



**Sessenta segundos de
Hitchcock: *Um corpo que
cai* (1958)**

*Sixty seconds of
Hitchcock: Vertigo (1958)*



David Gomiero Molina¹

¹ Doutor pelo Committee on Social Thought e pelo departamento de Literatura Comparada da Universidade de Chicago (EUA). E-mail: davidmolina@uchicago.edu

Resumo: Inspirado em *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, de Gérard Genette, este artigo analisa detalhadamente os créditos de abertura de *Um corpo que cai*, de Alfred Hitchcock, buscando enfatizar particularidades como a ressignificação dos créditos de produção e a introdução de elementos gestuais, musicais e temáticos desenvolvidos ao longo do filme. Revela-se, então, que os créditos iniciais oferecem uma interpretação do todo da narrativa.

Palavras-chave: Alfred Hitchcock; *Um corpo que cai*; Bernard Herrmann; cinema e paratexto; Gérard Genette.

Abstract: Inspired by Gérard Genette's *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, this article closely analyzes the opening credits of Alfred Hitchcock's *Vertigo* (1958) focusing particularly on its re-signification of the production credits and its introduction of gestural, musical, and thematic elements developed later in the film. The opening credits, then, serve as a starting point for an interpretation of the whole of the work.

Keywords: Alfred Hitchcock; *Vertigo*; Bernard Herrmann; cinema and paratext; Gérard Genette.

Se na crítica literária a análise dos chamados elementos paratextuais de uma obra de ficção narrativa – índices, títulos, prefácios, dedicatórias, autógrafos – tornou-se prática comum desde a publicação, em 1997, de *Seuils*, de Gérard Genette (conhecido também por seu título em inglês *Paratexts: Thresholds of Interpretation*), no cinema, críticos têm sido um pouco mais hesitantes na incorporação de aspectos ditos “alheios” à obra cinematográfica – tais como trailers, pôsteres, créditos de abertura e encerramento – às leituras dos próprios filmes (GENETTE, 1997). A dúvida, aqui, é bastante compreensível, já que a esmagadora maioria das obras de ficção literária tem uma única consciência, um autor, como principal responsável pelo direcionamento estético do texto – e que esbanja um nível de controle considerável sobre a produção, distribuição e comercialização da obra em seu formato final –, enquanto o cinema é quase por definição uma arte coletiva, o que faz que a criação e supervisão de tais elementos estejam totalmente fora da jurisdição dos artistas mais diretamente responsáveis pela assinatura poética do filme. Ao tomarmos como base, por exemplo, o modelo de produção do estúdio hollywoodiano, tais decisões – tomadas por um grupo específico de membros da produção e movidas muitas vezes por convenções preestabelecidas e interesses comerciais – são frequentemente tidas como adendos à obra.

Cineastas como Andrei Tarkovski, Orson Welles e Jean-Luc Godard, por outro lado – para citar apenas alguns –, representam, em diversos níveis, importantes exceções a esse molde, uma vez que em filmes desses diretores o paratexto de Genette constitui um caminho não apenas frutífero, mas até mesmo necessário para uma leitura abrangente das obras.

Os créditos de abertura de *Offret* (*O sacrifício*, 1986), de Tarkovski, por exemplo, podem ser lidos como uma espécie de introdução à coloração visual e auditiva do filme através de um uso ostensivo da ária para contralto e violino “*Erbarne dich, mein Gott*” (da *Paixão Segundo São Mateus*, de J. S. Bach) e de *A Adoração dos Magos* (1481), quadro inacabado de Leonardo da Vinci. Música e artes plásticas aparecem repetidas vezes no decorrer do filme e o quadro de Leonardo em particular não apenas instrui o espectador a interagir com a narrativa que se segue como uma sorte de pintura (que mobiliza um olhar para a mise-en-scène, em especial para os diversos planos atrás dos atores), mas também ilumina aspectos visuais e estruturais da obra, como construção de personagens, paleta de cores e ângulos de câmera. No caso das obras tardias de Alfred Hitchcock, cujo detalhismo rivaliza com o de Tarkovski, os créditos iniciais são, igualmente, um elemento paratextual privilegiado para leituras que ressaltam o conteúdo filosófico dos filmes. Como já observado por vários críticos,

em *North by Northwest* (*Intriga internacional*, 1959) ou *Psycho* (*Psicose*, 1960), os créditos iniciais – que contam com design gráfico de Saul Bass e música de Bernard Herrmann – introduzem o elenco e a principal equipe técnica, ilustram a relação entre diretor e espectador, apresentam motivos visuais e sonoros a serem desenvolvidos adiante e prenunciam a dinâmica do autoconhecimento e o desvelar das emoções humanas que configuram, nos filmes, alguns de seus *topoi* centrais.

É em *Vertigo* (*Um corpo que cai*, 1958), porém, que encontramos o exemplo máximo do paratexto hitchcockiano. Por meio de simbolismo gráfico, alusões visuais e um uso preciso de música e texto, Hitchcock e seus colaboradores tecem uma das sequências de abertura mais extraordinárias da história do cinema. Este ensaio visa analisar os primeiros – e extraordinariamente vertiginosos – 60 segundos de *Vertigo* (seu *front-matter*), almejando elucidar o modo como a construção dos créditos prefigura as deliberações filosóficas fundamentais da obra. No que segue, dá-se ênfase aos créditos, em especial à relação entre imagem e texto, e à técnica composicional do tema de abertura de Herrmann².

Os títulos de abertura de *Vertigo* começam com um fade-in preto para a imagem de um pico nevado, o ícone tradicional da Paramount Studios. Ao fundo, a trilha de Bernard Herrmann indica que, a despeito do caráter aparentemente funcional daquilo que vemos na tela – os créditos de produção do filme –, a imagem talvez já possa ser parte do universo da obra. Quando um enorme “V” surge a partir do fundo (Figura 1) e toma o centro da tela, deparamo-nos com o primeiro desafio interpretativo. Se o “V”, como fica claro quase imediatamente, é a inicial de VistaVision – um formato de filmagem criado pela Paramount Pictures em 1954 – neste filme ele constitui um primeiro caso de subversão de expectativas. Em uma obra que sabemos chamar-se *Vertigo*, esperamos que a aparência de um enorme “V” seja sucedida pelo título do filme, mas nos enganamos quando “VistaVision” (um duplo V) preenche a tela (Figura 2).

O “V” crescente também serve para desafiar certas convenções do meio. Se aceitarmos a conexão de “VistaVision” com o título do filme, juntamente com sua aparição a partir de um ponto no centro da tela, elemento que será estruturante no design gráfico proposto por Saul Bass no trecho seguinte, *Vertigo* parece dar sentido narrativo a um elemento paratextual que, em muitos filmes hollywoodianos, seria apenas convencional.

² Em *Vertigo* Hitchcock conta também com as parcerias de Saul Bass e Bernard Herrmann. O trecho analisado neste artigo (os primeiros 60 segundos dos créditos iniciais) é, entretanto, imediatamente anterior ao início da aparição dos célebres “efeitos gráficos desorientadores” assinados por Bass.



Figura 1: O “V” inicial

Fonte: *Vertigo* (1958).

Espectadores familiarizados com os outros filmes de Hitchcock em VistaVision, como *To Catch a Thief* (*Ladrão de casaca*, 1955) e *The Man Who Knew Too Much* (*Homem que sabia demais*, 1956), reconhecerão o “V” como uma contribuição rotineira do estúdio; em *Vertigo*, porém, de um modo que Hitchcock quase certamente não anteviu, ele dá um novo sentido aos créditos de produção, prefigurando a rejeição, pelo próprio filme, de certas convenções dos gêneros *noir* e “filme de fantasmas”.



Figura 2: VistaVision

Fonte: *Vertigo* (1958).

A primeira imagem do filme propriamente dito mostra o perfil de um rosto desconhecido. Após pausar sobre sua face semiobscurecida por alguns segundos, a câmera foca na parte inferior de seu rosto, que passa a preencher a tela em close-up extremo (Figura 3). Acima de sua boca emerge o nome do ator James Stewart.



Figura 3: O rosto desconhecido

Fonte: *Vertigo* (1958).

Várias características de *Vertigo* podem ser inferidas a partir dessas duas imagens. Em primeiro lugar, o perfil não identificado age como símbolo daquilo que o filósofo norte-americano Robert Pippin denomina *unknowingness*, conceito que opera tanto dentro como entre os personagens do filme (PIPPIN, 2019). Scottie Ferguson (James Stewart), o protagonista do filme, está apaixonado pelas personagens interpretadas pela atriz Kim Novak, sobre as quais ele sabe pouquíssimo. No decorrer de *Vertigo*, Scottie interage com essas múltiplas personas, nenhuma das quais pode ser identificada como genuína. Ele encontra:

1. Judy Barton fazendo o papel de Madeleine Elster;
2. Judy Barton fazendo o papel de uma Madeleine Elster possuída por Carlotta Valdez;
3. Judy Barton fazendo um papel de uma Judy Barton que não conhece Scottie, Madeleine ou Carlotta;
4. Uma Judy Barton reconstruída e/ou repossuída por Madeleine Elster.

À luz do filme em sua totalidade, portanto, o rosto dos créditos antecipa a tentativa frustrada de Scottie em conhecer a verdadeira Madeleine-Judy.

Se nenhuma das máscaras ou personas de Madeleine-Judy revela seu verdadeiro ser – vale a pergunta: a verdadeira Judy Barton aparece em algum momento no filme? –, o conhecimento de Scottie sobre ela, como o rosto em perfil, é fragmentado e obscuro. A intensidade da conexão entre o rosto desconhecido e Judy-Madeleine é enfatizada pelo fato de que o primeiro não tem mais nenhuma aparição em *Vertigo*. Sua função é ser uma presença ausente, uma sombra sobre a qual nada sabemos além de sua fisionomia. Assim, o rosto age como duplo da Madeleine Elster representada por Judy Barton – que ama, é amada, morre e revive sem nunca ter existido³.

Numa segunda leitura do filme, porém, a imagem de perfil também reflete a lógica do autoengano na personagem de Scottie. O meio-rosto, aqui, parece destacar uma das características fundamentais da personagem no decorrer do filme: um lado de Scottie permanece escondido dele próprio. O lado obscuro da personagem Scottie parece estar ligado tanto à sua propensão em ser seduzido por uma fantasia como por sua acrofobia. Apesar de se apresentar como um homem prático, pé no chão, ele é completamente capturado pela fantasia de possessão fantasma criada por Gavin Elster; que ele não saiba (ou se recuse a) lidar com esse aspecto de sua personalidade é algo que também ressoa no rosto semiobscurecido dos títulos.

Para além, o perfil enigmático sugere – se lido em contexto – um argumento ainda mais forte sobre a natureza do autoconhecimento em *Vertigo*. Talvez seja insuficiente dizer que ele *representa* o fato de Scottie não conhecer a si mesmo; ao contrário, pode ser preferível lê-lo como parte de uma preocupação ainda mais abrangente da poética de Hitchcock: a de que faz parte da própria lógica da tentativa de Scottie em conhecer a si mesmo e os outros o fato de que ele é virtualmente incapaz de conquistar o conhecimento do qual tanto necessita. Isso faz-se visível em sua tentativa de encontrar uma solução “racional”, uma “resposta” ao conto fantasma que Judy representa diante dele. Na primeira parte do filme, o objetivo principal de Scottie é encontrar uma chave sensata ou psicanalítica que explique por que Madeleine parece esporadicamente ser possuída pelo espírito de Carlotta Valdez. Na cena em San Juan Bautista, por exemplo, Scottie

³ Zizek aponta a relação desse tipo de construção imagética por Hitchcock com o conceito lacaniano de *sinthoma*, o qual, ao contrário do *sinthoma*, “não é código de um significado reprimido”, mas “dá apenas corpo, em seu padrão repetitivo, a uma matriz elementar de *jouissance*, de prazer excessivo”. Para o filósofo esloveno, “os *sinthomas* de Hitchcock não são meros padrões formais: já condensam certo investimento libidinal. Enquanto tais, determinaram seu processo criativo. Hitchcock não partia do argumento para sua tradução em termos audiovisuais cinematográficos, mas começava com um conjunto de motivos (em geral visuais) que assombravam sua imaginação, que se impunham como seus *sinthomas*; depois, construía uma narrativa que servia como pretexto para o uso destes... Tais *sinthomas* dão o aroma específico, a densidade substancial da textura cinematográfica dos filmes de Hitchcock: sem eles, teríamos uma narrativa formal sem vida” (ZIZEK, 2018, p. 110).

tenta mostrar que a experiência dela no lugar – atribuída a sua outra vida como Carlotta Valdez – poderia ter origem em suas próprias (de Madeleine) memórias de infância ou experiências anteriores. É essa obsessão em encontrar uma explicação de um certo tipo que o impede de ver a verdade sobre Madeleine, isto é, que ela é, na verdade, Judy Barton fazendo o papel de uma Madeleine Elster possuída por Carlotta com objetivo de transformá-lo na principal testemunha de um suposto suicídio. A imagem de perfil, então, sugere que a própria busca por conhecimento é o que impede Scottie de obtê-lo, e a tentativa de conhecer Madeleine é tão impossível quanto a do espectador de ver, por inteiro, o rosto inicial.

Nem é preciso dizer que a maioria dos aspectos que envolvem os embates de Scottie com o autoconhecimento, introduzidos já na cena de abertura de *Vertigo*, transformam-se em perguntas para os *espectadores* do filme, tanto como indivíduos quanto como amantes do cinema. Mesmo após ver e rever o filme, nós não apenas permanecemos ignorantes sobre a “verdadeira Judy Barton” (o filme, como Laura Mulvey nos lembra, é dominado pelo ponto de vista de Scottie), como, da mesma forma que Scottie, somos forçados a – numa primeira leitura – nos confrontar com as mesmíssimas dificuldades epistemológicas pelas quais ele passa, ao descobrirmos que nossa leitura da primeira parte do filme estava eivada de erros. A imagem de abertura de *Vertigo*, portanto, serve talvez como um aviso para os intérpretes: não haverá uma chave simples para o filme que segue⁴. Vale mencionar, como uma digressão, que tal aviso, em Hitchcock, não conduz ao ceticismo. Hitchcock não acredita que *nada* possa ser conhecido; pelo contrário, o objetivo da própria busca é terapêutico. Ao nos mostrar o quanto deixamos de compreender sobre nós mesmos e os outros – o quanto da visão que temos de nós mesmos e dos outros é, por assim dizer, “de perfil”, e não plena – o filme de Hitchcock preenche a função socrática de nos libertar da autoconfiança exacerbada em nossos sentidos; saímos de *Vertigo* pelo menos com a compreensão do quanto, exatamente, não sabemos⁵.

A conexão entre o nome James Stewart e a boca também é uma importante chave para o entendimento da personagem de Scottie Ferguson, já que atentar para

⁴ Esse é um ponto elegantemente articulado por Katlin Makkai (2013), que também acredita que *Vertigo* só se assiste propriamente da segunda vez: se da primeira somos enganados pelo ponto de vista de Scottie (o qual nunca retornará – a experiência de assistir ao filme pela primeira vez é necessariamente perdida), na segunda entenderemos o que se passou *pela primeira vez*.

⁵ O tratamento complexo da imagem hitchcockiana no início de *Vertigo* evoca igualmente o pensamento de W. T. Mitchell (2002) quando ele afirma que “a Cultura Visual iria encontrar sua cena primitiva no que Emmanuel Levinas chama de a face do Outro [...]: o encontro face a face, a disposição, evidentemente, para reconhecer os olhos de outro organismo (a que Lacan e Sartre chamam o olhar) [...] Estas imagens são os filtros através dos quais nós reconhecemos e desconhecemos outras pessoas” (p. 75).

o que sai de sua boca – o que ele diz no decorrer da trama, suas palavras – é um caminho que leva diretamente à caracterização de seu autoengano.

Em *Vertigo*, a auto-opacidade de Scottie é talvez mais visível nos instantes em que suas palavras não concordam facilmente com a situação na qual ele se encontra. Um dos momentos mais claros disso ocorre imediatamente após Scottie perseguir a falsa Madeleine até sua própria casa (dele mesmo, Scottie). Depois de pedir desculpas por sair correndo na noite anterior, Madeleine direciona a conversa para o tema do vaguear (*wandering*), e Scottie propõe que eles vagueiem juntos pela cidade. Aqui, Madeleine – demonstrando um entendimento bastante aguçado sobre a lógica interna do vaguear – replica que não pode haver duas pessoas vagueando juntas. “Dois”, ela diz, “sempre estão indo a algum lugar” (“*Two are always going somewhere*”). Quando Scottie insiste em discordar da precisa formulação de Madeleine, um elemento de sua auto-opacidade é revelado ao espectador. Afinal, parte do vaguear é 1) estar dessatisfeito com o lugar onde se está; e 2) não saber para onde se deve ir. A esperança que fundamenta o vaguear é que o processo da própria caminhada elucidará o destino. De um certo modo, portanto, a atividade do vaguear – como sugere Madeleine – é por definição individual. O processo de autodescoberta não pode acontecer para duas pessoas simultaneamente e no mesmo lugar. “Duas pessoas vagueando juntas” é, portanto, uma impossibilidade, uma dinâmica que ou implica alguém que lidera e alguém que segue, ou uma compreensão tácita de união que irá se sobrepor à busca. A recusa de Scottie de aceitar a lógica interna do vaguear, mesmo depois de ser tão convincentemente articulada por Madeleine, revela a profundidade de sua teimosia e auto-opacidade. É precisamente a propensão de Scottie a revelar sua falta de autoconhecimento por meio da linguagem que Hitchcock nos aponta ao associar Stewart à boca nos títulos iniciais do filme.

Mesmo a ideia de ler um texto projetado contra a face de um indivíduo introduz outras considerações interpretativas que estão no cerne de *Vertigo*. A primeira e talvez mais óbvia é a ideia de que uma interpretação mais completa dos filmes de Hitchcock requer a participação ativa do público cinematográfico. Filmes como *Psycho* (*Psicose*, 1960), *North by Northwest* (*Intriga internacional*, 1959) e *Marnie* (*Confissões de uma ladra*, 1964) não podem ser vistos apenas de forma passiva: eles demandam que o público organize vários elementos em uma *leitura* coerente, a qual deverá conectar detalhes do enredo, motivações dos personagens e paralelismos situacionais. Isso é especialmente verdadeiro em *Vertigo*, que demanda respostas coerentes a perguntas tais como: porque Scottie fica tão assustado quando

Midge se pinta como Carlotta Valdez⁶? Ou, por que a vertigem de Scottie desaparece ao fim do filme? Uma resposta a cada uma dessas perguntas solicita que alguém *leia* as imagens, uma atividade que é literalizada nos créditos iniciais do filme.

A interação entre face e texto na abertura de *Vertigo* também enfatiza um elemento crucial da poética cinematográfica de Hitchcock. Ele foi, é claro, um célebre defensor do “cinema absoluto”, a saber, a crença de que um filme deve se expressar através de elementos visuais ou gestos em vez de se apoiar em procedimentos característicos de outras artes tais como diálogo ou música. A atividade de “ler palavras sobre uma face”, portanto, pode ser compreendida como uma tentativa de Hitchcock educar seu público acerca do que ele acredita ser o cinema – uma narrativa ditada predominantemente por imagens. O fato de a primeira metade de *Vertigo* incluir uma cena de 12 minutos sem nenhum diálogo, na qual Scottie persegue Madeleine por São Francisco, é um ótimo exemplo.

A associação entre o rosto desconhecido e o texto também expõe um fio temático que vários críticos veem como central no filme: a projeção de uma fantasia. Se interpretarmos a imagem da face como pano de fundo (ou uma tela) para a projeção dos títulos que lampejam contra ela, então a abertura de *Vertigo* pode também encarnar a projeção de um imaginário masculino por parte de Scottie, tanto em Judy (na segunda metade do filme) como em Madeleine (na primeira). Em vez de encarar Judy-Madeleine como sujeito – com suas próprias fantasias, objetivos e desejos –, Scottie objetifica a personagem de Kim Novak, amando-a apenas à medida que ela corresponde a suas próprias fantasias de romance. Tal como a face nos créditos iniciais, Judy-Madeleine age como uma imagem para ser vista, que aos poucos se torna uma mera casca animada pela fantasia da mulher ideal na mente de Scottie⁷. O tratamento deste tema por parte de Hitchcock, é importante notar, não torna o filme conivente com o *male gaze*. Apesar de a narrativa ser obviamente contada do ponto de vista de Scottie, vale lembrar que nossas simpatias, ao término do filme, direcionam-se fortemente para Judy, pois acreditamos que ela foi sistematicamente maltratada por Scottie na mesma medida em que este vai,

⁶ James Harvey (2001) apresenta uma resposta a essa questão em *Movie Love in the Fifties*, ao citar o caráter “fora-de-lugar” de Midge na narrativa de *Vertigo* e a extrema seriedade com que é tratada, na obra, a intriga fantasma. *Vertigo*, como aponta Harvey, é um filme em que uma personagem conversa com uma sequoia – e soltar uma gargalhada ao assistir à cena jamais nos passa pela cabeça.

⁷ Vale uma observação sobre a relação de Madeleine, no filme, com uma incansável tentativa de recuperar o passado, algo que o crítico Richard E. Goodkin (1997) associa à famosa cena da “madeleine” em *À la recherche du temps perdu*, de Proust. De fato, buscar o tempo perdido é um tema fundamental na segunda metade do filme, em que Scottie retorna a locais significativos da cidade à procura de Madeleine e de “uma segunda chance” para curar sua acrofobia.

pouco a pouco, suprimindo as possibilidades de autoexpressão dela. O olhar da obra *Vertigo* sobre Scottie é, em seu término, negativo: o filme mostra os terríveis perigos da fantasia tanto para Scottie quanto para Judy⁸.

No próximo quadro dos créditos iniciais, Hitchcock mostra a metade superior da face, focando diretamente em seus olhos. À medida que eles se movimentam para a esquerda e para a direita e, enfim, miram diretamente a câmera, o nome de Kim Novak emerge sobre o nariz (Figura 4).



Figura 4: Kim Novak e os olhos

Fonte: *Vertigo* (1958).

Tal como a relação do nome James Stewart com a boca, a associação entre Novak e o olho prefigura muitos elementos do filme que se seguirá. O olho, primeiramente, é o locus de diferenciação entre as duas personagens principais de Kim Novak na primeira parte do filme: Madeleine Elster e a Madeleine Elster habitada por Carlotta Valdez. Em todas as cenas de Valdez – isto é, as cenas em que Madeleine finge estar possuída por um fantasma –, Kim Novak não só transforma sua voz, fazendo-a soar distante e hesitante, como se tentasse recordar eventos ocorridos antes de seu nascimento, mas permite que seus olhos se esvaziem de luz, comunicando um

⁸ O ensaio de Klevan (2013) sobre o ponto de vista em *Vertigo* oferece uma síntese desse aspecto. Ele não apenas reconsidera a interpretação tradicional do *male gaze* em Mulvey, mas também analisa como outros críticos com inclinações filosóficas – Pomerance, Cavell, Thomson, Rothman e Wood – lidam com a questão fundamental da cumplicidade entre quem vê e o que é visto. O estilo do texto também é bastante inusitado: ele foca na crítica cinematográfica como um caminho para compreender exatamente qual aspecto de *Vertigo* é mais relevante em cada leitura.

sentido de distanciamento da realidade presente⁹. Isso é particularmente discernível na cena com as sequoias, na qual ela dirige o olhar não a Scottie, que está a seu lado, mas ao tronco cortado da própria árvore. Ao debruçar-se sobre os diferentes círculos que identificam as datas de nascimento e morte de Carlotta, ela acusa a árvore – como se estivesse a conversar com o próprio tempo – de não ter se dado conta de sua morte (Figura 5). A afirmação é proferida com olhos que sugerem um nível de alienação não apenas espacial, mas também temporal. Atuando por intermédio de seus olhos, Kim Novak consegue colocar Madeleine Elster numa posição fora do tempo, assumindo um ponto de vista que aos poucos arrebatava Scottie.



Figura 5: Madeleine entre as sequoias
Fonte: *Vertigo* (1958).

A relação entre olhos e Kim Novak também traz à tona a importância do *look*, da aparência, para a personagem de Madeleine-Judy. A aparência física de Novak não é apenas crucial para o enredo, mas essencial no sentido de levantar considerações filosóficas sobre relações – centrais em *Vertigo* – entre exterior e interior. O episódio mais importante no desenvolvimento deste tema é a transformação gradual, por parte de Scottie, da aparência de Judy no último terço do filme. Ele, é claro, acredita que, ao pedir que ela troque suas roupas, cor de cabelo e estilo, modificará apenas a aparência exterior de Judy, deixando seu verdadeiro ser (interior) inalterado. Conforme mostra a sequência do filme, entretanto, torna-se claro que a relação entre identidade e aparência externa é muito mais matizada. Ao modificar essas características aparentemente triviais

⁹ Em sua análise desta cena, Gunning (2005) também realça a importância da voz e do olhar de Kim Novak.

de Judy, Scottie apaga o “eu” dela completamente, fazendo reemergir a personagem Madeleine Elster. A conexão entre Kim Novak e olho, portanto, estabelecida já nos títulos iniciais, aponta para a complexidade do relacionamento entre *look* e identidade em Madeleine-Judy (PIPPIN, 2019).

Um terceiro elemento da imagem, igualmente importante, é a direção do olhar: ela olha para nós, direto para a câmera. Esse olhar é crucial, pois nos força a questionar a nossa própria relação tradicional, como espectadores, com obras de cinema narrativo. Um número extraordinário de filmes narrativos tem, sem dúvida, uma relação bastante simples com seus espectadores: os personagens na tela comportam-se, em geral, como se não tivessem conhecimento de estarem sendo observados. É o que o historiador de arte Michael Fried (1988) chama de *caráter absoritivo* da obra de arte visual. Parte do que faz os espectadores se absorverem na experiência da narrativa visual (seja uma pintura ou um filme) é o fato de os personagens ignorarem estar sob escrutínio. Quando atores, instruídos por diretores, leem seus textos diretamente para a câmera – olhando diretamente para ela – esse senso de absorção é claramente perfurado, criando certo frisson no espectador. Tornamo-nos subitamente conscientes de nós mesmos, de um modo que nos impede de manter o engajamento usual com a história principal. Que *Vertigo* – ao fazer a desconhecida olhar diretamente para nós – comece com um questionamento da relação tradicional absoritiva entre filme e espectador é algo que enfatiza o caráter autorreferencial do filme. Hitchcock nos lembra que – sentados em nossas poltronas no cinema – estamos, tal como Scottie, observando sem sermos observados, ao mesmo tempo que somos compelidos a considerar que as dificuldades apresentadas na tela podem também ser as nossas próprias. *Vertigo*, como ressalta a apresentação dos títulos de abertura, não é apenas um filme sobre as peculiaridades da tentativa de Scottie e Judy conhecerem o mundo; é igualmente um filme sobre nós mesmos e o nosso próprio conhecimento.

O movimento dos olhos é outro aspecto crucial da abertura de *Vertigo*. O fato de os olhos lampejarem exatamente no mesmo instante em que o nome de Kim Novak é anunciado conecta o movimento com os subterfúgios enganosos da atriz e as flutuações oscilantes da mentira, mas também com um motivo visual importante presente no filme: a recusa de Scottie em *olhar*. No decorrer do filme, há várias ocasiões em que Scottie é incapaz ou se recusa a olhar nos olhos de quem está a seu redor. Na formidável primeira cena no restaurante Ernie’s, por exemplo – uma cena caracterizada por olhares que não se materializam – Scottie mostra-se constantemente dividido entre o arrebatamento diante de Madeleine e a necessidade técnica de não olhar para ela. Apesar de sua tentativa de evitar o contato visual poder

ser explicada singelamente pelo enredo do filme – detetive à paisana, Scottie não quer ser percebido por Madeleine –, outros instantes de não olhares sugerem que pode haver algo mais no gesto (Figura 6). O fato de Scottie olhar para longe quando está pendurado na barra de metal no início do filme (Figura 7), depois, igualmente, quando se depara com a pintura de Midge (Figura 8) e, por fim, quando desdenha da história de Elster sobre possessão fantasma (Figura 9), sugere uma conexão íntima entre o olhar para longe e a tentativa de evitar olhar para si mesmo.



Figura 6: Os quase olhares no restaurante Ernie's
Fonte: Vertigo (1958).



Figura 7: Scottie e a vertigem
Fonte: Vertigo (1958).



Figura 8: Retrato de Midge
Fonte: Vertigo (1958).



Figura 9: Scottie desvia o olhar enquanto conversa com Elster
Fonte: Vertigo (1958).

A complexidade interpretativa dos títulos de abertura é intensificada à luz do potencial semântico do “Tema de *Vertigo*”, de Bernard Herrmann. Na abertura do filme, Herrmann não anuncia – como provavelmente faria um compositor de ópera – os motivos musicais principais que aparecerão no filme; de fato, muitos dos pontos altos da trilha, incluindo o célebre tema de amor, um dos mais citados e analisados

da história do cinema¹⁰, estão totalmente ausentes no prólogo. Ao contrário, ele opta por introduzir aspectos cruciais da narrativa na forma de uma curiosa síntese que prefigura, no som, elementos estruturais e narrativos do filme. Em outras palavras, Herrmann, aqui, ainda não propõe a associação – como é usual – de certos leitmotive a personagens ou situações.

Uma das mais extraordinárias distinções da música do prólogo de *Vertigo* é sua bem-sucedida tentativa de verter, musicalmente, o aspecto paralisante da acrofobia de Scottie. O motivo em tercinas, predominante no prelúdio, é marcado por um movimento contrário – a linha melódica superior descende enquanto a inferior ascende –, produzindo não só um efeito misterioso (em particular no intervalo de segunda menor dissonante, produzido pelo quarto acorde do arpejo)¹¹, mas também uma sensação de vertigem, uma sensação de estar simultaneamente em cima e embaixo que ecoa a própria representação visual de Hitchcock da acrofobia de Scottie: um *backtrack* e zoom para frente (Figura 10).



Figura 10: Herrmann, “Tema da Vertigem”

Fonte: Schneller (2005, p. 191).

Esse motivo em tercinas¹², no entanto, é também a base do “Vertigo Chord” (Figura 11) do filme, ou seja, o acorde que acompanha as representações do medo de altura de Scottie na narrativa principal. O acorde, na verdade um policorde que superpõe um Ré maior a um Mib menor¹³, é uma verticalização do motivo das tercinas (SCHNELLER, 2005). Orquestrado para as madeiras, metais graves e percussão, ele também simula o efeito vertiginoso do prólogo através dos glissandi da harpa em movimento contrário (SCHNELLER, 2005). Por meio dessa concisa figuração musical,

¹⁰ Para uma análise do tema de amor de *Vertigo* no contexto do *topos* romântico e suas características formais, ver Franco (2011).

¹¹ Notas ré e mi bemol atacadas conjuntamente. Trata-se da tensa justaposição entre um acorde de ré com terça maior e quinta aumentada e um acorde de mi bemol menor com sétima maior.

¹² No caso concreto, três ataques sonoros “apertados” em um espaço onde normalmente caberiam apenas dois.

¹³ As notas empilhadas são: Mib, Solb, Sib, Ré, Fá#, Lá.

portanto, Herrmann não apenas transmite uma sensação de vertigem na composição presente no prólogo do filme, mas prenuncia o surgimento do “acorde da vertigem”. Esse mesmo motivo das tercinas inspira outro tema musical crucial no filme, o qual Tom Schneller rotulou de “Perseguição”. Um drone pulsante que transmite uma sensação de destruição, “Perseguição” é, como explicita Schneller (2005), uma diminuição cromaticamente condensada do motivo dominante no prelúdio.

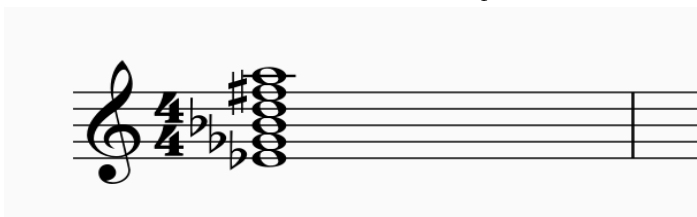


Figura 11: Herrmann, “Vertigo Chord”

Fonte: Schneller (2005).

“Perseguição” ocorre três vezes em *Vertigo*: na perseguição inicial no telhado, na perseguição de Madeleine na torre e no flashback de Judy.

A estrutura geral do prelúdio também imita a de *Vertigo* em seu todo. Musicalmente, a primeira seção do prólogo apresenta, como já enfatizado, o ostinato¹⁴ em tercinas, sob o qual trombones e trompas emitem notas graves (que partem de um movimento de baixo ré-dó). O prólogo inclui uma segunda seção, que afirma, de forma condensada, o “Tema da obsessão” (SCHNELLER, 2005). Essa “parte B” dura apenas quinze compassos, e tematiza o eterno fascínio de Scottie por Judy-Madeleine. A seção é interrompida, no entanto, por um acorde de quinta aumentada, com as mesmas notas (Sib, Ré, Fá#) presentes no motivo das tercinas e, conseqüentemente, no “Vertigo Chord”. Herrmann, neste sentido, de algum modo antecipa musicalmente a morte de Madeleine. Todas as três partes são reprisadas nos minutos seguintes, mas o ostinato é apresentado em tempo dobrado, sugerindo uma maior agitação ou intensidade em sua segunda enunciação. A repetição é novamente encerrada com o acorde da vertigem. No prólogo, portanto, Bernard Herrmann narra musicalmente o enredo de *Vertigo*: a luta de Scottie com sua acrofobia, seu amor por Madeleine, a primeira morte dela, o renascimento de Madeleine em Judy e a segunda morte.

Na cena seguinte da abertura de *Vertigo*, a câmera gira para focar inteiramente no olho direito do rosto – o que permite que ele ocupe toda a tela –, e o acorde subsequente na trilha sonora de Herrmann acompanha o aparecimento do título “In Alfred Hitchcock’s”.

¹⁴ Nenhum termo técnico musical poderia ser mais preciso, neste caso, do que a palavra “ostinato”, a obstinação repetitiva e circular de um mesmo trecho musical.

O texto em si, aqui, já apresenta duas interpretações conflitantes da relação de Hitchcock com o filme. Por um lado, “In Alfred Hitchcock’s” é uma óbvia declaração de autoria. O diretor, aqui, indica que *é seu* este filme, uma obra cuidadosamente construída por uma pessoa, e que deve ser levada a sério como uma afirmação artística autoral. Por outro lado, a frase também apela à personalidade popular de Hitchcock como o mestre do suspense. Ela evoca, portanto, um rótulo muitas vezes associado mais ao entretenimento do que à “grande arte”. O texto, então, encapsula a natureza dupla do gênero cinematográfico do filme de Hitchcock, a saber, uma obra de entretenimento artisticamente ambiciosa, ou uma obra de arte comercialmente viável. No que diz respeito ao próprio *Vertigo* (*Um corpo que cai*), o título sugere que o filme tem um fundo falso: o que, à primeira vista, pode ser confundido com entretenimento é, em última análise, pleno de ambições estéticas.

A imagem do olho também pode ser tomada como uma declaração autoral da parte de Hitchcock. O motivo dos “olhos” é essencial na obra cinematográfica de Hitchcock, desde o voyeurismo de L. B. Jeffries em *Rear Window* (*Janela indiscreta*, 1954) até a famosa cena do chuveiro em *Psycho*. Ao colocar a imagem de um olho ao lado de seu próprio nome, Hitchcock enfatiza duplamente seu papel como autor de *Vertigo*: é uma dupla assinatura.

Na cena que fecha a primeira metade dos créditos, toda a tela – incluindo o olho – é tingida de vermelho e, conforme os olhos se agitam, parecendo cada vez mais assustados, o título do filme “Vertigo”, com o mesmo “V” de VistaVision, surge de um ponto distante do centro da tela para se arremessar na direção do espectador (Figura 12).



Figura 12: “Vertigo”
Fonte: Vertigo (1958).

Embora o vermelho esteja associado a muitos dos elementos do filme – está ligado, por exemplo, ao restaurante Ernie’s e à paixão de Scottie por Madeleine –, aqui ela atua – tal como em *Marnie* – como uma possível representação de trauma psicológico. O medo provocado pela cor pode ser visto como um símbolo da loucura de Scottie após a morte de Madeleine, ecoando e catalisando – como os gráficos de Saul Bass a seguir – a sua insanidade¹⁵.

Que o nome *Vertigo* possa surgir do interior da imagem do rosto de Kim Novak – partindo de sua mente e saindo pelo olho – explicita a interpretação psicanalítica da acrofobia, com a qual Hitchcock brinca no decorrer do filme. O medo de altura, propõe Hitchcock, não é algo externo, pois nem todo mundo padece do medo irracional de cair, mas interno, resultado do desejo simultâneo de permanecer vivo e de cair. Parte do problema do indivíduo acrofóbico, portanto, seria – parafraseando uma fala de Madeleine no filme – que alguém, ou algo dentro dele, quer morrer. O fato de o título sair da mente através do olho também enfatiza o elemento propriamente visual do instinto vertiginoso. O indivíduo acrofóbico só se sente mal depois de reconhecer-se, ou *ver-se*, nas alturas.

Somos nós, os espectadores, porém, que nos enredamos nas coloridas – e obsessivas – espirais de Bass na segunda metade dos créditos iniciais. Elas, que mereceriam um estudo igualmente detalhado, já surgem a partir dos 90 segundos de filme, o que estaria além do limite arbitrário de aproximadamente 60 segundos a que nos impusemos neste ensaio. Com auxílio da paratextualidade tal como proposta por Genette, revela-se o caráter eminentemente dialético da abertura de *Vertigo*, um filme que ganha riqueza interpretativa a partir de uma lógica circular, em que o começo do filme pressupõe o fim e vice-versa. Sessenta anos após sua estreia, o exercício de nos atermos tão só aos 60 segundos iniciais revela, exatamente, a impossibilidade de analisar os créditos sem de algum modo oferecer uma interpretação do todo da narrativa. Tal fato compele o próprio crítico a uma escrita um tanto vertiginosa, em que o mero ato de destrinchar os créditos de abertura implica um olhar futuro, para Scottie, Madeleine-Judy e Carlotta. A cada revolução das espirais de Bass, portanto, Hitchcock, numa segunda leitura do filme, coloca-nos em um ponto equidistante entre o lembrar do filme que já vimos e o que vamos assistir a seguir, filmes esses que são, em última instância, o mesmo.

¹⁵ Baseado em *The World Viewed*, de Stanley Cavell, o ensaio de Eli Friedlander (2013) sobre *Vertigo* analisa o uso de cores no filme como a construção de “mundo” no sentido heideggeriano. Friedlander, vale ressaltar, rejeita leituras (como esta minha) que tendem a enfatizar um simbolismo um tanto mais linear sobre o uso de cores específicas.

Referências

- FRANCO, C. H. R. *EmotiOn track: representação do amor na trilha musical do cinema*. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.
- FRIED, M. *Absorption and theatricality: painting and beholder in the age of Diderot*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- FRIEDLANDER, E. “Being-in-(Techni)color”. In: MAKKAI, K. *Vertigo*. New York: Routledge, 2013. p. 174-193.
- GENETTE, G. *Paratexts: thresholds of interpretation*. Tradução de Jane. E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- GOODKIN, R. E. “Hitchcock’s *Vertigo* and Proust’s ‘*Vertigo*’”. *MLN, Comparative Literature*, Ann Arbor, v. 102, n. 5, p. 1171-1181, 1997.
- GUNNING, T. “The desire and pursuit of the hole: cinema’s obscure object of desire”. In: BARETECH, S.; BARTECHERER, T. (ed.). *Erotikon: essays on Eros, ancient and modern*. Chicago: University of Chicago Press, 2005. p. 261-277.
- HARVEY, J. *Movie love in the fifties*. New York: Alfred A. Knopf, 2001.
- KLEVAN, A. “Vertigo and the spectator of film analysis”. In: MAKKAI, K. *Vertigo*. New York: Routledge, 2013. p. 194-224.
- MAKKAI, K. “Vertigo and being seen”. In: MAKKAI, K. *Vertigo*. New York: Routledge, 2013. p. 139-173.
- MITCHELL, W. J. T. “Showing seeing: a critique of visual culture”. *Journal of Visual Culture*, London, v. 1, n. 2, p. 165-181, 2002.
- PIPPIN, R. B. *The philosophical Hitchcock: Vertigo and the anxieties of unknowingness*. Chicago: University of Chicago Press, 2019.
- SCHNELLER, T. “Death and love: Bernard Herrmann’s score for *Vertigo*”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Bogotá, v. 1, n. 2, p. 189-200, 2005.
- ZIZEK, S. *Lacrimae rerum: ensaios sobre cinema moderno*. Tradução de Luís Leitão e Ricardo Gozzi. São Paulo: Boitempo, 2018.

Referências audiovisuais

- MARNIE (*Confissões de uma ladra*). Alfred Hitchcock, EUA, 1964.
- NORTH by Northwest (*Intriga internacional*). Alfred Hitchcock, EUA, 1959.

OFFRET (*O sacrifício*). Andrei Tarkóvski, Suécia, 1986.

PSYCHO. (*Psicose*). Alfred Hitchcock, EUA, 1960.

REAR window (*Janela indiscreta*). Alfred Hitchcock, EUA, 1954.

THE MAN who knew too much (*O homem que sabia demais*). Alfred Hitchcock, EUA, 1956.

TO CATCH a thief (*Ladrão de casaca*). Alfred Hitchcock, EUA, 1955.

VERTIGO (*Um corpo que cai*). Alfred Hitchcock, EUA, 1958.

submetido em: 22 jul. 2021 | aprovado em: 11 abr. 2022