto, não é um porto seguro, mas uma posição de angústia. O espectador, ao acompanhar a narrativa e manifestar sua atenção em relação à mulher representada na tela, corre o *risco* gradual de identificar-se com ela, o que coloca em xeque a sua certeza segura de uma identidade de gênero consolidada e coerente.

Madaleine é o desafio à masculinidade de Scottie (e do espectador). A insegurança do detetive diante da moça atormentada é diretamente associada a uma concepção da mulher como entidade destrutiva, a qual se deve temer, mas, de maneira paradoxal, é a imagem sobre a qual recai o fascínio e a interrogação. Scottie mordeu a isca quando viu a esposa do antigo colega. A partir deste momento da narrativa, ele passa a seguir a suposta Madaleine, cada vez mais obcecado com o seu mistério e com suas tendências suicidas. Tê-la, dominá-la, é a única forma de manter a sanidade, a razão (pressuposto masculino) e não se render ao irracional, ao ilógico, ao feminino – assim estigmatizado pela visão androcêntrica. Para tanto, seria preciso renunciar ao desejo de ver, que traz no seu âmago o germe da loucura e da destruição – mas a renúncia ao objeto do desejo é uma tarefa heroica. O protagonista desta narrativa, lembremos mais uma vez, não é dotado deste pressuposto do gesto, da palavra e do ato simbólico (REQUENA, 2004).

O filme prossegue como uma espécie de caçada, na qual aquele que persegue uma possível presa é quem, verdadeiramente, foi capturado – ou, pelo menos, teve o seu desejo escópico segurado numa armadilha, composta pela espiral de medo, violência, loucura e

³¹ No original: “The fetishist becomes fixated on an object in order to avoid knowledge, he has to abandon the desire to know the nature of sexual difference in order castration anxiety. He has to block sexual curiosity, or curiosity about female sexuality. The fetish is stable in an object, an artefact. It avoids the restless probing of curiosity to see what lies behind a mystery.” (MULVEY, 2009p. xxxii).

autodestruição. O objetivo final desta perseguição é o olhar, o contemplar, fator que determina e conduz a relação entre Scottie e Madaleine.

Scottie, porém, não está sozinho nesta jornada. O sujeito masculino que assiste ao filme e se identifica com a narrativa comunga do mesmo desafio à sua identidade de gênero. Diante do filme, o espectador, tal como no sonho, encontra o seu desejo (REQUENA, 1985) – ou seja, onde se poderia imaginar inicialmente a passividade daquele que se entrega à narrativa fílmica, há, na verdade, uma intensa atividade pulsional. Parafraseando Nasio (1988), o filme, tal como o quadro, é um “apanha-pulsões”.

Como o Sol e a Morte, é impossível olhar o objeto de desejo de frente, sem que se pague caro por isso (QUINET, 2002). A visão da beleza intimida, proíbe o desejo – conforme descobrirá Scottie. Diante da imagem excitante, o desejo é forçado a se confessar, a saltar em direção ao objeto (a mulher). A violência está inscrita no olhar – este que sofre a ameaça de ser ofuscado, cegado, levado ao limite do insuportável. O lugar deste desafio é a zona de intersecção entre a violência, a morte e a angústia – o sinistro triunvirato.

Depois da saída de Elster e Madaleine do restaurante, a cena é cortada. Após um *fade* (escurecimento gradual da tela), iremos ao prédio onde mora o milionário com a sua suposta esposa. A entrada da casa está demarcada por dois postes, o que configura, mais uma vez, a ideia de portal (Fig 37a). Há uma placa ao lado da entrada do prédio onde se lê *one way* – caminho único – o que designa a obsessão de Scottie, em relação à suposta esposa do amigo.



Fig 37a



Fig 38a



Fig 39a

As imagens de Scottie seguindo Madaleine configuram a posição do olhar no filme, visto preponderantemente da perspectiva do detetive. O espectador, a esta altura, transforma-se num comparsa do fascínio do personagem. Ainda não conhecemos Madaleine o suficiente, mas, cada vez em maior grau, tememos pela sua segurança, pela possibilidade de que algo possa lhe ocorrer. Xavier (1988, p. 380) nota que Madaleine nunca devolve o olhar a Scottie. “Mas é ambígua esta passividade, pois é o movimento dela que dirige o olhar dele, é a ação de ambos que dirige o nosso olhar, sempre na esteira do ângulo de Scottie, com quem partilhamos a ignorância, a curiosidade e a descoberta”.

Madaleine atrai Scottie a uma rua pouco movimentada, na qual o suspense se acirra, pois há uma expectativa de sabermos por que ela iria para um lugar tão ermo, pouco iluminado,

ainda que seja dia. Ela, mais uma vez, passa por mais uma porta, depois por outra, como se estivéssemos num labirinto. Porém, a imagem do labirinto é apenas uma das possíveis metáforas que possa dar conta das constantes portas, pelas quais Madaleine insiste passar.



Fig 40a



Fig 41a



Fig 42a

Com base em Freud (1988), consideramos que estes cômodos pelos quais a personagem conduz o herói em sua busca escópica são análogos ao corpo feminino³². Num lugar aparentemente desarrumado e até mesmo hostil, um corredor mal iluminado, Scottie tem acesso a mais uma porta, a partir da qual vê Madaleine numa banca de flores, no que parece ser um complexo de lojas. O espectador, por sua vez, tem acesso à personagem por um espelho (Fig 42a), algo fundamental em relação à suposta esposa de Elster. Ela é uma imagem imaginária, feita para ser desejada, construída especialmente em função da fantasia de Scottie. Ela se apresenta, mas, ao mesmo tempo, se nega ao olhar. As suas roupas são elegantes, discretas, mas não deixam de insinuar as formas do seu corpo.

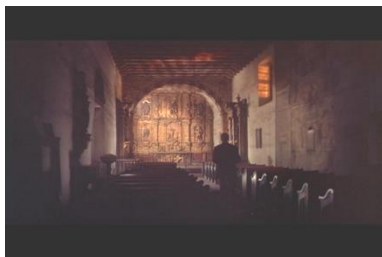


Fig 43a



Fig 44a



Fig 45a

Após mais alguns quilômetros de perseguição, Madaleine chega à *Missión Dolores*, conforme indica a placa em frente ao prédio para o qual se dirigiu. A indicação é emblemática em relação à trama. *Dolores*, em espanhol, é um nome de mulher, mas também significa dor, e esta correlata a sofrimento e paixão.

Os personagens chegam a um cemitério, no qual descobriremos estar enterrada Carlota Valdés (Fig 45a), a mulher espanhola que supostamente faria parte dos delírios de Madaleine. Na obra de Hitchcock, é recorrente o apelo à figura de uma mulher do além-túmulo, capaz de exercer uma tremenda influência nas tramas (MODLESKI, 2005). É o caso de *Rebecca* (1940),

³² A questão é enunciada por Freud (1988) em relação a análises de sonhos de pacientes neuróticos, que tendem a simbolizar corpos e órgãos genitais através de imagens oníricas de itens arquitetônicos. Assim, pilares representariam pernas, encanamento de água remeteria ao trato urinário e as portas seriam constantes metáforas dos genitais femininos.

Psycho (1960) e, claro, *Vertigo* (1958). Por outro lado, Paula Cohen (1995) coloca em questão algo em relação a um protagonista de outro filme de Hitchcock, *Strangers on a Train* (*Pacto Sinistro*, 1951), ao considerar a fragilidade dele estratégica à narrativa. Novamente, em *Vertigo*, a debilidade de um personagem central, desta vez Scottie, a sua incapacidade de articular um encontro erótico-afetivo com uma mulher, torna-se condição essencial à criação do suspense.



Fig 46a

Fig 47a

Fig 48a

O olhar do detetive consolida o espectador como solidário aos desejos escópicos e voyeuristas do personagem. Guiados pela música de Hermann, somos apresentados a novas metáforas do feminino – tais como as flores e o penteado da mulher, constituído num coque circular, convocando a imagem dos créditos iniciais do filme (Figs 47a e 48a). O penteado, em especial, é uma imagem que remete a algo como o tempo dobrando-se sobre si próprio, se repetindo e se citando, unindo as duas imagens das mulheres – Carlota Valdez, no quadro, e a sua suposta parenta atormentada, a falsa Madaleine.

As formas espiraladas convocam a imagem de um ciclo, ideia ainda mais acirrada pela trilha sonora, pelo penteado em forma de coque e mesmo pela apresentação dos créditos iniciais. Em *Vertigo*, o tempo não está construído em torno de um fluxo linear. Há um tempo formado por ciclos que se encadeiam. Madaleine parece copiar a personagem do quadro (Carlota Valdés) de maneira compulsiva. São duas pessoas separadas no tempo, mas que tendem a se repetir, dada a suposta identificação que atormenta a falsa esposa de Galvin Elster.

A questão colocada na cena da galeria é a mulher como representação, definida pelo patriarcado enquanto o outro. Esta imagem dialoga diretamente com o processo da objetificação³³, referido por Fávero (2011, p. 231). A autora argumenta que a sociedade objetiva a aparência física da mulher: “tornar-se mulher na sociedade patriarcal significa incorporar a feminilidade, isto é, se dissociar das próprias fomes físicas – comida e sexo, por exemplo – e treinar o corpo para mover-se ou não mover-se de modo apropriado às normas”. Ela se refere a um projeto disciplinador da feminilidade, segundo o qual a mulher deve viver seu

³³ O vínculo entre a “feminilidade” e a objetificação do corpo da mulher está presente em Beauvoir (1967), mas encontra a sua formulação em Bartky (1997), que desenvolve o termo a partir das análises do poder propostas por Foucault (2012). De acordo com a pesquisadora, os mecanismos de construção da sexualidade, em seus discursos institucionalizados, colaboram para a criação de corpos dóceis, condizentes com as expectativas sociais a respeito da sexualidade. Porém, às mulheres, estas demandas e exigências seriam ainda mais acirradas, pois elas seriam julgadas pela sua aparência e beleza, o que lhes conferiria determinado status social. Voltaremos à questão no Capítulo IV.

corpo como visto por outro, *por um outro patriarcal anônimo* – exatamente como o olhar de Scottie (e do espectador), fascinado, obcecado pela beleza etérea de Madaleine. Em Nasio (1988, p. 76), é possível encontrar o vínculo entre a fantasia e a supressão da subjetividade:

A fantasia é, pois, uma encenação na qual o Outro é reduzido a nada, puro objeto à mercê do sujeito, abolido enquanto falante e negado enquanto desejante. [A fantasia é] em suma a encenação da condenação à morte do Outro. Pode-se compreender agora porque uma fantasia, não importa a qual, é sempre, em última instância, uma fantasia de castração.

Após ter tido acesso, na cena do museu, à mulher como representação, a questão da imagem feminina mediada pela arte é novamente posta em questão, desta vez no apartamento de Midge. Ela está sentada ao fundo do cenário, como se as hastes da janela fossem as laterais de um quadro, com a cidade de San Francisco ao fundo (Fig. 49a).



Fig 49a



Fig 50a

Conforme poderemos observar ao longo deste trabalho, há uma tendência constante neste filme de colocar as mulheres na posição de objetos artísticos. A perspectiva é reforçada pela presença, na parede ao lado direito de Midge, de uma gravura com uma personagem feminina (Fig 49a).

Johnny absolutamente não deseja a amiga, que insiste em que ele a veja como uma mulher, mas ela não corresponde ao desejo dele, pois está aquém da sua imaginação romântica. Mas, ainda assim, ela quer ser vista como uma mulher atraente, algo que dá um tom sádico à relação entre os dois.

Johnny: Midge, Who do you know that's an authority on San Francisco history?
Midge: That's a kind of greeting that a girl likes. None of this *Hello, you look wonderful* stuff. Just a good *Who do you know that's an authority on San Francisco history?*³⁴

Johnny será visto, de maneira constante, consumindo bebida alcoólica, algo que remete ao estado de embriaguez (Fig. 50a). A aproximação de Scottie com a bebida se relaciona com o transe no qual ele entra, em função da sua paixão/obcessão por Madaleine. Ao longo do filme, o

³⁴ Trad: “Johnny: Midge, quem aqui conhece a história de São Francisco?” “Midge: Grande maneira de cumprimentar. Não você está linda ou algo assim. Direto ao assunto: *quem aqui conhece a história de São Francisco*”

álcool torna-se um parceiro do seu delírio erótico-romântico. Midge, por sua vez, tem uma personalidade marcada pela sobriedade e firmeza. Ela demonstra a sua capacidade de ação e iniciativa, em atitudes simples. Ao saber de uma pessoa que conhece a história de San Francisco, Midge não precisa de um chapéu para ir à rua – ou seja, é uma mulher independente, de ação, arrojada o suficiente para viver sozinha numa grande cidade.

Wood (1965) vê nestas características a inadequação dela ao desejo de Scottie, algo que será, mais adiante, repetido por Judy. Ambas têm a atitude de mulheres solteiras, versadas na gramática de sobreviver num grande centro urbano. As expectativas da audiência em relação a um possível envolvimento romântico entre os amigos não são sequer alimentadas. Há, porém, um tom perverso da narrativa em relação à Midge, pois, em nenhum momento, são fornecidos elementos concretos de que ela será recompensada por sua paixão, ou vista com outros olhos por um novo Johnny, talvez mais maduro ao final do filme. “É uma mulher que percebemos que ele não pode amar, seu dinamismo e senso prático são a antítese do ideal fantástico de feminilidade ambicionado por Johnny” (COHEN, 1995, p 135-6)³⁵.

Scottie e a amiga vão ao encontro de Pop Liebel, um conhecedor da San Francisco dos tempos antigos. O velho gerente da livraria *Argosy* surge na tela como uma figura vinda do passado. Como a atmosfera do filme é performática, como se ciclicamente se colocasse a questão da representação dentro da representação, o velho homem parece um ator numa ópera, surgindo da parte de trás do cenário, mas, ao mesmo tempo, de uma parte elevada – fator que, em conjunto com a idade, confere certa aura de respeitabilidade ao livreiro.

O encontro com Liebel não poderia se dar em outro lugar que não uma livraria, pois o enredo de Carlota Valdez abandonada e condenada à loucura é do âmbito da representação literária (REQUENA, 2004). E este talvez seja o sintoma maior da psicose de Scottie, a sua incapacidade de simbolizar, de encontrar a satisfação na pura e simples fruição de uma narrativa ficcional – tem que concretizá-la na realidade empírica.

O velho homem assume um ar de Oráculo – a possível ligação com Delfos é reafirmada pela fumaça do cigarro. Porém, ao contrário do que seria esperado de um profeta, ele não está ali para mostrar alguma possível verdade profunda, mas, de maneira paradoxal, colaborar para que Johnny permaneça no engodo e ainda mais envolvido pela trama. Se Tirésias faz com que Édipo seja confrontado com uma verdade insuportável, Liebel incentiva Johnny a permanecer na fantasia, pois consiste em mais uma faceta da dimensão teológica da obra de Hitchcock. O livreiro é um elemento a mais a mover as engrenagens da narrativa, a por em ordem uma ação determinada pelo deus Hitchcock, que, longe de salvar Johnny, o mergulha ainda mais no caos

³⁵ No original: “She is the woman who we soon sense he cannot love; her literalism and practical sense are the antithesis of what he is searching for after his harrowing ordeal” (COHEN, 1995, p 135-6).

da loucura e da fantasia. Poder-se-ia dizer, inclusive, que Pop (palavra informal equivalente a *father* em inglês) é um duplo de Hitchcock, que intervém na ação como se fosse um narrador e passasse a falar pela boca de Liebel.

Quando ele começa a falar em Carlota, desce as escadas, dando a dimensão da vida infeliz que ela teve. Numa espécie de decadência, que começa na tristeza e vai até a loucura, algo que retoma o tema principal do filme, a queda no abismo do medo, trajetória também seguida por Scottie. O nome do homem que teria levado Carlota ao suicídio Liebel não consegue lembrar. A questão pode ser analisada do ponto de vista das relações de gênero, pois o homem, na sociedade patriarcal, ao dar o nome à mulher, a insere socialmente como esposa, algo que confere legitimidade à união.

Porém, para Carlota, isto não foi possível, tendo em vista que a relação que ela teve com o tal homem rico e poderoso não era referendada pelo casamento – mais uma vez, o espectador está diante de uma mulher que ocupa uma posição crítica no patriarcado, e que paga caro por esta instabilidade. Ela perde a sanidade mental, a filha recém-nascida e a própria vida, sem que, em nenhum momento, receba do amante alguma solidariedade. Ao contrário. Ele é o causador da sua derrocada. Liebel descreve a situação com piedade em relação à Carlotta. Porém, na fala do velho, há um aparente saudosismo em relação ao tempo no qual um homem rico e poderoso podia ter um relacionamento com uma jovem e descartá-la posteriormente. “Power and Freedom” – ao pronunciar estas palavras, Liebel parece manifestar a mesma postura de fascínio e devaneio que Galvin Elster adota ao pronunciar o binômio (Figs 51a e 52a).



Fig 51a



Fig 52a

A atitude de Elster e Pop Liebel, ao pronunciarem, ou se sorverem do gosto das palavras, manifesta uma conexão com um patriarcado fundador, quase imemorial – um período no qual mulheres independentes como Midge eram exceção – e chegavam a pagar pela sua liberdade com a vida, a exemplo de Carlota Valdéz. Midge, porém, ainda paga pela sua independência, mas o preço é a solidão e o desinteresse de Scottie. Steinmetz (2011) considera que o binômio fornece uma possível interpretação política do prazer e do gozo dos personagens ao pronunciar as palavras. A questão remete ao desejo imperialista estadunidense durante a

Guerra Fria – o poder para influenciar a política interna dos países do então chamado terceiro mundo, em estratégias próximas às da exploração colonial.

Na análise da pesquisadora há, portanto, uma equalização entre a situação dos países subdesenvolvidos e as mulheres vítimas deste patriarcado fundador, oprimidas e desprivilegiadas num universo de total poder concedido aos homens. Na impossibilidade de Scottie de pronunciar estas palavras *power and freedom* e em dominar a mulher reside a sua verdadeira vertigem, a sua incapacidade de se colocar numa posição dominadora, consoante às demandas de um universo androcêntrico – a vertigem é a insegurança em relação à sua própria condição de homem. Esta é a acrofobia mais saliente no filme: a ansiedade que lentamente destrói Scottie não é apenas o medo de altura, mas o medo de perder a capacidade de infligir a violência patriarcal, portanto, a inabilidade de controlar e matar (STEINMETZ, 2011).

Após saírem da livraria, a presença de Pop Liebel ainda é marcada por uma luz vinda, muito provavelmente, de algum reflexo externo à loja. O velho homem é demarcado por esta luz, e emoldurado pela vitrine, algo que realça a sua presença e referência de autoridade – o que o torna capaz e o autoriza a constituir discursos, pois lhe é atribuído um lugar de poder, demarcado pela palavra como lei, um dos principais eixos de constituição e ordenação do patriarcado. Porém, conforme ressaltamos anteriormente, este lugar da palavra como promessa e plena de significado é algo constantemente vazio na filmografia hitchcoquina, e, em especial, em *Vertigo*.

A obsessão de Scottie é, porém, crescente, pois a sua relação com a suposta Madaleine torna-se cada vez mais próxima, mais tátil. Neste sentido, um novo fator surge, quando os corpos dos personagens se tocam pela primeira vez e a distância física entre eles é rompida. A ação se dá na Golden Gate Bridge. Ao fundo, o som das ondas batendo nas pedras da barra de proteção da praia remete à pulsão, ao desejo sexual de Scottie, ao passo que alia a mulher à natureza, ao mistério do mar. A organização da cena é pontuada de maneira a estabelecer que tenhamos acesso a Madaleine a partir do olhar de Scottie, reafirmando a solidariedade do espectador em sua parceria com o desejo voyeurista do detetive.



Fig 53a

Fig 54a



Fig 55a

Arias (1997, p. 85) considera a Figura 53a o plano central da sequencia ora analisada, pois “oferece um fragmento de especial densidade metafórica”³⁶. A metáfora percebida pelo teórico dialoga diretamente com a morte, anunciada não apenas pelos supostos delírios da atormentada esposa de Gavin Elster, mas também pelo caráter fora da lei do desejo de Scottie. A presença de um ritual fúnebre está demarcado nas roupas e mesmo na atitude de Madaleine. Ela está vestida de roxo, com um ramalhete de flores nas mãos (Fig 53a).

O movimento de despentalar o buquê e jogar as pétalas na água ainda tem possível conotação sexual, tendo em vista a relação do ato com o verbo *deflower*, que poderia ser traduzido como “deflorar”, conservando o mesmo sentido de perda da virgindade ou da pureza, como em português. A suspeita de que o aspecto sexual é posto em causa durante esta cena é que não nos é dado a ver o momento exato no qual o corpo de Madaleine se chocou às águas da Baía de São Francisco – há, portanto, uma perspectiva de vedar ao espectador o momento do choque do corpo dela contra as águas, como se fosse censurada a visão desta agressão, ou violação, perpetrada pelo mar, o que faz com que a personagem mantenha a sua aura de intocada.

Freud (1988, p. 176) em *A Interpretação dos Sonhos* considera que, no texto onírico, a queda está associada ao que popularmente se chama de mau passo, para uma mulher, como uma relação sexual “ilícita” – “Quando uma mulher sonha que está caindo, isso tem quase invariavelmente uma conotação sexual: ela se imagina como uma *mulher decaída*”. Diante desta transgressão, é necessário que se apresente um cavalheiro, capaz de alçar a mulher, novamente, à sua condição de prestígio na sociedade patriarcal, mediante o casamento. Porém, em *Vertigo*, esta possibilidade não é factível, tendo em vista que, ao detetive, se apresenta uma tarefa falsa, que, associada à sua fraqueza como homem, não o autorizaria a um gesto heroico.

O corpo inerte de Madaleine nos braços de Scottie é a primeira evocação concreta da necrofilia presente no filme. Até este momento, a questão era apenas enunciada pela inacessibilidade dela e pela maquiagem e iluminação, que a tornavam excessivamente branca. Há uma leve insinuação erótica, por conta da perna que aparece sob o vestido molhado (Fig.

³⁶ original: “ofrece um fragmento de especial densidad metafórica”.

55a). A insinuação persiste até o final da sequência, quando Scottie, arfante, coloca Madaleine no carro, a fim de levá-la para casa. A imagem fílmica sugere, engendra e, até mesmo anuncia o encontro dos corpos. Os atores comparecem nesta imagem final mediante um ostensivo *close up*, numa proximidade que evoca o encontro amoroso (Fig 56a).



Fig 56a

A tensão sexual que marca a cena anterior é suavizada pela música, além dos marcadores de passagem de espaço e tempo. Uma sobreposição de imagens nos leva à casa de Scottie, duplamente sinalizada pelo poste de iluminação pública e pela lâmpada da varanda, que determina ao espectador, o lugar de atenção, a porta vermelha do apartamento do detetive (Fig. 57a). O espectador é informado, mediante um movimento de câmera, da presença de Madaleine na casa, e que ela, inclusive, trocou de roupa, enquanto ele acende a lareira – mais um elemento de tensão sexual constante em Hollywood, em função do fogo.



Fig 57a



Fig 58a



Fig 59a



Fig 60a

A distância entre Madaleine e Scottie é rompida. Eles, agora, se olham diretamente (Fig. 60a). A construção da narrativa atinge um momento no qual, após o espectador ter seguido Scottie em sua obsessão pela mulher, somos convocados a torcer pelo casal, para que eles fiquem juntos no final do filme. Desejo este que será sabotado por duas vezes, conforme descobriremos mais adiante. A tensão sexual irá marcar a presente cena, tendo em vista que fica patente ao espectador que Scottie teve que despir a mulher, pois as suas roupas estavam encharcadas após a queda na Baía de São Francisco. Por outro lado, ela está na cama do detetive completamente despida, mais uma provocação ao desejo do espectador em relação ao encontro sexual entre os personagens.

A relação entre os dois torna-se mais sensorial. Se, num primeiro momento, havia apenas a questão do olhar, a partir de agora os personagens se tocam. Estão, portanto, cada vez mais próximos. A proximidade é o início de outro jogo, no qual Johnny tenta se estabelecer como uma espécie de autoridade, capaz de intermediar a subjetividade da mulher, ou seja, fazê-la falar, num caminho para a sua cura. Porém, sabemos, o relato dela é mentiroso, ao mesmo tempo em que o detetive não tem o estofamento para se consolidar em tal posição de autoridade.

A montagem do diálogo em plano e contraplano ainda enseja alguma angústia, em relação à união do casal. O espectador assume a posição de juiz, acompanhando a exposição de ambos os personagens. A aparente intimidade entre ambos, com a conversa ao pé da lareira, não exime Madaleine do que a caracteriza: o seu constante pudor sexual. Ela pede os adereços que mantém seu cabelo em coque. A sua sedução significa estimular, mas, ao mesmo tempo, sabotar o olhar e o desejo, o que acirra ainda mais o desejo erótico de Johnny em relação a ela. Ao arrumar o cabelo, a proporção dos seus seios é ressaltada, algo que, conjugado à presença da lareira acirra, ainda mais, as expectativas de que haja um encontro erótico-afetivo entre os personagens (Fig. 62a).

Aumont e Marrie (2004) avaliam que uma das marcas ou insinuações no cinema das décadas de 40 e 50 de que uma mulher estaria disposta à sedução e ao sexo são os cabelos soltos. Madaleine, contrariando a regra, não se permite ficar sem o seu coque, o que apenas a torna mais sensual aos olhos de Scottie. Enquanto ela se recompõe, Johnny parece inquieto, deslocado. Apenas quando ela termina de se arrumar, ele senta-se confortavelmente para vê-la, pois aí mora o seu desejo – no escopismo. “Insistamos nisso: não é que este homem freie a seu desejo. Antes ao contrário: é ao seu desejo perverso – e essencialmente escópico – a que ele se entrega” (REQUENA, 2004, p. 208)³⁷.

³⁷ original: “Insistamos en ello: no es que este hombre frene su deseo; es, por el contrario, a su deseo perverso – y esencialmente escópico – al que se entrega.”

Assim, ao contrário de mitigar a insinuação erótica, o cuidado com o penteado a ressalta mais ainda (Fig 61a). A presença da lareira, na qual vemos o fogo, é outro item da composição cênica que reforça o clima de erotismo, em mais uma forte insinuação em relação ao encontro sexual dos corpos – tendo em vista a associação entre “fogo” e “pênis”.



Fig 61a



Fig 62a

O fogo como algo que possa simbolizar o órgão sexual masculino é referido por Freud (2010). Ele observa que, para o homem primitivo, o movimento das chamas seria semelhante à paixão amorosa, e, portanto, à libido. O fundador da psicanálise ainda considera que, em relação a este aspecto, nós mesmos não nos afastamos muito da maneira de pensar dos nossos ancestrais. “O calor que o fogo irradia evoca a mesma sensação que acompanha o estado de excitação sexual, e a chama lembra, nos seus movimentos, o falo em ação” (FREUD, 2010, p. 404). Freud ainda se refere a chamas que “lambem”, comparando-as à língua humana. Nesta imagem (Fig. 62a) as chamas parecem acariciar o corpo de Madaleine, como se o erotismo emanado por ela fosse alimentado pelas labaredas.

O vermelho, cor vestida pela personagem vivida por Kim Novak, é outro elemento que remete à paixão. A cor torna-se algo importante, num momento no qual saímos do formato campo e contracampo, para que os dois personagens sejam vistos compartilhando o mesmo quadro (Fig. 64a). Há uma nova insinuação que antecipa um possível encontro sexual: as mãos dos personagens se encontram quando ambos seguram a xícara de café, algo seguido pelo encontro dos olhos. Um possível beijo chega a se delinear entre eles, desejo este frustrado, o que apenas acirra a torcida do espectador para que ambos fiquem juntos. A intimidade entre os personagens é interrompida pelo telefonema de Elster, algo que quebra o clima de contínua aproximação entre Scottie e Madaleine.



Fig 63a



Fig 64a

O encontro na casa de Scottie marca a quebra de uma série de barreiras entre o detetive e a suposta Madaleine. Com a aproximação, Scottie tenta salvar a atormentada mulher, ouvindo-a, provocando-a, a fim de que ela confesse suas aspirações e desejos. Porém, sabemos que isto é impossível, tendo em vista que o relato ao qual ela se refere é mentiroso, farsesco. Ele, por sua vez, tenta agir como um herói, ao se antecipar a possíveis tentativas de suicídio perpetradas por Madaleine. Neste quadro de angústia é que ocorre o primeiro beijo entre o casal protagonista da trama (Fig. 65a). A onda quebrando na pedra traz novamente a associação entre o mar e o desejo erótico dos personagens. O choque da massa de água com a rocha insinua o intercuro sexual.



Fig 65a

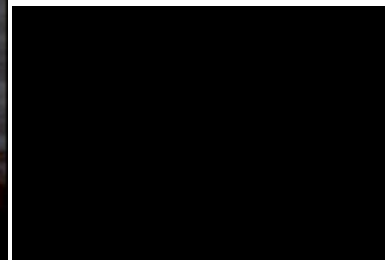


Fig 66a

A interrogação quanto a um possível encontro sexual entre os personagens é demarcada neste trecho, tendo em vista o fade (Fig. 65a e 66a), recurso comumente usado no cinema americano nas décadas de 50 e 60 para sublimar a conjunção dos corpos. Porém, o que o sinistro assoma aos amantes. O romance ideal, a integração perfeita entre eles não resistirá ao choque do Real. Este é o tema da próxima seção.