

A star is dead: Kim Novak, Vertigo e a autocrítica do star system hollywoodiano

A star is dead: Kim Novak, Vertigo, and the self-criticism of Hollywood star system

Luiz Carlos Oliveira Jr.

Professor substituto no Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense. Docente no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA/USP. Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP. Autor do livro *A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo* (Papyrus, 2013).
Email: luizcarlosoliveira@gmail.com

Submetido em: 01/04/2019

Aceito em: 19/04/2019

RESUMO

O artigo analisa *Vertigo* (1958), de Alfred Hitchcock, do ponto de vista do *star system* hollywoodiano e das relações de força que produtores e diretores estabelecem com as estrelas da indústria cinematográfica. Faz-se uma genealogia da personagem de Kim Novak em *Vertigo*, cujo enredo é encarado como uma reflexão crítica sobre o modo como Hollywood fabrica suas estrelas e conquista seus espectadores. Filmes que prolongam as discussões presentes em *Vertigo*, como *A lenda de Lylah Clare* (Robert Aldrich, 1968) e *The Blackout* (Abel Ferrara, 1997), também serão discutidos com base na noção de estrelato e da relação pigmaliónica travada pelos cineastas com as *stars* femininas.

PALAVRAS-CHAVE: *Vertigo*; Kim Novak; *Star system*; Pigmalião.

ABSTRACT

The article focuses on Alfred Hitchcock's *Vertigo* (1958) by the perspective of Hollywood star system, and the power relationships that producers and directors establish with the stars of the film industry. A genealogy of Kim Novak's character shows that *Vertigo* can be seen as a critical reflection on Hollywood strategies of making stars and seducing viewers. Films that prolong these discussions, such as *The Legend of Lylah Clare* (Robert

Aldrich, 1968) and *The Blackout* (Abel Ferrara, 1997), will also be discussed through the notion of stardom and the pigmalionic complex that filmmakers force upon female stars.

KEYWORDS: Vertigo; Kim Novak; Star system; Pygmalion.

A fabricação da estrela

O culto às estrelas femininas é quase tão antigo quanto o cinema. Nascida da “dialética do ator e do papel” (Morin, 1989, p. 6), a imagem da estrela ocupa o coração da indústria cinematográfica desde o fim da Primeira Guerra. Ora vista de muito longe, “à maneira de culto”, ora de muito perto, “à maneira de fetichismo erótico” (Nacache, 2012a, p. 134), ela é alvo amiúde de uma escrita febril e delirante, que a crítica de cinema e a publicidade dos filmes praticam em abundância num período que vai de 1920 a 1960, aproximadamente.

Se o desempenho do ator, em geral, já é um ponto cego da análise fílmica, a performance da estrela consegue ser ainda mais inefável, prestando-se “menos à análise do que ao devaneio sobre rostos e corpos” (*ibid.*, p. 133). Dificilmente, no texto dedicado a um filme, reconhece-se à estrela um papel criativo e produtor de sentido. Enquanto parte mais propriamente icônica e incandescente do trabalho atoral no cinema, ela parece destinada aos lugares-comuns pré-analíticos (beleza, aura, fascinação, encanto), quase como se sua presença na tela não se destinasse ao intelecto, mas somente aos afetos, às emoções, talvez até às pulsões escópicas mais primárias, mesmo que, conforme já demonstraram os *star studies*, a imagem da estrela provenha de uma “complexa rede de discursos e estratégias pelos quais se constitui no campo social e cultural” (*ibid.*, p. 144).

Para constatar quão problemático é o lugar da estrela na teoria do cinema, basta ler a única frase dedicada ao assunto no conhecido livro de Marcel Martin (2007, p. 73) sobre a linguagem cinematográfica, em que a questão é suscitada, na verdade, a reboque de outro conceito-problema, o de fotogenia: “Além do mais, intervém [na análise dos atores] a questão da *fotogenia*, que não depende do talento do ator e subjaz em grande parte ao conceito de *estrela*, uma noção que desafia a análise”.

Indo além, podemos dizer que o culto à *star* cinematográfica desafia a própria racionalidade científica das sociedades modernas, evidenciando a sobrevivência da magia e do ritual em pleno reduto do pragmatismo técnico. A obnubilação extática do espectador diante da estrela restaura tanto a liturgia da idolatria pagã (cristalizada nos fã-clubes, as capelas dessa nova religião) quanto a crença mística em seres semidivinos que vivem através das imagens, onde “tornam-se novos mediadores entre o mundo maravilhoso dos sonhos e a vida cotidiana” (Morin, 1989, p. 21).

Em Hollywood, a maior fábrica de cinema e, conseqüentemente, o principal reduto do estrelato, não faltaram filmes que representaram em chave crítica os revezes do *star system*, como se essa “instituição própria ao grande capitalismo” (*ibid.*, p. 74), essa máquina especializada em transformar rostos em ícones e corpos em mercadorias, de repente se visse impelida a mostrar o reverso da fortuna, o avesso sinistro de sua cultura de sacralização da estrela popular. A década de 1950, época de ocaso do sistema dos estúdios, transborda em exemplos de ficções ambientadas nos bastidores de Hollywood e na vida privada das estrelas (decadentes ou em ascensão): *Crepúsculo dos deuses* (*Sunset Blvd.*, Billy Wilder, 1950), *Assim estava escrito* (*The bad and the beautiful*, Vincente Minnelli, 1952), *Cantando na chuva* (*Singin' in the rain*, Stanley Donen e Gene Kelly, 1952), *A condessa descalça* (*The barefoot contessa*, Joseph L. Mankiewicz, 1954), *Nasce uma estrela* (*A star is born*, George Cukor, 1954), *A grande chantagem* (*The big knife*, Robert Aldrich, 1955).

Um corpo que cai (*Vertigo*, 1958), de Alfred Hitchcock, não é propriamente uma ficção plantada no mundo do cinema. No entanto, é perfeitamente possível argumentar que – nas subcamadas do enredo de suspense, pela miríade de signos e falsas aparências decantados do *film noir* – Hitchcock recria reflexivamente o universo de Hollywood, com seu código ficcional e seu sistema de produção específico. Em nenhum momento se declara que estamos numa reinvenção fantasista do universo do cinema dos estúdios – com suas estrelas, produtores, egos e orçamentos inflados –, mas é lá que o filme nos coloca, no fim das contas.

Para Jean-Pierre Esquenazi (2001, pp. 202-203), esta seria uma das questões centrais do filme: “pode-se ler no jogo visual das formas de *Vertigo* as relações de força e de dominação de que Hollywood é feita”. Hitchcock teria elaborado uma grande fábula sobre a moral do sistema dos estúdios e, mais precisamente, sobre o modo de funcionamento de um de seus pilares econômicos e simbólicos, o *star system*.

Na “idade de ouro” de Hollywood, uma parte considerável da receita das *majors* provinha do frisson gerado em torno de suas principais estrelas, no que contribuíam, além dos filmes em si mesmos, os eficazes serviços de publicidade da indústria cinematográfica e o gigantesco fenômeno sócio-midiático das *fan magazines*. Por estas e outras razões, a aparição da estrela em um filme era um momento aguardado e valorizado através de uma série de recursos visuais e narrativos, como se vê na primeira cena que mostra Kim Novak em *Vertigo*, uma das entradas em cena mais memoráveis da história do cinema, “concebida segundo o princípio do *deslumbramento*” (Nacache, 2012b, p. 58). A cena é não só um exemplo perfeito de como o primeiro olhar lançado à estrela é um ponto privilegiado da cadeia visual de um filme clássico hollywoodiano, mas, sobretudo, configura já um momento de meta-anamnese do dispositivo de representação implicado na construção do ícone feminino em Hollywood. Antes de analisar a cena, é necessário, para entender seu encaixe preciso na narrativa, resumir brevemente o enredo do filme.

Trata-se da história de um detetive que sofre de vertigem e é contratado para investigar o paradeiro de uma loira rica e misteriosa, cujo marido, Gavin Elster, desconfia que ela esteja desenvolvendo impulsos suicidas. O detetive em questão é Scottie (James Stewart) e a loira, Madeleine (Kim Novak), que tem fascinação por Carlotta, mulher do século XIX que cometeu suicídio. No museu, há um retrato de Carlotta, que Madeleine contempla por horas. Scottie nota que ela imita a pose, o penteado (um coque em espiral) e o buquê de flores da figura no retrato. Quanto mais misteriosa Madeleine se mostra, mais Scottie se apaixona, até que, depois de salvá-la de um afogamento, inicia um romance. Mas, paralisado pelo medo de altura, o detetive não

conseguirá impedi-la de se jogar do alto da torre de uma igreja, na cena que marca o fim da primeira metade do filme.

Depois, passado um período de depressão, Scottie vaga pelas ruas e revisita os lugares onde esteve com Madeleine. Um belo dia, avista uma mulher quase idêntica à morta. Segue-a até o hotel barato em que mora. A moça se chama Judy Barton e trabalha como vendedora numa loja qualquer. Ele a convence a sair para jantar. Ela pede um tempo para se arrumar. Num flashback narrado do ponto de vista de Judy, ficamos sabendo que ela e Madeleine são a mesma pessoa. Gavin armara o plano perfeito para se livrar da esposa forjando a cena de um suicídio cuja testemunha ideal seria Scottie: a acrofobia o impediria de subir ao campanário da igreja, de onde a verdadeira Madeleine, já morta, seria jogada. Só uma coisa, segundo Judy, não ocorreu conforme o planejado: ela se apaixonou de verdade por Scottie. Tudo é explicado numa carta endereçada a ele, que ela desiste, porém, de entregar.

Aos poucos, Scottie tenta moldar Judy à imagem de Madeleine. Veste-a com um tailleur cinza, muda a cor do cabelo, insiste para que faça o carrapito em espiral; transforma-a, enfim, numa cópia fiel da morta. Consumada a metamorfose, Scottie abraça e beija Judy/Madeleine, numa atmosfera delirante. Na cena seguinte, ao ver Judy vestindo um colar igual ao de Carlotta, Scottie descobre o complô: a mulher por quem se apaixonou era Judy disfarçada de Madeleine. Ele vai com Judy até a igreja e, vencendo a acrofobia, arrasta-a escadaria acima rumo à torre do sino. Lá, Judy tenta acalmá-lo e reconquistá-lo. Quando finalmente esboçam uma reconciliação e se beijam, uma sombra se aproxima (uma freira que ouviu suas vozes). Assustada, Judy recua e cai da torre. Scottie dá um passo à frente e encara o vazio. “Que Deus tenha piedade”, a freira sentencia.

Em linhas gerais, é essa a história contada no filme, fazendo “coincidir o relato de uma maquinação intelectual com a encenação de um fascínio visual” (Rancière, 2012, p. 21). Desde o primeiro plano-ponto-de-vista a mostrar Madeleine do ângulo de visão de Scottie, na obsedante cena do restaurante Ernie’s, Hitchcock já a filma de maneira a sugerir, em cada detalhe da imagem, essa coincidência contraditória entre um plano

milimetricamente arquitetado e a autoimposição de uma beleza radiosa, resplandecente, que supostamente já nasceu com aquele rosto e não foi fabricada artificialmente. Madeleine aparece de perfil, destacada por uma dupla moldura – uma no primeiro plano e outra ao fundo – que é também um duplo afastamento, já prefigurando a construção “em abismo” da identidade da personagem. Ela está para ir embora do restaurante; seu marido, no mais antigo código do cavalheirismo, levanta-se primeiro, dá a volta na mesa e afasta a cadeira para ela. Em seguida, recua um pouco, o suficiente para deixá-la sozinha no espaço retangular que lhe está reservado como moldura, num gesto tão sutil quanto calculado – é o artista exibindo sua obra para um observador que ele sabe muito bem onde se encontra (fig. 1).



Figura 1: *Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958.

O “retrato” de Madeleine assim formado, então, vê-se adornado por uma espécie de moldura que simultaneamente o realça e protege. O jogo do quadro dentro do quadro multiplica a carga de investimento afetivo por parte do observador, cujo olhar é rapidamente aduzido ao ponto de fuga da imagem, onde se encontra seu centro luminoso e seu principal atrativo visual. A estratégia utilizada por Hitchcock nessa cena

reside em progressivamente isolar a estrela feminina (o quadro e o foco vão se fechando aos poucos sobre ela) e diferenciá-la das figuras circundantes, definindo as condições de recepção visual em que a imagem terá seu máximo impacto. O ponto culminante é o momento em que Madeleine, parando perto de Scottie, é captada em primeiro plano e de perfil, com o rosto esvaziado de expressão, retomando o padrão formal dos retratos de perfil renascentistas (fig. 2 e 3).



Figura 2: Domenico Ghirlandaio,
Retrato de Giovanna Tornabuoni, 1489-90,
77 x 49 cm, Madri, Museu Thyssen-Bornemisza.



Figura 3: “Retrato” de Madeleine em *Vertigo*.

Nesta colocação de Madeleine como um “ícone de perfil” (um oxímoro, que contradiz a convenção de frontalidade do ícone), é importante notar o modo como o próprio cenário absorve o efeito da impressão causada por ela: a iluminação do plano muda sensivelmente, aumenta sua intensidade, e o vermelho da parede lateja: “O cenário já não é apenas o restaurante Ernie’s, mas uma matéria pictórica inflamada pela aparição do perfil [de Madeleine]” (Esquenazi, 2001, p. 127).

Ao conceber a entrada em cena de Madeleine como uma questão prioritariamente de enquadramento, Hitchcock valoriza – pelo misto de efeito decorativo e necessidade estrutural dos quadros dentro do quadro – o próprio mecanismo da representação, o próprio gesto do representar. Ele faz da *mise en scène* uma “apresentação da representação”, isto é, uma representação que expõe seu ato de representar, de mostrar ou exibir alguma coisa para alguém, intensificando os efeitos de enquadramento como uma forma de assumir a consciência do ato representacional. Como disse Louis Marin (1994, p. 343), “o quadro, os operadores e os processos de enquadramento, bem como suas figuras, [encontram-se] entre esses dispositivos que toda representação comporta para se apresentar em sua função, seu funcionamento, quiçá sua funcionalidade de representação”. Em *Vertigo*, assiste-se a uma dupla operacionalização do dispositivo do quadro, como disparador de reflexividade, de um lado, e como enaltecedor do espetáculo visual, do outro. Embora se assuma como operação de transformação do objeto percebido em objeto teórico, instaurando uma autocrítica da representação, o efeito buscado por Hitchcock não se quer como ferramenta inibidora da mimese, pelo contrário: ele visa também a ampliar o poder de sedução da imagem. Diversos artifícios de iluminação e enquadramento logram destacar a figura de Madeleine do restante do espaço, sem deixar de lado a tarefa de fundi-la realisticamente nesse cenário (a introdução da estrela no universo diegético é uma operação delicada: o diretor deve trabalhar no limiar do puro encantamento a-narrativo e, ao mesmo tempo, cuidar para que a estrela se aclimate na ficção o mais naturalmente possível).

Na sequência imediatamente anterior, Gavin Elster – ainda tentando convencer Scottie a aceitar a missão de espionar Madeleine – havia divagado sobre a esposa por meio de uma retórica infalível, empregando os ardis mais maliciosos para despertar em Scottie uma curiosidade enorme a respeito de quem seria essa mulher misteriosa. Ao fazer alguém falar da personagem antes de efetivamente mostrá-la, o filme prenuncia a aparição da estrela, mas guarda-a para o momento “certo”:

Por definição, a estrela deve aparecer o mais cedo possível; ao mesmo tempo, esta aparição é um momento de tal valor que não deve ser estragado nem desperdiçado. Daí o cuidado em mostrá-la sem a mostrar, fazendo falar dela, ou revelando-a a pouco e pouco, tanto no sentido literal como no sentido figurativo. (Nacache, 2012b, p. 56)

Realizado numa época de questionamento em torno das receitas habituais das *majors* hollywoodianas – “a época de 1950-1960 assiste simultaneamente ao declínio da frequência do público e ao último florescimento do *star system* no cinema” (Morin, 1989, p. 19) –, *Vertigo* retrabalha, majorando-os, alguns dos esquemas mais triviais da *mise en scène* clássica, a exemplo dessas “figuras de aparição”, esses rituais de entrada em cena das estrelas, que marcam a forma como o estilo romanesco hollywoodiano incorporou as demandas do *star system*. Através de Madeleine, Gavin Elster conquista a “participação afetiva” de Scottie, exatamente como Hollywood garante a adesão de uma plateia a um filme tão somente pela presença destacada de uma estrela na tela.

Vertigo expõe, assim, a maquinação que está por trás do encanto e do *sex appeal* irresistível da estrela hollywoodiana, desvelando a engrenagem responsável por sua potência, sua força icônica: “O filme não descreve o *star system*; ele o desloca para fazer dele um instrumento menos da produção do que da narrativa” (Esquenazi, 2001, p. 198). Hitchcock não conta a história de uma estrela que nasce: ele concebe a estrela nas próprias imagens do filme, graças a um jogo de ponto de vista que instala o espectador na mesma situação de Scottie (desejo e atenção inteiramente voltados para o charme poderoso de Madeleine). Gavin é como um produtor, um empresário da indústria cinematográfica, que encontra uma jovem promessa e resolve talhá-la para o mundo do cinema, mudando seu cabelo, suas maneiras, seu nome, enfim, fazendo tudo aquilo que era de praxe em Hollywood quando se tratava de transformar uma mulher numa “deusa moderna, uma estrela inacessível e, simultaneamente, tão próxima quanto possível”, destinada à “adoração espectral” (*ibid.*, p. 179). A narrativa de *Vertigo* constrói e desconstrói a figura icônica da estrela; o filme não simplesmente “faz uso” do *star system*: ele expõe seus mecanismos na própria forma de narração e *mise en scène*,

deixando claro que “o objeto fascinante, a *star*, é essencialmente uma construção ou uma fabricação. Ela é uma armadilha da narrativa” (*ibid.*, p. 181).

Se a estrela, tal como essa leitura de *Vertigo* aponta, é fabricada unicamente pelo trabalho conjunto da fotografia, da *mise en scène*, da maquiagem, da montagem, o que resta então à atriz que a encarna? Seria ela uma pura matéria icônica, modelável de acordo com as escolhas estéticas de cada diretor?

Segundo Morin (1989, p. 86), o cinema decompõe o ator, transforma-o em marionete, autômato – quem lhe dá vida é o espectador pelo processo psíquico de projeção-identificação. O hieratismo da máscara e o automatismo do manequim tomam o lugar das velhas técnicas de interpretação. “É à medida que o cinema nega o trabalho do ator profissional, com efeito, que ele faz nascer a estrela” (*ibid.*, p. 91). O grau zero da expressão é a condição de aparição da estrela-autômato, ao mesmo tempo máscara, objeto e divindade.

A estrela de cinema é estrela de cinema porque foi possível transformar os atores em objetos manipulados pelos técnicos do filme, e porque foi possível dotar um rosto-máscara, muitas vezes já portador de todos os prestígios notáveis da beleza, de riquezas subjetivas. A estrela de cinema é estrela de cinema porque o sistema técnico do filme desenvolve e estimula uma projeção-identificação que culmina em divinização, precisamente quando se fixa naquilo que o homem conhece de mais comovente no mundo: um rosto humano bonito. (*Ibid.*, p. 94)

Adotando essa perspectiva, podemos enxergar o papel de Kim Novak em *Vertigo* como uma passagem da estrela à atriz, isto é, da mera condição de ícone, efígie, máscara inexpressiva (como em seu plano de perfil na primeira cena em que aparece no Ernie's, analisado acima [fig. 3]), à condição de atriz que compõe consciente e habilmente sua personagem. Na primeira vez em que interpreta Madeleine, sob a direção de Gavin Elster, ela é marionete, autômato. Na segunda, refazendo a personagem a pedido de Scottie (o fã que não se conforma com a morte da heroína), ela a reconstrói conceitualmente. Desta vez, ela não quer ser admirada só pelo tipo, pela aparência fenomênica, pela cintilante superfície exterior, mas também pelo repertório de gestos

minuciosamente concebido, pela performance tanto corporal quanto psicológica, pela interioridade subjetiva da sua personagem – e, sobretudo, pelo *savoir-faire* que lhe permitiu interpretá-la.

William Rothman (2013) chega a considerar a segunda parte do filme como a execução de um plano de Judy, um plano que consiste em fazer Scottie perceber seu grande atributo, ou seja, sua *atuação*. Ao usar o colar de Carlotta, permitindo a Scottie descobrir a verdade sobre ela, Judy cometeria menos um lapso do que um ato proposital, pensado, premeditado: ela queria que Scottie gostasse dela não como “Judy”, mas como a atriz que se tornou após representar Madeleine. O beijo final no campanário da igreja seria o triunfo do plano de Judy, contrariado, porém, pelo surgimento abrupto do “fantasma de Madeleine” (a freira encoberta pela sombra).

Daí também a importância no filme da magia do duplo, que o cinema herdou do folhetim e do melodrama popular. Pois o bom ator de cinema é o que melhor sabe se confundir ao seu duplo na tela. “O ‘eu sou’ do ator se impõe como um ato de fé no seu duplo” (Morin, 1989, p. 90). Ao incorporar seu duplo até a morte, Judy se prova uma grande atriz.

Através do espelho

Na cena em que conhece Judy, Scottie pergunta há quanto tempo ela vive em São Francisco. “Há três anos”, ela responde. E onde vivia antes? Salina, Kansas. De fato, três anos antes de *Vertigo*, Kim Novak estava em Salina, Kansas, cidade do melodrama *Férias de amor* (*Picnic*, Joshua Logan, 1955). Numa das primeiras cenas do filme, há um enquadramento que segue a mesma lógica da representação “em retrato” de Madeleine no Ernie’s (fig. 4).



Figura 4: *Férias de amor*, Joshua Logan, 1955.

Madge (Novak) prende o cabelo em frente ao espelho (não vemos seu reflexo). À direita do quadro, há um manequim com o vestido azul que logo em seguida estará experimentando. Ela ocupa exatamente o centro do plano, emoldurada pelo recorte do ambiente. Nem a mãe nem a irmã mais nova se ajustam à moldura; apenas Madge parece talhada para esse recorte extra, essa posição de destaque.

Quando Madge já está com o vestido azul, a mãe vira o espelho em sua direção, carregando os raios solares até ela, que olha para o chão com ar melancólico (fig. 5). Sua aparente tristeza se justifica na imagem: ela está aprisionada pelas bordas do espelho, pelos contornos traçados por um certo código de beleza e comportamento. Em última análise, ela está aprisionada pela própria perfeição de sua silhueta. Madge volta a estar frisada pela moldura no plano seguinte (fig. 6). O espelho, por sua vez, continua desviando os raios solares na direção dela, que se porta como se estivesse posando para um pintor (ou exposta numa vitrine?).



Figura 5: *Férias de amor*, Joshua Logan, 1955.



Figura 6: *Férias de amor*, Joshua Logan, 1955.

Há uma mudança fundamental nessa passagem de planos. Se, no plano anterior, o espelho continha a imagem refletida de Madge, neste agora, é o corpo de Madge que recebe a imagem que o espelho – subvertendo sua função original – projeta no quadro-dentro-do-quadro. Colocada num pedestal, sob o holofote natural da luz solar, bela e cobiçada, Madge é um objeto, uma obra de arte. O manequim no canto direito do plano é um comentário visual sobre a constrição do corpo de Madge a um padrão preestabelecido. “Talvez eu esteja cansada de apenas ser olhada”, ela diz. É por perceber que as pessoas à sua volta a transformaram em imagem – e, portanto, desistiram de

olhar para além de sua aparência visível – que Madge se diz cansada e revela aquela ponta de tristeza no olhar. Sua mãe, no diálogo que compõe a cena, dá conselhos para que a filha se case logo com Alan, filho do homem mais rico da região, dono de uma fábrica de grãos, insinuando até que ela aproveite a ocasião (é o dia do grande piquenique anual da cidade) para presenteá-lo com uns afagos a mais. Madge, pura energia sexual reprimida, fica magoada com os comentários da mãe e sobe ao quarto para chorar.

Tudo muda com a chegada de Hal (William Holden), ex-colega de faculdade de Alan, e seu oposto: atlético, atraente, pobre, desajustado, nômade. Ele e Madge se apaixonam, e ela foge atrás dele no final, pegando o primeiro ônibus para lugar nenhum.

Três anos depois, quando estiver em São Francisco, dirigindo um carrão e frequentando endereços chiques na pele da esposa de um grande industrial, a musa de Salina demonstrará que não escapou das molduras, da idealização de sua imagem, do devir-retrato, do olhar fetichizante dos homens. Ela terá encarnado, contudo, a fantasia de riqueza que sua mãe tentava lhe inculcar. Ela terá atravessado o espelho.

A situação vivida pelas personagens de Novak em *Férias de amor* e *Vertigo* nos remete obrigatoriamente ao texto seminal de Laura Mulvey (1983), “Prazer visual e cinema narrativo” (publicado pela primeira vez em 1975), que acusa o arcabouço falocêntrico do cinema hollywoodiano, o monopólio masculino do olhar, a codificação do erotismo dentro da linguagem patriarcal dominante. O artigo, uma das pedras fundadoras da teoria feminista, assinala a partilha desigual do prazer escópico nas ficções de Hollywood entre dois polos, um ativo/masculino e um passivo/feminino – o homem como dono do olhar e a mulher como imagem. O voyeurismo e a escopofilia fetichista seriam as duas vias encontradas pelo inconsciente masculino para neutralizar a ameaça da castração que a mulher representa. *Vertigo*, analisado na parte final do texto, se provaria uma narrativa exemplar: de um lado, investiga a mulher, desmistifica seu mistério, identifica-a com a culpa, refazendo o caminho tipificado pelos temas do *film noir*; do outro, transforma-a em ícone sublime, fascinação fetichista que acarreta “a supervalorização, o culto da *star feminina*”. Segundo Mulvey (1983, p. 451), “*Um corpo*

que cai concentra-se nas implicações da divisão que há entre o ativo/aquele que olha e o passivo/aquele que é olhado, em termos de diferenciação sexual e do poder simbólico masculino inscrito no herói”. Todo o sistema visual do filme seria construído em função das demandas do olhar masculino, restando à mulher o papel de imagem-objeto.

Entretanto, pode-se argumentar – como outros teóricos (Rothman, Marian Keane, Tania Modleski) já o fizeram – que há momentos em que a câmera assume a posição da personagem de Kim Novak. O ponto de vista de Judy-Madeleine estaria, sim, inscrito na cadeia significativa do filme, e num lugar tão central quanto o de Scottie (é pelo ponto de vista dela, por exemplo, que se mostra a grande reviravolta da narrativa, com a revelação do complô), o que faria da personagem de Novak uma heroína consciente, ativa, ainda que, como Mulvey já salientara, o controle do dinheiro e das palavras continue cabendo ao homem.

Relendo as relações de Hitchcock com a teoria feminista, Modleski (2002) problematiza essa questão do ponto de vista em *Vertigo*, certamente a questão mais ambígua do filme, mais sujeita a controvérsias. Para a autora, o filme está longe de adotar exclusivamente o ponto de vista do herói masculino. Por mais que nos identifiquemos com Scottie, é preciso perceber que ele se identifica com Madeleine (a qual, por sua vez, se identifica com Carlotta): “A mulher se torna, assim, o ponto final de identificação para todos os espectadores do filme” (*ibid.*, p. 150). Modleski vê em Scottie uma personalidade masculina em conflito, dividida entre o desejo por Madeleine e a identificação com ela. “Essa ‘confusão de fronteiras’ pode ser inquietante para o sujeito masculino que, à diferença do sujeito feminino, parece fundar sua identidade sobre a instauração de uma fronteira sólida entre ele e a mulher. *Vertigo* mostra a que ponto essa fronteira pode ser precária” (p. 151). Fazendo desse conflito o princípio da construção do ponto de vista no filme, Hitchcock repassa para o espectador a inquietação de Scottie, que “vacila entre um modo passivo e um modo ativo, uma fascinação hipnótica e masoquista diante do desejo da mulher e uma tentativa sádica de controlá-la, de possuí-la” (p. 150).

Modleski retoma uma observação de Donald Spoto sobre um dos planos mais importantes do filme, a saber, aquele que mostra, simultaneamente, Madeleine refletida em um espelho e Scottie a observá-la pela fresta de uma porta (fig. 7): “implicitamente, Scottie (e o espectador) pode ser visto como o reflexo de Madeleine”; o plano seria, então, antecipatório com relação ao tipo de aproximação que se estabelecerá entre os dois: “apesar de suas repetidas tentativas de se assegurar do controle de Madeleine, Scottie será constantemente devolvido a uma relação de espelhamento, a uma identificação com ela e com seus desejos” (p. 140).



Figura 7: *Vertigo*, Hitchcock, 1958.

Modleski considera, portanto, as duas instâncias do plano-espelho (Scottie na posição de quem vê e Madeleine na situação de quem se dá a ver) como complementares e análogas. Mas ela dá pouca importância ao conflito topológico instaurado pela composição do quadro, à marca divisória, à clivagem corroborada pela linha vertical que o divide e que impõe, inversa e concomitantemente ao jogo de aproximação/espelhamento, uma descontinuidade espacial e visual entre os sujeitos desejanse e desejado. Esse plano reúne numa mesma unidade de registro o olhar de Scottie e o corpo de Madeleine; mas, com igual força, ele os separa em espaços visuais descontínuos e diferentes. É todo o dispositivo escópico do filme que aí se enuncia.

A cena representa, nesse misto de idealização fetichista e veneração religiosa, um dos momentos de culminância do encanto visual experimentado por Scottie, causando uma suspensão provisória do relato romanesco para que surja um momento de pura atração. Em seu jogo ambivalente de aproximação-distanciamento, Madeleine vai de corpo a ícone – e de ícone a mercadoria, já que reduzida à condição de objeto imaginário que “se reflete num sujeito desejante, incitando-o à projeção fantasmagórica e à aquisição/apropriação ilusória” (Elsaesser & Hagener, 2018, p. 46). A superfície cristalina do espelho potencializa sua radiação de energia luminosa, sublinhando sua aura enigmática, mas colocando-a também como um objeto exposto numa vitrine. Se Hitchcock recorre ao jogo de espelho e à hipertrofia maneirista do efeito de enquadramento, é menos por virtuosismo do que para melhor ilustrar a fantasmaticização do campo visual de Scottie (e do nosso, por consignaçoão), a esta altura já enredado em uma situação que reproduz a relação do espectador de cinema com a estrela que o fascina.

Antecipando-se à própria conflagração da intriga, o plano insinua a maquinação ilusionista em que Scottie está se deixando envolver. Afinal de contas, o que ele vê nessa cena não é Madeleine, mas Judy interpretando Madeleine interpretando Carlotta. Madeleine não passa de uma ilusão fabricada sob medida para a captura do seu olhar. Refratando o ponto de vista de Scottie por meio do reflexo no espelho, Hitchcock já formula visualmente a sobreposição de simulacros que o protagonista, todavia, só descobrirá perto do final do filme. Por ignorar que o objeto de sua contemplação não se mostra diretamente, mas mediante reflexos, sombras e inversões, Scottie cai na armadilha óptica de Gavin Elster.

Há um ardiloso sistema visual na composição do plano: Scottie, ao olhar para Madeleine, intercepta a câmera – e, por conseguinte, o espectador. O ponto fixado por Scottie é um quiasma óptico em que convergem, no mínimo, três instâncias: Madeleine, que finge não se reconhecer vigiada à medida que joga com o olhar do outro; o espectador, frontalmente atingido pelo olhar de Scottie e incluído na rede de trocas visuais e simbólicas; e Hitchcock, que, atrás da câmera, organiza o quadro e dirige a

cena. Monta-se, assim, um intrincado circuito envolvendo nossa visão, a dos personagens e a do diretor: uma sofisticada trama de relações escópicas, eixos de visão e sinais espaciais, que podemos interpretar como uma *mise en scène* do “complexo nó de significações” (Nacache, 2012a, p. 143) através do qual se forma a imagem da estrela.

Desencanto e repetição

Kim Novak estará novamente em um filme que discute – desta vez, de modo explícito – o processo pelo qual Hollywood fabrica suas celebridades e participa da moderna indústria de simulacros. O filme é *A lenda de Lylah Clare* (*The Legend of Lylah Clare*, 1968), de Robert Aldrich, que retoma não apenas a atriz principal de *Vertigo*, como também a maioria de seus motivos e temas, para refletir sobre a lógica cruel do estrelato e radiografar Hollywood em meio à decadência do sistema dos estúdios no final dos anos 1960. Aldrich já havia filmado o lado monstruoso e sombrio do universo do *show business* em *O que aconteceu com Baby Jane?* (*Whatever Happened to Baby Jane?*, 1962). Mas *A lenda de Lylah Clare* vai ainda mais fundo na *démarche* crítica, descrevendo os bastidores do glamour hollywoodiano como um ambiente sórdido e putrefato.

Exatos dez anos depois de *Vertigo*, Kim Novak é mais uma vez envolvida numa trama pautada na vertigem das imagens, na repetição de eventos, no retorno do passado e no poder da ilusão. Ela interpreta Elsa Brinkmann, jovem atriz escolhida para fazer o papel principal na cinebiografia de Lylah Clare, lendária estrela hollywoodiana morta vinte anos antes em circunstâncias mal esclarecidas. O motivo dessa escolha de *casting* é a incrível semelhança entre Elsa e Lylah (ambas interpretadas por Kim Novak). O filme funciona, assim, como um comentário irônico sobre o fenômeno conhecido como *typecasting*, “que faz com que uma estrela represente eternamente a mesma personagem” (Nacache, 2012a, p.142).

Ainda no começo do filme, Elsa caminha pela calçada da fama da Hollywood Boulevard e, num gesto que resume todo o (perigoso) jogo de encaixes de simulacros que lhe é proposto, põe os pés nas marcas das pegadas de Lylah Clare. Se, em *Vertigo*,

Novak já tinha de representar Judy, que representa Madeleine, que representa Carlotta, em *A lenda de Lylah Clare*, a sobreposição de *personae* dramáticas e de fantasmas substitutivos é potencializada. Novak acumula as personagens deste filme com as de *Vertigo*, formando uma imagem-palimpsesto condizente com a existência múltipla da estrela:

o ator vedeta [ator-estrela] é um ser compósito, detentor simultaneamente da realidade de um indivíduo, da imagem que dele dão os *media*, da galeria de personagens que interpretou anteriormente e da dimensão mítica resultante da reunião destes elementos díspares. Assim, a estrela beneficia daquilo a que Morin chama uma *superpersonalidade* (Nacache, 2012b, p. 55).

A própria personagem que Elsa está destinada a encarnar é a de uma celebridade, uma estrela, uma atriz que teve sua imagem multiplicada e difundida, difratada em diferentes direções e papéis, espalhada pelos quatro cantos do mundo por conta da reprodução *ad nauseam* de seus filmes, fotografias, pôsteres etc.

O diretor do filme dentro do filme é Lewis Zarken (Peter Finch), ex-marido de Lylah, cineasta tido como brilhante, mas com fama de temperamental e sádico. Durante a preparação do filme, ele confina Elsa em sua mansão fantasmagórica e sepulcral, onde, no enorme hall de entrada, bem no alto da parede, acha-se um retrato pintado de Lylah Clare, como se aquele espaço fosse um templo de devoção à mulher morta. O processo de filmagem se mostrará infernal. Os momentos em que Elsa incorpora Lylah têm um ar de possessão demoníaca: ela muda o comportamento e o tom de voz, a menina meiga cede lugar à megera. O encadeamento irreversível dos eventos, decalcado do enredo de *Vertigo*, perde o caráter propriamente trágico (entre outras coisas, porque basta conhecer a matriz hitchcockiana para já poder antever o desfecho) e se torna uma descrição sociológica do círculo vicioso do espetáculo hollywoodiano, doravante condenado ao *remake* desencantado dos seus mitos e à eterna repetição dos seus erros. O “deslizamento fatal” da heroína, que era fruto de uma maquinação individual em

Hitchcock, torna-se “manipulação estrutural na Hollywood retratada por Aldrich” (Thoret, 2009, p. 32).

Na primeira cena do filme, Elsa está assistindo a uma projeção de slides com fotos de Lylah Clare. Ela assiste, portanto, às imagens de seu duplo projetadas numa tela, com todas as consequências psicológicas aí implicadas. O antigo produtor dos filmes de Lylah, que se gaba por tê-la descoberto num açougue em Berlim (sabe-se que Kim Novak começou a carreira num anúncio de frigoríficos), é quem projeta os slides para Elsa, tentando convencê-la a aceitar o papel. A esposa do produtor pega no armário o vestido branco usado por Lylah em um de seus trabalhos mais conhecidos. Quando ela mostra o vestido para Elsa, tapa sem querer a luz do projetor. A imagem projetada naquele momento, uma fotografia de Zarken, é então coberta por uma sombra que, imediatamente, adquire conotação de ameaça, de mau presságio. Zarken é desde já apresentado sob o signo do maléfico, do demoníaco (a associação entre o uso expressivo da sombra e a evocação do mal é uma das estratégias simbólicas mais antigas do cinema).

Se a primeira visão que temos de Lylah se dá por meio de um conjunto de fotografias, imagens fixas, e não de um filme, imagens em movimento, é porque devemos penetrar no seu universo, primeiramente, pela figura do ícone imóvel, a qual define – melhor do que a pulsação inconstante da imagem cinematográfica – o espaço simbólico da celebridade e do ídolo pop.

Na cena seguinte, enquanto passeia pela calçada da fama, Elsa para em frente à vitrine de uma loja de eletrônicos e vê sua imagem multiplicada por diversos televisores. Sua pronta reação é fazer uma careta (fig. 8). A cena consiste na primeira de uma série de menções à televisão, as quais, ao longo do filme, deixam clara a posição central adquirida na economia das imagens por essa mídia indiferente, onde, entre um programa e outro, entre um comercial de patê para cães (como aquela bizarra vinheta enxertada ao final do filme) e outro, os clássicos do passado de Hollywood são deformados pelo tubo catódico e reprisados exaustivamente, perdendo parte de seu charme e, sobretudo, de sua aura. A repetição da imagem de Elsa em várias televisões

justapostas, além de prefigurar sua inclusão no mundo do clichê e da fama, sugere uma formulação muito próxima daquela que já havia sido desenvolvida pelas serigrafias pop de Andy Warhol: a imagem da celebridade não é apenas da ordem do duplo, mas do serial e do múltiplo; é “réplica perpétua” (Stoichita, 2011, p. 209).

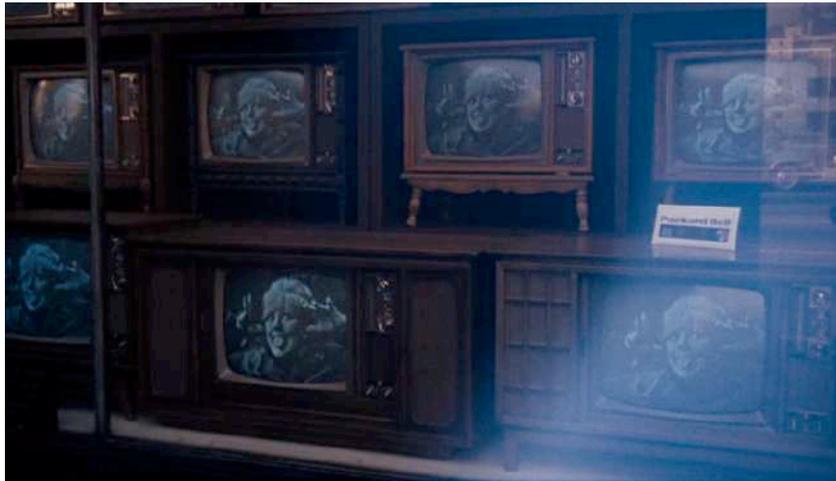


Figura 8: *A lenda de Lylah Clare*, Robert Aldrich, 1968.

Na sala de projeção particular que possui em sua mansão, Zarken põe Elsa para assistir a um dos filmes dirigidos por ele. Percebendo que ela sabe de cor todas as falas da personagem de Lylah Clare (pois as repete em voz alta quase inconscientemente), Zarken vai diminuindo o volume do filme até tirar completamente o som, deixando apenas a voz de Elsa ecoando no ambiente ao dublar Lylah. O conluio demoníaco tem início. É como se aquela voz soprasse na imagem de Lylah Clare o espírito, o *daimon* que a fará ganhar vida novamente.

O colapso subjetivo de Elsa fica configurado por completo quando, no set de filmagem, ela chega a um cenário que é a reconstituição exata da casa de Zarken. Um grupo de assistentes traz uma réplica do retrato de Lylah e a posiciona no alto da escadaria de onde a famosa atriz teria caído, após uma crise de vertigem, no episódio que resultaria em sua morte. “O que acha disso?”, pergunta Zarken apontando para o

quadro. “É idêntico!”, Elsa exclama. “Com a diferença de que esse é seu”, o diretor comenta. Segundo Zarken, portanto, o quadro que será usado no filme não é uma cópia do retrato de Lylah, mas um retrato de Elsa. Ao olhar para si mesma no retrato, porém, o que Elsa vê é um outro, ou melhor, a imitação de um outro. A linha divisória entre identidade e alteridade se dissolve. A cena continua, e um homem pede que Zarken escolha uma fotografia para a campanha publicitária do filme. Uma tomada em *plongée* mostra que eles estão rodeados de dezenas de fotos espalhadas pelo assoalho. Zarken pega uma delas e diz que não dá para saber se é uma foto da “verdadeira” Lylah Clare ou já uma imitação feita com Elsa. “É simples: essa aí sou eu”, Elsa afirma. Zarken, após ler a legenda no verso da foto, sorri e fala: “sim, e você fez esta foto há vinte e dois anos”. Elsa se confundiu com a imagem de Lylah. A barreira da semelhança foi ultrapassada: da simples imitação, passou-se à substituição da pessoa viva pelo fantasma. Elsa se deixou transformar a ponto de não mais se pertencer. Nitidamente perturbada com a fratura de sua identidade, ela olha para o “seu” retrato no alto do cenário, enquadrada num plano geral filmado exatamente do lugar em que a pintura foi colocada (fig. 9).



Figura 9: *A lenda de Lylah Clare*, Robert Aldrich, 1968.

De uma posição que inverte a relação entre observador e imagem (pois, aqui, é a imagem que olha para o observador – ou que, pelo menos, devolve-lhe um olhar), esse enquadramento, espécie de plano-ponto-de-vista do retrato, ilustra a fratura do imaginário, a desintegração da ordem simbólica que o sustentava. O plano mostra o sujeito sendo expulso de si mesmo, o eu confrontado com sua própria divisão. As fotografias espalhadas no chão são como os diversos fragmentos de um espelho partido.

O destino de Elsa é previsível: ela será vítima da vertigem do duplo e morrerá como Lylah, por uma repetição inquietante, último ato de uma imitação que só fica perfeita quando o referente real é sacrificado em nome do referente imaginário (essa espécie de “síndrome do retrato oval”). Zarken se limita a garantir que a câmera registre tudo, sem falha nem interrupção: sua obra-prima está pronta.

O complexo de Pigmalião

A relação tirânica de Zarken (o diretor) com Lylah (a estrela) é nitidamente inspirada nas famosas histórias das querelas profissionais e afetivas de Hitchcock com suas atrizes-fetiches. Pelo que consta no vasto anedotário acerca das filmagens de *Vertigo*, o conflito “artístico” vivido por Scottie enquanto esculpe Madeleine na matéria-prima de Judy reproduz diegeticamente a relação que Hitchcock desenvolveu com Kim Novak. Para encarnar sua personagem, a atriz precisou passar por uma repaginação completa. “Tudo nela tinha de ser alterado: os seus cabelos eram castanhos e ele queria-os loiros, as suas sobrancelhas eram finas e ele queria-as espessas... Em resumo, ele queria-a... ‘outra’” (Stoichita, 2011, p. 210). A discussão sobre a manipulação das aparências e a produção de simulacros e duplos de substituição está incrustada, assim, na própria relação diretor-atriz, o que contribui para tornar *Vertigo* “um caso limite do efeito Pigmalião” (*ibid.*, p. 203), isto é, uma obra que incorpora em sua própria feitura a “relação pigmalionica” que, originada num dos mitos fundadores do imaginário artístico ocidental, vem sendo retrabalhada de múltiplas maneiras pela cultura moderna.

Narrado por Ovídio no livro X das *Metamorfoses*, o mito de Pigmalião conta a história de um homem que, desencantado com os “vícios” que a natureza conferira às mulheres de carne e osso, esculpe uma estátua de marfim com as formas femininas mais perfeitas já vistas. Enamorado da estátua, ele enfeita-a com vestidos e joias, faz-lhe carícias, enche-a de presentes. No dia da festa de Vênus, pede aos deuses que lhe deem uma esposa semelhante à mulher de marfim. Vênus atende ao pedido. A estátua ganha vida e se casa com Pigmalião.

Segundo Jean-Claude Lebensztejn (2009), o assunto do poema ovidiano é a “imaginação transbordante” do artista, que confere ao simulacro o estatuto de realidade. Na era romântica, contudo, o mito é reinterpretado: “Pigmalião abandona a cena mágico-mitológica para reencontrar o mundo cotidiano” (*ibid.*, p. 70), e a história agora é a de um homem rico que educa e embeleza uma jovem mulher pobre para fazer dela sua esposa – o enredo de *Vertigo* (assim como o de *My Fair Lady*, musical da Broadway que George Cukor adaptaria para o cinema em 1964, e que era baseado na peça *Pigmalião*, de Bernard Shaw) não está longe.

A conversão de Judy em Madeleine começa num salão de alta costura, com as sessões de provas de roupa, que “revestem-se do valor de criação fetichista de um corpo de substituição” (Stoichita, 2011, p. 212). A passagem da contemplação visual à “preensão háptica” só se dá no momento em que Scottie finalmente beija Judy no hotel, depois de vê-la retornar do banheiro com o penteado de Madeleine (último detalhe que faltava para a cópia se igualar ao “original”). Ali ocorre o verdadeiro reencontro; a imagem de Madeleine regressa, e o quarto do Empire Hotel se torna “um grande aparelho de projeção fantasmática” (*ibid.*, p. 217).

A cena é filmada com uma combinação de efeitos que conferem à visão de Scottie um caráter epifânico. A luz verde, mais intensa justamente na parte do cenário ocupada por Judy/Madeleine, tem sua consistência alterada por um filtro *fog* de alta densidade, realçando o aspecto fantasmático e impalpável da reaparição de Madeleine – um objeto ambíguo, na fronteira entre o atual e o virtual, quase um holograma (fig. 10).



Figura 10: *Vertigo*, Hitchcock, 1958.

Na medida em que Madeleine caminha em direção a Scottie, aproximando-se da câmera, sua imagem se desanuvia, o espectro ganha corpo, impelindo o detetive a tocá-la. Atraído pelo “efeito de ressurreição” do simulacro (Stoichita, 2011, p. 221), Scottie abraça e beija Judy/Madeleine durante aquele *travelling* circular que se tornaria um dos momentos mais emblemáticos do filme. Fantasia e realidade, passado e presente, verdade e impostura se embolam nesse famoso plano.

No pequeno quarto do Empire Hotel, Scottie pode tocar e beijar a imagem, ou seja, pode fazer justamente aquilo que é proibido nos museus (a exemplo do museu em que se acha o retrato de Carlotta). *Vertigo* desrecalca a atração pelo simulacro, atração esta que, desde que “a arte foi relegada para o Museu” (*ibid.*, p. 9), vem acompanhada de uma tarja de proibição. Madeleine, ou melhor, Judy refeita como Madeleine, é a imagem que pede para ser tocada. Eis o que conecta, mais profundamente, o filme de Hitchcock ao mito de Pigmalião, “a primeira grande história de simulacros da cultura ocidental” (*ibid.*, p. 11). Contrariamente a Narciso, Pigmalião pode abraçar a imagem que se tornou o objeto do seu amor. “O mito de Pigmalião não é apenas um mito da imagem (como o de Narciso); envolve também a imagem-obra ou, para sermos mais precisos, *o seu corpo*” (p. 14). Já não se trata somente da imagem-cópia engendrada pela mimese: o atrativo, agora, é o corpo da imagem, ou a constatação daquilo a que Stoichita chama “um

fenômeno de fronteira: o da imagem entendida como algo existente” (p. 9). A imagem-ícone se troca pela imagem-simulacro.

As cenas da conversão de Judy em Madeleine deixam claro “o caráter indissociável da pulsão sexual e da atividade mental inerente à criação artística” (Arasse, 2006, p. 199). A pulsão imitativa se alia ao erotismo, e quanto mais Scottie se aproxima da reconstituição da imagem de Madeleine, mais sexualmente excitado ele fica. Todos os esforços de Scottie para remodelar a mulher são mostrados como se ele tentasse deixá-la nua, por mais que sua ação consista em vesti-la; quando Scottie implora para que Judy faça o penteado de Madeleine, o último detalhe que falta para completar a transformação, é como se pedisse para ela tirar a última peça de roupa; e quando ela volta do banheiro com o coque já feito, podemos imaginar que ela está nua. O progresso do trabalho de reconstrução da imagem de Madeleine, portanto, coincide com o progresso da conquista sexual empreendida por Scottie, cujo olhar, enquanto aguarda Judy sair do banheiro como Madeleine, é uma mistura indiscernível de emoção e desejo, de fulgor romântico e prazer perverso. Ao mesmo tempo em que a tensão erótica da cena se acumula, Scottie se mostra prestes a transbordar de emoção. “Ele está quase com lágrimas nos olhos”, reparou Truffaut (1986, p. 208), elogiando a atuação de James Stewart.

Em *Politique des acteurs*, Luc Moullet define Stewart como “o homem das mãos”, referindo-se ao trabalho excepcional que o ator alcançou, ao longo de sua carreira, através da gesticulação e do jogo manual. Moullet (1993, p. 126) cataloga todo um repertório de gestos manuais que compõem, segundo ele, o essencial do estilo de atuação de Stewart, o único ator capaz de “dizer tudo somente com as mãos”. Mas, em oposição a essa habilidade peculiar do ator (que lhe rendeu alguns papéis memoráveis como advogado, em interpretações que somam a retórica verbal à gestual), a “característica essencial do Stewart hitchcockiano”, observa Moullet, é a “passividade” (*ibid.*, p. 132). Nos filmes de Hitchcock em que atua (*Festim diabólico* [*Rope*, 1948], *Janela indiscreta* [*Rear window*, 1954], *O homem que sabia demais* [*The man who knew too much*, 1956] e *Vertigo*), Stewart é submetido a situações atípicas, em que o principal do

seu jogo se transfere para o olhar. Em *Janela indiscreta*, na verdade, a imobilização na cadeira de rodas potencializa um teatro de mãos, gestos e manuseios que o ator exhibe com vivacidade (Moulet o analisa detidamente). É em *Vertigo* que ele estará realmente desfalcado da sua performance corpórea habitual, apesar de a deficiência que o filme impõe ao seu personagem ser psicológica e não física. Mesmo durante o processo de remodelagem de Judy, por mais que sua tarefa se compare à de um escultor, Scottie não executa – à exceção de uma ou outra indicação discreta (como quando ele indica para a maquiadora a “limpeza” a ser feita no rosto de Judy) – quase nenhuma atividade enfática com as mãos, quase nenhum gesto direcionador, quase nenhuma ação manual que suscite a ideia de enformar, de modelar, de impor uma orientação a um corpo. Quase. Pois há, sim, um gesto em particular que é executado com ênfase: Scottie aproxima a mão da nuca de Judy, que acaba de voltar do salão de beleza com o cabelo pintado de loiro, mas ainda sem o carrapito (fig. 11).



Figura 11: *Vertigo*, Hitchcock, 1958.

Judy, que se penteia em frente ao espelho, irá virar-se bruscamente antes que Scottie consiga tocar seus cabelos, como se reagisse a uma tentativa de moléstia. Scottie havia dito a Judy, tão logo ela entrou no quarto, que o cabelo devia estar preso em forma de coque. “Nós tentamos isso no salão, mas não ficou bom”, ela argumentou. Sem se contentar com a desculpa esfarrapada, Scottie faz o gesto intrusivo, como se tentasse

modelar na argila o detalhe que falta para terminar a escultura, demonstrando sua obstinação em levar até o fim a imitação de Madeleine. O reflexo no espelho potencializa a força do gesto, reduplicando-o na extremidade esquerda do quadro.

Mas talvez seja o olhar fixo de Scottie, que Judy também só percebe pelo espelho, o elemento mais incisivo da cena (auxiliado pelas palavras: “*Please, Judy*” – pedido ou ordem?). É pela força do olhar e do desejo que Scottie consegue esculpir em Judy a forma de Madeleine. Ele encarna o que talvez seja o sonho máximo de muitos artistas: o de criar sem a necessidade de manejar nenhum instrumento nem executar nenhuma ação, fazendo a imagem desejada surgir tão somente pela energia do pensamento e pela intensidade do olhar – sem esquecer o que talvez seja o elemento principal: o *poder do dinheiro*, que permite a Scottie pagar pelas roupas e pelos serviços do salão de beleza, delegar as funções, repassar o trabalho a terceiros (num sentido mais amplo, o dinheiro assegura a influência do homem abastado sobre a mulher pobre, que ele quer transformar numa dama da alta classe).

“Shot missing”

Essa cena do retorno de Madeleine no Empire Hotel será revisitada por Abel Ferrara em *Blackout – Sentiu minha falta?* (*The Blackout*, 1997). Como se sabe, a obra-prima de Hitchcock possui um imenso legado. Podemos mesmo dizer que a história do cinema nas últimas cinco ou seis décadas é marcada por um “efeito *Vertigo*” constatável em obras de cineastas os mais diversos, de Chris Marker a Brian De Palma, de Dario Argento a David Lynch, passando por Chantal Akerman, Christian Petzold, Hong Sang-soo e tantos outros. Do ponto de vista da reflexão crítica sobre a imagem da estrela, *Blackout* foi um dos herdeiros de *Vertigo* que a levaram mais longe.

No filme de Ferrara, Mickey (Dennis Hopper) é um cineasta histriônico e obsessivo que tenta realizar – em vídeo – um *remake* erótico do *Nana* de Christian-Jaque (1955), filmando em um estúdio/boate em que dezenas de mulheres seminuas dançam

sob os holofotes delirantes de uma ambiência onde os excessos são celebrados e canalizados para as imagens.

A estrela desse *remake* é a atriz e *top model* francesa Annie (Béatrice Dalle), namorada de Matty (Matthew Modine), um ator de cinema que está vivendo o auge da carreira – ele é o nome da vez em Hollywood. Mas o auge, enquanto ponto mais alto de uma trajetória, é também o prenúncio da queda. Eis o que acontecerá com Matty: um declínio vertiginoso.

Os filmes de Ferrara, sobretudo de *Blackout* em diante, colocam-se num estado limítrofe, numa experiência do delírio, da loucura, do êxtase (religioso, dionisíaco, estético/barroco, apocalíptico). Esse estado limítrofe, em *Blackout*, é dado pela droga, pelo álcool, mas também pelo cotidiano alucinante das celebridades, que habitam uma realidade paralela, um lugar fora do mundo. No começo do filme, Matty chega a Miami para se juntar à sua namorada, e é como se transitasse por um mundo-imagem, uma paisagem artificial, coberta por monitores, painéis e telas. Já não é questão de estetização do cotidiano, de reificação do mundo social por seu superpovoamento com formas visuais: trata-se de convivência, de coabitação e troca de energia afetiva com as imagens que estão por toda parte (como no plano em que Matty encosta o rosto num monitor que exibe a imagem de Annie).

Alcoólatra e viciado em drogas pesadas, Matty passa toda a primeira metade do filme sob o efeito de substâncias. Annie, insatisfeita com o relacionamento, conta que fez um aborto. Eles brigam violentamente, ela o abandona. Matty, que a ama de forma exasperada, doentia, passa a noite em claro (bebendo, se drogando). No dia seguinte, ele vai a uma lanchonete onde é atendido por uma bela e jovem garçonete cujo nome, como se lê em seu crachá, também é Annie. Matty a convida para passar o dia ao lado dele, e ela aceita. Eles vão ao estúdio de Mickey, que aproveita para filmar, com Matty e a garçonete (rebatizada de Annie 2), a cena que falta ao *remake* de *Nana*. Mickey pede que Annie 2 vá ao camarim e coloque uma peruca curta, para ficar mais parecida com Annie 1. No momento em que ela retorna do camarim, Matty tira os olhos do monitor (em que apreciava imagens de Annie 1) e se fixa em Annie 2. Em pleno delírio, ele pensa que ela é

Annie 1, e que esta teria voltado para ficar com ele. Matty vai em direção a Annie 2 e a abraça emocionado. Aqui já não é *Nana* que Ferrara refilma, mas *Vertigo*. Ele refaz o clímax romântico do filme, a cena em que Madeleine retorna do banheiro (onde preparava, justamente, o cabelo) e Scottie a toma em seus braços (fig. 12-15 e 16-19).



Figuras 12-15: *Vertigo*, Hitchcock, 1958.Figuras 16-19: *The Blackout*, Abel Ferrara, 1997.

Em *Vertigo*, o delírio de Scottie é figurado pela mudança do pano de fundo da cena, por meio de uma combinação de *back projection* e plataforma giratória: o quarto de hotel se troca pelo estábulo da missão espanhola, lugar em que Scottie havia dado o último beijo em Madeleine antes de ela correr para a torre da igreja e de lá despencar. A vertigem amorosa o faz voltar no tempo e se imaginar novamente nos braços de Madeleine, como se ela não tivesse morrido, ou como se o destino tivesse sido revertido.

Em *Blackout*, Matty também pensa reencontrar sua amada. Embora não conte com plataforma giratória, *back projection* ou qualquer outro efeito cênico sofisticado, o dispositivo visual dessa cena é ainda mais complexo que o da original. A cena é feita com duas câmeras na mão, ambas focadas no abraço entre Matty e a garçonete. A câmera 1 (a de cinema) enquadra, além do casal se abraçando, a presença de Mickey segurando a câmera 2 (a de vídeo), que capta esse mesmo abraço, mas pelo ângulo diametralmente oposto. Ferrara duplica, portanto, não apenas a figura feminina (Annie 1 e Annie 2, a primeira aparecendo num monitor de vídeo e a segunda presente corporalmente), mas também o aparato de captação (câmera 1 e câmera 2) e a própria imagem do filme, já que se obtém um duplo registro, feito de dois pontos de vista diferentes, com duas texturas diferentes (cinema e vídeo). Na montagem, Ferrara alterna entre os dois pontos de vista, indo da câmera 2 à câmera 1, do vídeo ao cinema e vice-versa.

Atrás do casal, na imagem fornecida pela câmera 1, não há um cenário mutante, mas antes a figura controladora do diretor de cinema, que, parcialmente dissimulado na escuridão, dirige a cena de perto, operando a câmera e dando instruções para os atores.

Mickey é o gênio manipulador, o Gavin Elster de *Blackout*, que doravante sai da posição do criador inatingível – como era o vilão de *Vertigo*, que, tal qual um diretor de cinema, controlava o jogo de uma posição invisível – para entrar numa relação de corpo a corpo com suas criaturas. O fundo da imagem deixa de ser uma superfície de projeção (psíquica, fílmica) para se tornar um espaço de personificação do autor-cineasta, que se coloca no limite entre a encenação supercontrolada e superdramatizada e o registro passivo das intensidades transbordantes dos atores.

Depois do abraço, as tensões progridem, os afetos se emaranham, com Matty cada vez mais confuso e imprevisível. Começam a surgir *inserts* de outras cenas do *remake* de *Nana*, imagens picantes de Annie 1 se relacionando com mulheres. De repente, há um apagão, um “blackout” (um desmaio de Matty?), e a tela fica, por alguns segundos, como uma televisão fora do ar. O espetáculo foi interrompido.

Em seguida, elipse: um ano e meio se passaram. Matty frequentou um programa de reabilitação e está sóbrio há um ano. Ele agora vive em Nova York com outra mulher, Susan (Claudia Schiffer, *top model* na vida real, artista plástica no filme), que é o oposto de Annie: loira, comportada, caseira, abstêmia. “Ela é como uma loja de comida saudável”, diz Matty durante uma sessão de terapia.

A vida de Matty parece ter entrado nos eixos. Mas, abrindo-se para o seu terapeuta e para si mesmo nos sonhos, ele demonstra que ainda não superou a perda de Annie. Ele traz também alguns pensamentos atormentados, um sentimento de culpa muito forte, que não sabe de onde vem. Matty vive tendo pesadelos em que se imagina estrangulando Annie até a morte. Alguns flashes às vezes se somam a esses pesadelos (um corpo sendo jogado num terreno baldio, por exemplo). Ele sente que alguma coisa sinistra jaz bloqueada no subconsciente.

A fixação por Annie persiste. Aproveitando que Susan sairá para uma viagem a trabalho durante três dias, ele decide ir a Miami atrás de Annie. Como Scottie depois que sai da clínica psiquiátrica, ele vaga pelo passado em busca de um rosto desaparecido. Mickey o ajuda a reencontrar Annie. Mas quando ela chega ao hotel, encontra Matty completamente bêbado e drogado. Voltar a Miami foi voltar também ao vício, foi descer

de novo ao inferno. Pensando poder recuperar Annie, tudo o que Matty consegue é perdê-la mais uma vez: depois de encontrá-lo naquele estado, ela sai e o deixa sozinho no hotel, não sem antes insultá-lo e acusá-lo de patético.

Num lampejo de lucidez, Matty começa a juntar as peças daquela noite turbulenta em que, um ano e meio antes, chegou ao estúdio de Mickey acompanhado de Annie 2, a garçonete que acabara de conhecer. Matty vai ao encontro de Mickey, que lhe mostra a fita onde ficou gravada a cena que Matty apagou da memória (como se apaga uma fita de vídeo), a cena em que ele contracenou com Annie 2. No começo de *Blackout*, na mesa de edição de Mickey, um monitor mostrava o filme de Christian-Jaque à esquerda e, ao seu lado, via-se que o plano equivalente àquele em que Nana era estrangulada pelo amante no filme original ainda estava em falta no *remake* (fig. 19). Mas agora a imagem ausente foi achada: ela consiste em Matty estrangulando Annie 2 (pensando que era Annie 1), dando a Mickey a exata cena de que precisava (fig. 20).



Figuras 20 e 21: *The Blackout*, Abel Ferrara, 1997.

A crueldade das relações sociais é mais enfatizada em *Blackout* do que em *Vertigo*: Annie 2, a garçonete de origem pobre, a jovem trabalhadora e sonhadora, a Judy de *Blackout*, vítima do poder dos homens ricos, é usada e depois eliminada como uma peça descartável, de quem ninguém sentirá falta – só uma em um milhão de figurantes se tornam vedetes de Hollywood, as demais ficam relegadas à periferia do comércio das imagens (filmes direto para vídeo, pornografia, produções B). No último plano do filme,

o fantasma de Annie 2 aparece e pergunta a Matty: “sentiu a minha falta?”. O passado agora adquire uma dimensão histórico-materialista, projeta no inconsciente de Hollywood o fantasma da luta de classes, que a indústria cinematográfica recalca justamente por meio do fetiche da estrela-mercadoria.

Depois que descobre o que aconteceu, que sabe que é um assassino, Matty entra em desespero. Ele vai para a praia em frente ao hotel, onde encontra Susan, que foi a Miami para tentar ajudá-lo. Mas ele a rechaça e a empurra na areia, gritando que não a ama e que ela não o conhece de verdade. Ele corre para o mar, entra na água, começa a nadar e a se distanciar da praia – uma alusão ao destino semelhante do personagem de James Mason em *Nasce uma estrela*. A visibilidade é ruim, a noite impede que se veja para onde ele está indo. Ele nada para o meio do oceano, para o vazio, para a escuridão. Até se afogar e se diluir nas trevas. “Que Deus tenha piedade”.

Referências bibliográficas:

ARASSE, Daniel. *Le Sujet dans le tableau*. Paris: Flammarion, 2006.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. *Teoria do cinema*. Uma introdução através dos sentidos. Campinas, SP: Papirus, 2018.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. *Hitchcock et l'aventure de Vertigo*. Paris: CNRS Éditions, 2001.

LEBENSZTEJN, Jean-Claude. *Pygmalion*. Bruxelas: Les presses du réel, 2009.

MARIN, Louis. *De la représentation*. Paris: Gallimard/Le Seuil, 1994.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MODLESKI, Tania. *Hitchcock et la théorie féministe*. Paris: L'Harmattan, 2002.

MORIN, Edgar. *As estrelas*. Mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MOULLET, Luc. *Politique des acteurs*. Paris: Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, 1993.

MULVEY, Laura. “Prazer visual e cinema narrativo”. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

NACACHE, Jacqueline. *O ator de cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2012a.

_____. *O cinema clássico de Hollywood*. Lisboa: Texto & Grafia, 2012b.

RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

ROTHMAN, William. "Scottie's dream, Judy's plan, Madeleine's revenge". In: MAKKAI, Katalin (org.). *Vertigo*. Londres: Routledge, 2013, pp. 45-70.

STOICHITA, Victor I. *O efeito Pigmalião*. Para uma antropologia histórica dos simulacros. Lisboa: KKYM, 2011.

THORET, Jean-Baptiste. "Qui sont ces chiens?". In: *Cahiers du cinéma*, nº 649, outubro de 2009.

TRUFFAUT, François. *Hitchcock-Truffaut*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.