

# RELEITURAS DE UMA OBSESSÃO HITCHCOCKIANA: origem, imagem, vertigem

*Fernando de Mendonça*

*“O tempo é uma imagem móvel da eternidade.”  
Jorge Luís Borges*

Recuperar o tempo, resgatar a experiência, aprofundar a consciência do estado criativo na valoração de lembranças que insistem pelo retorno, pela revisitação constante e permanente, são prerrogativas de uma compreensão da estética que se acentua em certo momento da Modernidade. A maturação que desenvolveu o caráter auto-reflexivo da arte, no sentido de se permitir *em obra* a exposição no reconhecimento das influências, reposicionou a *poiésis* que assume a relação de diálogo e dependência a outros imaginários e meios de expressão. Torna-se difícil pensar a escrita de uma linguagem sem atravessar a noção de que, em si própria, trata-se de uma reescrita, uma releitura de heranças anteriormente percebidas e vivenciadas também dentro do âmbito artístico. Um autor é o somatório de outros, uma obra, a interlocução de outras vozes. Quando este exercício é problematizado de forma consciente, apontando os mecanismos relacionais e a presença de seus intertextos, vê-se potencializados os parâmetros de recepção e interpretação que a *nova obra* propõe.

É disso que trata o conflito em que mergulha o célebre personagem de Borges, Pierre Menard, e é dele que eu me lembro ao deparar-me com obras que espelham universos anteriores de criação. Há, no cinema, incontáveis exemplos de *retomada na escritura do tempo*, que abrem a discussão para diversos níveis de representação: diretores que encenam a luz de outros mestres, intérpretes que reconfiguram sua corporalidade de acordo com algum mito do *starsystem*, cenas e enquadramentos que *decupam* alguma situação ou movimento já conhecido, o que resulta na prática corrente da *refilmagem* ou *nova adaptação* de uma ideia narrativa já representada. Guardadas as proporções, cada um destes casos intercepta o anseio criativo de Menard, em sua necessidade de reescrever determinada textualidade já existente como se esta agora se renovasse em uma experiência original.

Em se tratando de obras e carreiras consolidadas e já ancoradas numa espécie de cânone, a variedade de abordagens torna-se mais profundamente ampliada e o fluxo de





o Feminino, na maneira como Hitchcock o lapida dentro de sua carreira. Já sabemos dos curiosos entraves que o diretor criava para suas atrizes, dificultando-lhes o trabalho, mas extraindo toda a potência de suas interpretações e gestos corporais. Seus filmes marcam um notável avanço sobre a problemática feminina no cinema americano, e *Vertigo*, nesse sentido, é dos que mais fundo avança dentro da reflexão sobre o diálogo Mulher e Imagem. E isto, muito deve à espiral<sup>9</sup>. O tratamento elaborado sobre o corpo de Kim Novak, desde o fetiche sobre seu cabelo, nos permite uma leitura da imagem pautada pelo olhar erotômano e cinéfilo inicialmente percebido pela crítica francesa e que nos serve de basilar ponto de ligação para com os recentes filmes que hoje trazemos pelas influências de *Vertigo*. Guardamos o conceito para a abordagem destes filmes pela pertinência que encontram de uma construção-fetiche sobre os corpos de suas atrizes protagonistas, *decupadas* numa concepção especular ao que fora perpetuado em Kim Novak. Imagens de uma erótica própria e mútua, alusões do desejo e do delírio que um corpo reescrito pode despertar.

## Releituras de um detalhe eleito

Pareceu-me coincidência, mas de imediato soube que não era fruto do acaso esbarrar com revisitações de Kim Novak em dois filmes de realizadores vindos de um mesmo país, em um mesmo ano de produção. Foi em 2009 que os italianos Luca Guadagnino e Dario Argento se valeram de imagens que reescreviam a memória de Novak em suas atrizes: Tilda Swinton e Emmanuelle Seigner, nos respectivos *Io Sono L'Amore* e *Giallo*. Dois trabalhos absolutamente distintos na forma e no gênero, mas interligados pelo registro que fazem deste corpo redesenhado, mito evocado. Foi espantoso constatar o grau de intimidade que estas obras guardavam para com *Vertigo*, não de maneira superficial ou com gratuidade, mas dentro de uma concepção muito particular e consciente de se referenciar a origem destes reflexos. É pela reconstrução da imagem-chave de Novak que atestamos a influência de Hitchcock sobre cinemas que aparentemente não trariam nada em comum, mas que se aliam em seus anseios, num momento (séc. XXI) em que a própria narrativa já não encontra meios de desenvolvimento senão retornando sobre si mesma, fazendo voltas sobre seu ponto de partida e, sinuosamente, questionando problemas emergentes da ficção no cinema contemporâneo.

A rigor, como já dito, as personagens de Tilda e Emmanuelle pouco ou nada têm em comum além de sua constituição física. Enquanto a primeira se vê envolvida numa trama romântica de adultério, a segunda atravessa um enredo de horror e violência ao tentar salvar sua irmã das mãos de um psicopata. O ponto de ligação que nos permite aproximá-las se dá pela cena em que, enfaticamente, suas imagens evocam à de Kim

9 “Já no paleolítico, uma espiral em caracol simbolizava a fecundidade aquática e lunar. Algumas peças arqueológicas têm a espiral desenhada sobre estatuetas femininas, indicando o útero (centro de vida e fertilidade).” ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Ed. Martins fontes, 2002. p. 232-233.

Novak, com seu penteado em espiral: para Tilda (Fig. 2), o close sobre o cabelo é muito semelhante ao de Hitchcock, numa cena clímax em que ela persegue o jovem amigo de seu filho, com quem se envolverá sexualmente, ao tentar esconder-se numa livraria (perseguição muito semelhante à que James Stewart realizara); para Emmanuelle (Fig. 3), o recorte da câmera se dá logo no início da trama, à janela do hotel romano em que se hospeda, enquanto traja um *tailleur* que também rememora o figurino de Novak, pelo verde da onírica cena em que esta reaparece para Stewart. São iluminações de uma imagem referencial que ampliam a atmosfera buscada por Guadagnino e Argento, não só para suas personagens, mas para o efeito de seus dramas junto ao olhar espectador.

Apesar de *Io Sono L'Amore* ter como influência maior o melodrama – é Luchino Visconti o cineasta aqui retomado imagem após imagem –, não é possível desvincular o tratamento conferido à protagonista de Tilda Swinton daquele que vimos em *Vertigo*: a burguesa Emma (nome de um bovarismo latente) também é uma mulher que se redescobre enquanto imagem a partir do relacionamento extraconjugal, e somente a partir desta autoconsciência ela reconfigura sua compreensão de mundo e do que pensa ser a felicidade. Não por acaso, a certa altura do filme, ela deixa que o amante lhe corte o cabelo, este mesmo que abrigara a espiral, conferindo ainda mais importância ao elemento que a espelhara ao corpo de Novak.

Por sua vez, *Giallo* é um filme que guarda mais referências com Hitchcock, por Dario Argento ser reconhecido, desde seus primeiros filmes (nos anos 60 e 70), como um dos maiores discípulos do mestre do suspense, responsável por inúmeras e maneiristas releituras de seu legado. A questão da imagem e de sua reescrita é mesmo um ponto nuclear de *Giallo*, pois temos aqui um assassino que esquarteja suas belas e jovens vítimas, para lhes desfigurar a beleza dos rostos e corpos. É numa pulsão pelo grotesco que se envolve a personagem de Emmanuelle Seigner, chamada no filme de 'Linda' (pelo visto, nenhum nome é dado ao acaso), e a partir de sua busca pelo resgate da irmã sequestrada, vemos travar-se toda uma reflexão sobre a imagem do belo feminino sob a traumática perspectiva do vilão.

Situada a disparidade destes enredos, devo assumir que meu exercício comparativo também decorre de outra análise<sup>10</sup> que veio à luz na mesma época em que tomava contato com estes dois filmes, e que agora encontra certa continuidade na observação aqui traçada. A obsessiva repetição dos penteados sobre as nuças que rege esta leitura não pode ser compreendida senão como um ponto de interpretação muito pessoal, próprio do meu olhar espectador e do que Antoine De Baecque retoma da 'Erotomania Cinéfila', qualificação crítica de François Truffaut pautada pela poética do detalhe eleito. Ora, são estas repetições que dão forma ao detalhe que elejo, que perfazem a minha concepção de cinema e a relação afetiva que tenho com as imagens de atrizes primeiramente importan-

10 Em *O Drama Maquiado*, artigo para o *Filmologia* (2011), comparamos o gesto repetido de três atrizes (Isabelle Huppert, Nicole Kidman e Juliette Binoche) em filmes distintos, como um sintoma dos rumos para o drama no cinema contemporâneo. Disponível em: [http://www.filmologia.com.br/?page\\_id=3494](http://www.filmologia.com.br/?page_id=3494)

tes para um determinado recorte do imaginário cinematográfico. Não há como escapar do contorno conceitual:

O amor pelo cinema é consubstancial ao amor dirigido às atrizes. Esse laço entre o que se vê na tela, o que se faz na vida e na cinefilia arrasta esta última para o lado da iniciação, da descoberta conjunta dos filmes e do desejo. O poder cinematográfico das mulheres na tela é frequentemente descrito como uma cena original, uma revelação do próprio cinema e do cinéfilo para si mesmo. [...] Essa visão da mulher cinematográfica é o efeito de um saber, produto de um trabalho de detecção preciso, obsessivo, e de uma análise minuciosa, maníaca, dos vestígios do que pode exceder o código sem negá-lo [...]11.

A partir disso, é possível considerar que Guadagnino e Argento são os primeiros a assumirem este ‘olhar obsessivo e maníaco’, diluidor de uma atmosfera original e portador de uma nova interpretação para a *mise en scène* elaborada por Hitchcock. Ambos se valem das imagens em que aqui nos concentramos para ‘espiralar’ toda uma série de elementos em suas narrativas: a começar pelas protagonistas, em suas ações e conflitos dramáticos, passando pelos desdobramentos do espaço em que transitam, dos outros personagens com quem se relacionam, assim como das imagens que as demarcam e tornam presenças singulares, pois, ainda que relacionadas sob a égide de uma cópia / refilmagem, são suficientes em sua autonomia, dentro dos filmes em que se revelam.

O símbolo da espiral, na maneira como se manifesta nestes filmes, prossegue o que pensamos a partir da noção de que a maquiagem no drama contemporâneo visa um desvio e uma reposição do olhar, na sobrevivência de um mundo cada vez mais desdramatizado. O formato do cabelo em um penteado, afinal, não deixa de coincidir com uma decisão visual sobre a apresentação que se faz do corpo, com esta consciência de um corpo-imagem que se organiza interna e externamente e, principalmente, torna-se mediado por outra consciência, ligada à câmera, ao olhar que filma e registra de maneira deslocada a inteireza destas mulheres.

É muito importante verificar o inevitável confronto advindo da avessa frontalidade que as atrizes oferecem. Para estas cenas, o que importa são suas costas, suas nuças, qualidades que não dependem unicamente de seu desempenho cênico, mas da maneira como sua encenação é atravessada pela câmera. Se retomarmos um recorte da História da Arte em que esta constante visual demarca um dos decisivos questionamentos sobre a figuração, poderemos concluir que parte da intencionalidade fílmica dos exemplos aqui

11 *Amour des Femmes, Amour du Cinéma: l'érotomanie cinéophile*, conferência apresentada em 2000 no Collège d'Histoire de l'Art Cinématographique, revisto e publicado em *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968*, tradução de André Telles, São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 316-317.

