



RAE - Revista de Administração de Empresas

ISSN: 0034-7590

rae@fgv.br

Fundação Getulio Vargas

Brasil

Höpfl, Heather

VERTIGO E O SUBLIME TRÁGICO

RAE - Revista de Administração de Empresas, vol. 42, núm. 4, outubro-diciembre, 2002, pp. 47-56

Fundação Getulio Vargas

São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=155118109004>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



VERTIGO E O SUBLIME TRÁGICO

RESUMO

Este é um artigo sobre a cinemática como espetáculo e a construção do sublime. Ocupa-se das construções engendradas do desejo e, no caso, interpreta o objeto de desejo como um objeto sublime. Ao mesmo tempo, é um artigo sobre decadência e abandono. Assim, este escrito tenta lidar com alguns conceitos imbuídos no relacionamento entre decadência e mortificação. Dessa forma, o artigo é sobre distância e sobre movimento, sobre *Kinema* (movimento grego) e a distância que é descrita pela queda da construção sublime e a melancolia associada a isso. Essas idéias são exploradas por intermédio do exame de um dos mais poderosos filmes de Alfred Hitchcock, *Vertigo* (1958), e uma noção de sublime trágico. Analisados conjuntamente, o conceito de sublime e a narrativa do filme provêem *insights* sobre a melancolia das representações que são úteis na perseguição obsessivo-compulsiva da idealização organizacional.

Heather Höpfl

Professora da Newcastle Business School, University of Northumbria

E-mail: heather.hopfl@unn.ac.uk



ABSTRACT This is a paper about the cinematic as spectacle and the construction of the sublime. It is concerned with gendered constructions of desire and construes the object of desire in this case as a sublime object. At same time, the paper is about decadence and falling, falling away. Therefore, this piece of writing attempts to deal with some thoughts on the relationship between decadence and mortification. So this paper is also about distance and about movement, about kinema (Greek movement) and the distance that is described by falling from the constructed sublime and its associated melancholy. These ideas are explored via an examination of one of Alfred Hitchcock's most powerful films, *Vertigo* (1958), and a notion of the tragic sublime. Taken together, the concept of the sublime and the narrative of the film provide insights into the melancholy of commodified representations in the obsessive-compulsive pursuit of organizational idealization.

PALAVRAS-CHAVE Cinema, gênero, teoria, trágico, sublime.

KEY WORDS Cinema, gender, theory, tragic, sublime.



ESTRUTURAS DEFENSIVAS E VANTAGENS ARGUMENTATIVAS

Partimos aqui do seguinte argumento de Lacoue-Labarthe (1989): diante da tragédia, tudo o que podemos fazer é teorizar e teatralizar o terrível acontecimento. Dessa forma, neste artigo examina-se a ameaça de desintegração, colapso e decadência em três níveis. Primeiro, no nível das coisas – dos artefatos, edifícios e ruínas. Segundo, no nível do sublime – do desejo e melancolia. Terceiro, no nível do discurso falocêntrico e em suas implicações para a construção do Outro.

O cerebral filme *noir* de Hitchcock, *Vertigo*, um *corpo que cai* (1958), usa cada um desses níveis de significado para envolver o espectador em uma letal conspiração (palavra aqui usada em uma associação etimológica espúria com espiral – do latim medieval *spiralis*, espiral e conforme o latim, *spirare*, inspirar – para ecoar o *leitmotiv* da espiral declinante que domina o filme). Do mesmo modo que o filme, este artigo também ocupa-se das mulheres e da loucura, da vertigem e do medo da realidade. O artigo ainda aborda o deslocamento do ouvido para o olho e dos ouvintes para os espectadores no processo de espetacularização. Essas idéias descendem claramente de Platão, mas isso será discutido no devido tempo.

Para prosseguir nesse raciocínio, antes de mais nada, é necessário dar alguma atenção às defesas que preservam as construções e idealizações que fazemos da realidade. Em primeiro lugar, o argumento de Lacoue-Labarthe está associado a um lugar alto, à acrópole, à fortaleza, ao baluarte, às fortificações erigidas para defender nossas construções de uma invasão. Em segundo lugar, o argumento relaciona-se com as estruturas psicológicas que defendem o ego da ameaça da carência do Outro e do lugar-comum. Finalmente, o argumento leva em consideração as defesas que protegem a teorização falocêntrica, tanto do fracasso quanto da subversão, causados pela desordem feminina. Aqui a teorização falocêntrica é preservada ou relegando as mulheres às fronteiras dessa mesma teorização, ou fazendo “delas homólogas dos homens quando tal teorização disciplina-as” (Lyotard, 1989, p. 114).

Entretanto, essas defesas também estão sujeitas à queda e à falha, à mortificação e à decadência. No artigo, tais aspectos são explorados por meio de uma preocupação com a representação cinemática e com o ponto de vista do especulador. Segundo Lacoue-Labarthe (1989, p. 209), o processo de espetacularização baseia-se em um modelo do trágico, a partir do qual o espectador

apenas pode fazer especulações. Como já foi mencionado, Lacoue-Labarthe (1989, p. 117) argumenta que, em face do trágico, a única coisa que se pode fazer é “tentar defini-lo teoricamente, colocando-o em um palco e teatralizando-o para tentar capturá-lo na armadilha do *(in)sight* [(sa)voir]”¹.

Essa observação aplica-se tanto ao assunto que importa a este artigo – enquanto teorização – quanto às intenções do filme *Vertigo* – enquanto teatralização – e opera com a armadilha do *(in)sight*, onde a teorização revela que “o único remédio contra os infinitamente precários perigos da representação e da instabilidade é a representação em si mesma” (Lacoue-Labarthe, 1989, p. 117). A farmacologia (*pharmakon*) disso age por meio de uma fórmula na qual o princípio ativo é a mortificação.

O argumento de Lacoue-Labarthe é inerentemente instável e causa atordoamento, falhas e quedas. Isso é trágico para o alcance do próprio argumento que, do mesmo modo que o filme, está sujeito à sua própria vertigem, subversão irônica e declínio. E ainda procura demonstrar a melancolia do sublime trágico e também o modo como a teorização expõe-se à melancolia.

EDIFÍCIOS CAEM

Este artigo foi escrito há menos de quatro semanas das atrocidades ocorridas em Nova York e Washington. Ainda é muito cedo e pode parecer insensível fazer comentários a respeito das imagens terríveis e espetaculares do colapso das duas grandes torres do World Trade Centre e da aparente fortaleza do Pentágono. Entretanto, tais imagens poderosas e inacreditáveis estão agora inscritas na psique coletiva (minha mão instintivamente cobre minha boca enquanto escrevo – essas coisas são tão inefáveis!) e constituem uma base para o seguinte argumento: o espectador foi capturado na “armadilha do *(in)sight*”.

Esse argumento sinaliza um relacionamento entre as imagens cinemáticas do colapso das torres gêmeas e a ausência paralisante – do fato material da existência das torres e de uma particular visão de mundo – produzida por sua queda literal e simbólica. Foi a imagem simbólica das torres que dominou os discursos durante o período em questão. É evidente que as torres imediatamente tornaram-se um criptograma para “liberdade”, “liberalismo” e “tudo o que nos é mais caro”: uma ausência física que se tornou presente pelo discurso.

Uma construção abstrata, um sublime trágico foi





HEATHER HÖPFL

edificado para ocupar o espaço da perda de um emblema, de uma ausência efetiva (Lacoue-Labarthe, 1989, p. 17). A apresentação das imagens do terror derrota o espectador impotente e desamparado; em face da tragédia, ele ou ela só pode refletir a respeito. A única resposta possível para tal “teatro” é a teorização – onde teatro e teoria são etimologicamente cognatos –, mas a teorização em si mesma, visto que o edifício “desmantela, com todas as forças, sob a pressão para completar-se ou se complementar” (Lacoue-Labarthe, 1989, p. 138).

O que se segue é uma consideração sobre a cidade de Roma no século XV, baseada em *Declínio e queda do Império Romano* de Gibbon (1960). Quem narra é Poggio, um mercador que, atravessando as ruínas da Roma Antiga, experimenta um sentimento de desejo nostálgico em relação ao contraste entre a cena que encontra e sua sublime noção de Roma como centro de um vasto império. Poggio fala com um claro sentimento de perda, de fracasso. Roma tornou-se decadente e caiu. Essa passagem invoca, de forma apropriada, um sentimento de sublime nostálgico. Com efeito, a passagem diz, que esse lugar, que uma vez foi de poder e propósito, não está mais aqui e que meras ruínas ocuparam seu espaço, ruínas estas que não fazem justiça à importância que o lugar um dia teve:

“Na colina da Capital, na qual estamos sentados, outrora estava a direção do Império Romano, a fortaleza da terra, o terror dos reis... Como esse espetáculo do mundo decaiu! Como mudou! Como foi desfigurado! A trilha da vitória foi tomada por videiras e a bancada dos senadores está escondida por uma estrumeira (...) O fórum do povo romano, onde se congregava para aprovar leis e eleger magistrados, agora está fechado para o cultivo de ervas, ou aberto para a recepção de porcos e búfalos. Os edifícios públicos e privados, que foram criados para a eternidade, jazem prostrados, nus e quebrados, como os membros de um poderoso gigante; e a ruína é mais visível do que as estupendas relíquias que sobreviveram às avarias causadas pelo tempo e o destino” – discurso de Poggio sobre as ruínas de Roma no século XV, em Gibbon (1960).

INSIGHT VERTIGINOSO

Um ponto importante a ser considerado, segundo a tradução de Sócrates feita por Lacoue-Labarthe (1989, p. 100), é que olhar fixamente para a face da tragédia significa experimentar uma “corrupção do julgamento

de todos os “ouvintes” que não possuem como antídoto [*pharmakon*] um conhecimento de que as coisas são o que são” (Plato, 1941, X, p. 595b). Essa noção de corrupção deriva da palavra grega *lobe*, que significa ultraje, vergonha, ruína, destruição e loucura. Lacoue-Labarthe (1989, p. 101) argumenta que a única resposta para tal injúria é a substituição do ouvir – ou seja, dos ouvintes da tragédia – pelo ver – ou seja, pela teoria da compreensão. Em outras palavras, a resposta para o ultraje da tragédia é (*sa*)voir: o espetáculo da tragédia é curado pelo remédio da teorização. Para levar tal idéia mais longe, é frutífero considerar o relacionamento entre a tragédia e sua idealização enquanto sublime trágico: o padrão identificado pelo observador provoca a teorização e esta produz vertigem quando confrontada com suas próprias construções ilusórias.

Quando Lacoue-Labarthe argumenta que a experiência da tragédia deve ser traduzida do ouvir para o ver, está expondo esse remédio como uma defesa contra a loucura e a irracionalidade. No entanto, enquanto remédio, isso é tanto reversível quanto indeterminado, tanto cura quanto mata. Poder-se-ia dizer que, sendo uma resposta para a loucura, a teorização produz um meio de teorizar a loucura a qual tenta curar e, fazendo isso, duplica seu efeito em um incontrolável espiral de espetáculo e teorização.

MULHERES E LOUCURA

Em *Vertigo* de Hitchcock, a noção e ação de formas cadentes é o tema principal. *Vertigo* é um filme perturbador, com poderosas implicações metafísicas e numerosos níveis de análise. Uma abordagem possível para a narrativa do filme é interpretá-lo por meio da fascinação do objeto sublime (Žižek, 1991), do desejo e da mortificação. *Vertigo* também é um filme sobre as relações entre mulheres e loucura. Lacoue-Labarthe (1989, p. 129) aponta mulheres e loucura como sendo das maiores ameaças para o mimetismo [*sic*] platônico. De fato, os temas mulheres e loucura espiralam juntos tão seguramente quanto o *hystera* (“útero” em grego) e a condição psicológica da histeria (como um distúrbio do sistema nervoso que se julga provocado pela disfunção uterina) encontram sua origem comum na função de reprodução. Esse é um tema que Modleski (1988, p. 94) também identifica em sua análise do filme. A doença de Madeleine não pode ser loucura porque, na visão de Scotty, pode ser corrigida pela razão.





Nesse sentido, a cura requer que Madeleine submeta-se à psicologia de Scotty – regulação da psique pela razão. Se ela pode submeter-se à lógica superior de Scotty, perceberá que tudo que vivenciou como sonhos, fantasias e insanidade é somente uma projeção. Ela pode mudar de atitude – converter-se – e “fazer uma completa separação entre fantasias e realidade” (Irigaray, 1985, p. 273). Ela pode ser convertida e conformada pela psicologia: “a sabedoria do mestre. E do domínio” (Irigaray, 1985, p. 273). Quando Scotty mostrou um espelho para sua condição e a confrontou com a “realidade” tal como ele interpreta, ela rendeu-se inanimada à imagem. O que Madeleine reverbera em Scotty é a própria construção que ele fez, uma ilusão sublime, e o que ela reverbera em si mesma é a mortificação. Se Scotty pode fazer Madeleine converter-se pela razão, ele terá demonstrado seu controle sobre a histeria e, conseqüentemente, sobre o *hystera* (útero). Madeleine, a infinitamente reprodutível, de reprodutora transformou-se em reproduzida. A noção que Scotty tem de sanidade é um sinônimo de ausência de vertigem. Sua psicologia coloca a histeria sob especulação e, por intermédio desse trunfo, controla a histeria. Como resultado, mulheres e loucura são subjugadas pela teorização por meio da introdução dos *speculum* (Irigaray, 1985, p. 243-64).



PRIMEIRA IMPRESSÃO

Os créditos do filme começam com um *close-up* da face de uma mulher, focalizando em primeiro plano a boca e então o olho direito, do qual emergem espirais. O espectador é transportado para dentro da pupila, que está caindo dentro do abismo da outra pupila. Então submergem os créditos, com as espirais sempre formando um olho estilizado, até que o olho da mulher reaparece e disso vêm as palavras: “Dirigido por Alfred Hitchcock”.

O sentido abstrato da queda é reproduzido logo em seguida, pela cena na qual a personagem central masculina, Scotty Ferguson (James Stewart), que estava no topo de um telhado perseguindo um homem desconhecido, cai e fica dependurado na calha de um edifício. Em seguida, um policial tenta ajudá-lo, mas cai do telhado. Esse é o começo da vertigem de Scotty. Na próxima cena, ele explica para sua amiga Midge (Barbara Bel Geddes) que ele havia desistido de seu emprego na polícia porque estava sofrendo de vertigem em razão de seu medo de altura – a trágica cena da morte do policial.

Uma outra maneira de interpretar isso é entendendo que a conversão original de Scotty à razão foi o que causou sua vertigem. Na queda, ele perdeu sua razão. Ele não pode e nem poderia agir em face da tragédia, mas somente experimentar o atordoamento de sua impotência. Ele não pode falar até que tenha encontrado as palavras certas para dizer (Irigaray, 1985, p. 273). Em outras palavras, ele só pode ser salvo pelo discurso. Ao que parece, somente o discurso pode resgatá-lo de seu desejo histérico, de seu desejo da segurança do útero (Irigaray, 1985, p. 274). A tragédia o apanhou à beira do abismo e ele está desconcertado por ter de encarar isso. Ao mesmo tempo, a platéia também vivencia a ansiedade de estar sendo dependurada na beira do abismo. Nunca ficou claro como Scotty escapou do apuro de sua queda do telhado e, conseqüentemente, o público é deixado em suspenso, incerto e atordoado logo no início do filme.

UMA INQUIETAÇÃO FARMACOLÓGICA

Vertigo é um filme complexo, com múltiplas camadas de significado e que deve ser assistido. Enquanto espetáculo, o filme produz novos *insights* a cada vez que é visto. Por essa razão, em um artigo desta espécie, não é possível fazer justiça à história completa do filme, à hipnótica repetição da imagem e, de forma mais poderosa, à repetição do diálogo: primeiro na boca de uma personagem e depois na de outra (vide Madeleine para Scotty em San Juan Bautista e, subseqüentemente, Scotty para Judy em San Juan Bautista).

Aqui basta dizer que, em *Vertigo*, o tema da queda produz uma narrativa precária. No filme, isso é personificado por Madeleine, que é enigmática, bela, elegante e desejável. Madeleine é um objeto de fascinação. Como a história ilumina – vide: “(leve-me para) algum lugar claro” –, Madeleine deriva parte de sua fascinação a partir do contexto no qual ela está inserida: uma história pungente e misteriosa que foi fabricada em torno dela. Scotty recebe um telefonema de um velho amigo dos tempos escolares, Gavin Elster (Tom Helmore). Este pede a Scotty que siga sua esposa Madeleine (Kim Novak) para descobrir porque ela está se comportando de um modo tão estranho. Scotty reluta em fazer isso, mas é colocado em ação pelas misteriosas considerações que Elster tece em torno de Madeleine.

Quando Scotty vê Madeleine pela primeira vez, fica fascinado. Ela torna-se o objeto de seu desejo. Ao mesmo tempo, ela é também um emblema da inevitável



HEATHER HÖPFL

mortificação. Ela conta para Scotty que foi “amaldiçoada com uma longa passagem pela escuridão”. A primeira parte da história diz respeito ao estranho comportamento de Madeleine e à fascinação de Scotty quando ela representa a idéia de que está possuída por Carlota Valdez, que morreu há muito tempo.

Em uma das cenas, depois que ela implora para Scotty levá-la para “algum lugar claro”, Scotty e Madeleine estão próximos aos rochedos que circundam o mar na Baía de Monterey. “Se eu estivesse louca, tudo estaria explicado”, ela diz para justificar seu comportamento, e depois continua dizendo: “Oh, *Scotty*. Não sou louca. Não sou louca. Não quero morrer. Há alguém dentro de mim que diz que devo morrer.” Em outras palavras, ela explica seu comportamento dizendo que não está louca, mas possuída. Essa é a forma com que o filme revela para a platéia, transformada em espectadora e convertida novamente em teórica, a extensão em que Madeleine está possuída tanto por outros quando por seu próprio desejo.

Modleski (1988, p. 84) faz considerações sobre a estabilidade mental – como uma ausência de vertigem – que são vitais para que Scotty assegure a sanidade à Madeleine. Somente dessa maneira ele pode garantir sua própria sanidade e “é imperativo que ele a faça se identificar com ele, forçando Madeleine a reconhecer sua presença e sua supremacia” (Modleski, 1988, p. 94). Nessa cena, quando Madeleine agarra-se à Scotty, ela está se agarrando à visão que Scotty tem de razão e ordem, à realidade dele. Scotty deve conformar Madeleine à regra da razão. Ela tem de ser possuída por ele, por seu caráter, para assegurar que ela é um reflexo dele e não vice-versa. “Ninguém possui você”, Scotty reassegura-lhe em face de seu próprio desejo de tal possessão (conforme Modleski, 1988, p. 84). Ele não pode permitir que a explicação para seu comportamento seja simplesmente o fato dela estar louca. Essa não seria uma reflexão apropriada e poderia colocar sua própria sanidade em questão.

Confrontado com a estranha construção de Madeleine, Scotty busca uma cura para sua condição. Então decide fazer com que ela retorne a um lugar que tinha visto em sonho para convencê-la da “realidade” do lugar. Como Modleski (1988, p. 94) coloca, “Scotty contrapõe sua verdade – que é a lei da representação e verossimilhança – à dela, que para a ‘razão’ masculina emerge como louca e sobrenatural”. Em outras palavras, o estado de perturbação – histórico – de Madeleine precisa ser sujeitado à psico-logia: regulado pelo discurso-lógico). Ele se vê como sua salvação, como al-

guém que pode resgatá-la da destruição e do perigo. Ele acredita que pode restabelecê-la com um modo apropriado de ver as coisas.

Entretanto, ele ignora que há uma construção anterior e que, por essa razão, seu projeto é impossível, como o espectador em breve descobrirá. A perseguição obsessiva de Madeleine culmina em seu aparente suicídio, quando ela cai da torre da Missão de San Juan Bautista. Ele falha em “curá-la” e sua identidade masculina oscila. Ele é incapaz de se reconciliar consigo por sua falha e fica paralisado pela melancolia. Sua “cura” para Madeleine é, “na verdade”, um remédio que matou tão prontamente quanto deveria ter curado. Em consequência, ele cai na loucura e em uma melancolia abjeta. Essa é uma outra guinada, um giro adicional, uma reversão. O lógico Scotty tinha se transformado no Outro perturbado.

CONSTRUINDO O OUTRO

Na próxima parte do filme, “Madeleine” é exposta como uma impostora, uma mera fabricação de Gavin Elster, uma prostituta ordinária contratada para agir como a misteriosa e bela Madeleine, que agora descobrimos nunca ter existido. Madeleine não era apenas a autora de suas próprias fantasias, era um fantasma. Por outro lado, isso também revela que ela é a construção de um outro ato do desejo masculino. Nesse ponto do filme, Hitchcock impõe uma disjunção considerável na expectativa de continuidade da história e, em um gesto de dramática ironia, revela para o espectador que a comum Judy é, na verdade, a pessoa que concebeu Madeleine. A partir desse momento, o filme provoca uma identificação dual no espectador. O espectador do filme, primeiro construído como homem e projetado em Scotty, ganha agora uma segunda identificação na personagem de Judy, o que realiza uma disjunção profunda na experiência do espectador, e Hitchcock usa tal fato para reverter as posições de Madeleine e Scotty.

Na primeira parte do filme, é Madeleine que é estranha e enigmática, enquanto Scotty é prático e lógico. Depois que Madeleine cai e começa a melancolia de Scotty, ele transforma-se no estranho. Sua visão de si mesmo como alguém que pode curar por intermédio do discurso tinha falhado. Ele estava incapacitado para teorizar Madeleine dentro da sanidade e ela tinha morrido em razão de sua falha. A consequência para Scotty é uma melancolia catatônica. Sua psicologia ha-





FÓRUM • VERTIGO E O SUBLIME TRÁGICO

via se retirado: ele estava espiralando depois da queda de Madeleine e a seguia em sua desintegração, em sua loucura, em seus sonhos e mesmo em sua morte.

No filme há uma seqüência de um sonho de Scotty, que já foi muito teorizada e que parece um tanto superficial e irritantemente desconectada do caráter do filme. Entretanto, uma linha de argumentação sugere que essa extraordinária seqüência caricata pretende transmitir justamente a artificialidade do apego corporal de Scotty à Madeleine (Modleski, 1988, p. 95). Isso é falso porque seu desejo de salvar Madeleine pela “razão” fez com que suas relações com ela tornassem-se igualmente falsificadas.

Quando ele descobre Judy, vestida de verde, fazendo eco à primeira vez que ele viu Madeleine, ele mergulha em uma segunda busca terapêutica, embora dessa vez seja ele mesmo quem esteja precisando de terapia. Ele começa o trabalho de reconstruir Judy como Madeleine, e seu comportamento torna-se ainda mais bizarro. Agora, ele está possuído pelo fantasma de Madeleine da mesma forma que se acreditava que Madeleine estava possuída por Carlotta Valdez.

Judy é uma mulher lugar-comum e banal. Primeiro é apresentada como uma mulher pouco refinada, destituída de mistério, óbvia e muito maquiada, ordinariamente vestida de verde, uma morena. Quando Scotty a vê na rua e capta sua semelhança com Madeleine, segue-a até seus baratos aposentos no Hotel Empire. Subseqüentemente, Scotty descobre uma nova obsessão e um novo objeto de desejo. Ele deve recriar Judy como Madeleine. Então começa uma seção do filme na qual vemos Scotty recriando as roupas, o penteado, a cor do cabelo e as maneiras de Madeleine na infeliz Judy.

Judy então é construída não uma, mas duas vezes, para servir de objeto para as fantasias masculinas. Ela foi criada como Madeleine por Elster e agora é recriada como Madeleine por Scotty. Tudo deve ser perfeito para Scotty. Ela deve ser uma réplica exata de seu ideal. O comportamento de Scotty é histérico. Para agradá-lo, Judy é ofuscada para se tornar Madeleine. Então, quando Scotty vê no espelho do toucador o colar de Carlotta Valdez sendo usado por Judy e descobre que Judy é, na verdade, Madeleine, seu comportamento torna-se ainda mais excêntrico. A sublime Madeleine, que ele tanto desejava, não passava de mera fantasia. Ele tinha sido duplamente ingênuo. Tal como Judy, Madeleine e Carlotta, ele é vítima de uma outra manipulação e construção. Ironicamente, quando sucumbe à vertigem e cai no abismo da loucura, ele passa a ser considerado – visto e marcado – como a mulher

da peça, uma vítima de Gavin Elster. Em outras palavras, ele perde sua razão e, em consequência, sua masculinidade.

A mulher que Scotty tentou construir para se assemelhar à que ele desejava mostra ser aquela mulher de carne e osso. Ele não pode mais ter a mulher de seus desejos: primeiro, porque acha que ela está morta; segundo, porque descobre que ela nunca existiu. O fato de ela ser uma criação de Judy, um produto de sua hábil dissimulação, não significa nada para ele. Pior: ele espera que isso não signifique nada para ela. Por duas vezes, ele diz a ela que seu pedido para mudar suas roupas e seu cabelo “não pode importar (para você)”. Observando-a desse modo, ele transforma a obra perfeita de Judy em uma mera técnica. A mulher corporal, Judy, e o fantasma, Madeleine, não podem coexistir. A partir desse ponto do filme, fica claro que Judy não tem futuro.

O REAL É SUBMETIDO À SIMULAÇÃO

Scotty está zangado e frustrado com a percepção de que não pode se apaziguar – uma condição com a qual Hitchcock habilmente provoca sua platéia – e pede para Judy que ela “seja Madeleine por um tempo”, até que ambos estivessem “livres”. Ele tinha perdido seu desejo pela razão e a ordem, e preferia a cumplicidade da ilusão construída do que ser confrontado com a “realidade” de sua posição. Tudo agora estava em queda. Scotty discute com Judy na torre para confrontá-la com o que ela tinha feito. Note-se que é a segunda vez que eles retornam à torre para confrontar sua “realidade” e é a segunda vez que ele pede que ela enfrente-a. Ele arrasta Judy até as escadas da torre do sino, para cima, em uma referência à sua ereção simbólica. Ele acusa-a de ser uma farsante apesar de, naquele momento, Judy ser mais real do que nunca. Naturalmente, enfrentar a realidade dele significa ocultar a dela.

Judy cai da mesma torre do sino, exatamente como a real senhora Elster e a imagem fantasiosa de Madeleine tinham caído e, assim sendo, efetua a possibilidade de resgate pela razão, de restauração da causa e do ser de Scotty. A trágica perda de Madeleine tinha sido romântica e heróica: uma morte que aumentou a obsessão de Scotty pelo sublime. Quando Madeleine cai, Scotty é consumido por uma melancolia trágica e poética, que eleva sua própria experiência e transforma o objeto perdido em um emblema narcisista da perda da beleza e da inocência.





HEATHER HÖPFL

Em contraste, a perda de Judy é tanto inevitável quanto catártica. Scotty não perde somente Madeleine, mas também a realização de suas memórias e distorções, seus ideais românticos, suas ilusões e seu sofrimento heróico, agora sem significado ou objeto. O objeto de seu desejo foi transformado na fonte de sua revolta. O fato dele possuir Judy, e de ela ser afinal a mulher que encarnou Madeleine, não traz para ele nenhuma satisfação. Quando enfrenta Judy com a acusação “Ele construiu você, não? Ele construiu você exatamente como eu construí. Somente melhor. Não somente as roupas e o cabelo, mas o olhar, os modos e as palavras. E aqueles lindos e falsos transes. E você pulou na Baía de São Francisco, não pulou? Por que vocês me escolheram? Por que eu? Era uma armadilha. Era uma armadilha, não era? Eu fui a vítima”, ele percebe que seu papel em todo o incidente era o de alguém que vê e interpreta fatos: o teorista que valida a interpretação. Ele estava lá para testemunhar a morte da esposa de Elster e, de fato, ele fez isso. Hitchcock é também conhecido como um enganador de olhos.

Quando Scotty torna-se astuto, adquire (sa)voir, pode ver o encadeamento dos fatos. Ele é curado de sua vertigem. Quando se livra da mulher, fica livre da histeria. Ele estabiliza-se novamente e se recupera de sua perturbação. Ele pode olhar do alto da torre do sino. Ele não tem mais medo de cair porque subiu no topo do edifício e se distanciou da histeria. Quando emerge do arco vazado na parede da torre do sino e abandona a borda da torre no final do filme, ele está “nascendo” para o “verdadeiro, certo, claro, razoável, inteligível, paternal, masculino” (Irigaray, 1985, p. 275), palavras das quais Scotty assenhorou-se novamente. Está curado da vertigem mas, posto que ele não tem outro referencial para fazer especulações a não ser o seu próprio, ele não sabe que há somente um padrão espiral e repetitivo de descoberta, elevação, queda e perda.

A MELANCOLIA DE SCOTTY TEORIZADA

A distinção que Freud faz entre lamentação e melancolia é uma ferramenta analítica útil para explorar o comportamento de Scotty depois da aparente morte de Madeleine na primeira parte do filme. Freud discutiu a melancolia como uma reação à perda do objeto amado, que se relaciona com um objeto perdido que é retirado da consciência e também com um estado que necessita de trabalho interno e produz inibição. “Na lamentação é o mundo que se tornou pobre e vazio; na melancolia é

o ego em si mesmo” (Freud, 1985, p. 254). Na melancolia, o ego é apresentado como algo sem valor, moralmente inferior. Há uma considerável autocensura; não há interesse em viver, em comer ou dormir.

Freud observa que muitas das auto-acusações que os melancólicos tipicamente invocam sobre si mesmos raramente parecem descrever o paciente, mas sim alguém que o paciente ama, amou ou poderia amar. Essas repressões, que atacam o objeto, são deslocadas para o próprio ego do paciente ou, como Freud (1985, p. 258) elegantemente coloca, “a sombra do objeto recaiu sobre o ego” e o objeto perdido transforma-se no ego perdido. Além disso, argumenta-se que, onde o amor ao objeto é expresso como uma identificação narcísica que o ego quer incorporar a si mesmo, há, ao mesmo tempo, ambivalência e conflito.

Duas idéias derivam dessa breve consideração sobre o pensamento de Freud em relação à melancolia. Primeiro, que melancolia relaciona-se a uma perda, a uma deficiência percebida ou a uma falha no Outro, que resulta em autocensura e, segundo, que a melancolia é, em decorrência disso, autodestrutiva. Modleski (1988, p. 95) faz essa mesma observação sobre a relevância da distinção feita por Freud entre lamentação e melancolia para analisar o filme *Vertigo*. Em particular, ela aponta que, depois da morte de Madeleine, Scotty torna-se como a louca Carlotta, que vagava pelas ruas perguntando a estranhos sobre o paradeiro de sua criança. Scotty segue “vagueando” – um termo usado por Scotty e Madeleine durante o tempo em que passaram juntos –, confundindo outra mulher com sua perdida Madeleine visitando lugares nos quais ela tinha estado e sendo enganado pelas aparências.

Como Modleski (1988, p. 96) aponta, “Hitchcock revela que a visão tem sido ilusória”. O visual é colocado sob suspeita e, como Modleski (1988, p. 96) sugere, “a visão errônea de Scotty [sic] provê uma prova adicional de que ele agora ocupa uma posição *feminina*, posto que Hitchcock freqüentemente enfraquece a visão de suas protagonistas femininas de um modo ou de outro”. É em seu respeito – cuidado / olhar – em relação à supremacia do olho, que Scotty demonstra mais vigorosamente a análise de Freud sobre o relacionamento entre o melancólico e a perda do objeto de consciência. Judy é fetichizada em Madeleine e, nesse processo, transforma-se em inevitável objeto de desapontamento. Scotty nunca poderia estar satisfeito com o objeto substituto e Judy necessariamente tornou-se o objeto da revolta. “O ódio emerge na relação com o objeto substituto, (o melancólico) abusa dele, humi-





lha-o, faz com que ele sofra e extrai uma satisfação sádica de seu sofrimento” (Freud, 1985, p. 251; Modleski, 1988, p. 97).

A reconstrução que Scotty faz de Madeleine em Judy é dura e insensível. Ele transformou-se, nas palavras de Hitchcock, em um “maníaco” (Modleski, 1988, p. 97). A cena na qual Scotty arrasta a desamparada Judy para as escadarias da torre do sino a fim de retornar à cena do crime, é o momento em que Scotty é mais sádico. Incapaz de se relacionar com mulheres “reais” (vide as muitas cenas com a devotada Midge), Scotty somente pode ver as mulheres à medida que elas refletem ele mesmo. Sua melancolia significa que ele não pode ver Judy como um todo. Em consequência, não é difícil para ele vê-la meramente como um objeto que serve a seus propósitos: estabelecer um reflexo adequado. Na verdade, o recorrente uso de espelhos e reflexões como parte da *mise-en-scène* do filme merece um nível sustentável de análise, que vai além do escopo deste artigo. A necessidade de uma reflexão apropriada também significa que, nesse ponto, existe uma coincidência teórica entre Scotty e Judy/Madeleine. Ela/elas devem ver as coisas do modo dele.



CONSTRUINDO A MULHER IDEAL

Considerando que este artigo lida com uma análise do filme *Vertigo* e, ao mesmo tempo, tenta enfrentar o problema da teorização, parte da argumentação requer uma análise da visão de alegoria de Benjamin. Isso é particularmente útil, já que Benjamin considera a alegoria como uma forma inerentemente melancólica. O desenvolvimento que Benjamin (1977) faz do conceito de alegoria é explorado em seu estudo do drama barroco. Com esse propósito, a alegoria é interpretada como sendo uma metáfora estendida, a descrição de uma coisa sob a imagem de outra, uma descrição que se propõe transmitir um significado diferente daquele que estava sendo expresso. Na alegoria, o alegorista pega um “elemento da totalidade do contexto da vida, isola-o, privando-o de suas funções” (Bürger, 1984, p. 69). O alegorista junta fragmentos da realidade isolada e, com isso, cria significado – isto é, “significado postulado, que não deriva do contexto original dos fragmentos” (Bürger, 1984, p. 69):

“Se o objeto torna-se alegórico sob o olhar fixo da melancolia, se a melancolia faz com que a vida flua para fora dele e ele permanece oculto sob a morte, mas eternamente seguro, então isso é evidente para os alegoristas,

isso está incondicionalmente sob seu [sic] poder. Aquilo (o objeto) é agora um tanto incapaz de emanar qualquer significado ou importância de si próprio; de modo que a importância que tem é adquirida pelo alegorista” (Benjamin, 1977, p. 183-4).

O criador e a criatura revelam perda. A construção de Judy como Madeleine é igualmente um produto da melancolia. Judy é de tal maneira mortificada por essa construção que não tem outro significado senão o que Scotty atribui a ela. Ela é alegoricamente subjugada pelo olhar fixo da melancolia e se percebe fragmentada: é uma criação do desejo de Scotty. Dessa forma, Judy é eclipsada sob o poder de Scotty tanto quanto o foi quando estava sob o poder de Gavin Elster. Benjamin fala da melancolia como sendo “uma fascinação profunda do homem doente com o isolamento e a insignificância”. Conseqüentemente, quando Judy, da mesma forma que Madeleine, falha em satisfazer Scotty, seu papel simbólico “é substituído pelo desolador abandono de um emblema exaurido” (Benjamin, 1977, p. 185). O paralelo com a análise de Freud sobre melancolia fica então aparente.

FALHANDO E CAINDO

O sublime não pode ser alcançado. A influência de Madeleine sobre Scotty deve-se ao fato dele não ter poder sobre ela. Judy, em contraposição, é constituída em desonra e deixará sempre a desejar em relação à sublime Madeleine. Ironicamente, Judy é duplamente constituída como Madeleine: por Elster e por Scotty. Para Scotty, ela é uma representação alegórica de sua perda. Esse gesto melancólico restaura a ilusão de Madeleine mas, naturalmente, não pode satisfazer seu desejo, pois isso não pretende satisfazê-lo, mas produzir uma identificação narcísica com o objeto perdido: serve para Scotty apropriar-se de si mesmo e fetichizar sua perda. A pobre Judy não significa nada para ele.

Além disso, o fato de Judy ser a criadora de Madeleine é negado pela acusação de Scotty de que ela não passa de uma criação das habilidades de Gavin Elster. Mulheres, ao que parece, não podem construir a si mesmas – vide quando Midge pinta um retrato de Carlota Valdez e superpõe sua própria cabeça e Scotty diz, “isso não tem graça”, deixando o apartamento dela e retirando seu convite para jantar. Elas somente podem ser a propriedade – o próprio reflexo – do homem.

A reconstrução grotesca de Judy como Madeleine produz um emblema que serve para registrar a perda da



HEATHER HÖPFL

forma representacional do objeto sublime. Por essa razão, o objeto da perda é melancólico. Judy não pode oferecer consolação porque, ironicamente, ela apenas invoca a perda. Logo, como emblema do objeto perdido, Judy provê uma falsa segurança de que a satisfação do desejo pode ser alcançada pela reconstrução. No entanto, isso não reassegura nada, porque resulta de uma mera ereção: deriva do feminino como um adequado reflexo do desejo masculino e é, portanto, uma caricatura. É um feminino organizado, lógico, inteiramente representacional e sem poder, ambivalência e sexualidade. Na verdade, é meramente a imagem do feminino (Irigaray, 1985).

“Em algum lugar aqui, para além da mitologia da assinatura, para além da teologia autoral, o desejo biográfico foi inscrito no texto. A marca que é deixada para trás, irreduzível que poderia ser, é apenas irreduzivelmente plural... *L'erection tombe*” (Derrida, 1978, p.49).

Assim sendo, tudo sucumbe à entropia e se dirige para a falha, independentemente da vontade das partes, e fracassa em se defender da desintegração: assim como o edifício, *l'erection tombe* e, assim como a edificação, *l'erection tombe*. O imperativo terapêutico de *Vertigo* falha e cai. A duplicação do espetacular, a “armadilha do (in)sight” (Lacoue-Labarthe, 1989, p. 117), funciona no nível de análise do filme e no nível de análise do artigo. Ironia é o artifício que faz a ereção falhar – tanto a ironia dramática do filme quanto a ironia da subversiva guinada deste artigo –, que revela o que está por detrás das defesas e que mostra que as construções são apenas construções.

O uso engenhoso que Hitchcock faz da ironia permite que a audiência conheça o mistério que tinha sido dissimulado na primeira parte do filme. Isso acontece logo depois que Scotty encontra Judy. Pelo uso de um *flashback*, no qual Judy relembra o assassinato da verdadeira Madeleine e sua substituição, é permitido à audiência vislumbrar a interação entre as duas histórias, antes que se tornem aparentes para Scotty. Quando Judy coloca o colar de Carlota, que ela havia usado em sua encarnação como Madeleine, Scotty cambaleia e começa a cair.

Alguns temas emergiram neste artigo. Primeiro, a noção de cair e o medo de cair, que é vivenciado como uma vertigem. Na palavra “vertigem” há uma associação entre a expressão *vertigo* – mudança de atitude, tontura, revolução – e sua raiz latina *verto*, com todas as associações que a acompanham, como con-verter, re-verter, sub-verter, in-verter, etc. Por causa disso, as várias gui-

nadas e mudanças de argumento no filme e no artigo já estão sinalizadas de antemão. O artigo também apresenta o argumento, na linha de Lacoue-Labarthe, de que há uma etimologia comum entre teatro e teoria, teatralização e teorização. Por essa razão, há uma discussão sobre o modo de teorização como resposta para a tragédia e sobre o modo como a espetacularização provoca uma resposta da teorização.

O filme *Vertigo* oferece uma rica fonte de análise. Aborda profundamente a construção do outro e suas consequências. Aborda, mais especificamente, a construção do outro como um sublime objeto de desejo e tudo o que isso implica. Em razão disso, aborda também a psicologia – aqui entendida como a regulação da psique pela razão. Aborda ainda a regulação do discurso masculino e as reflexões, teorizações e construções masculinas. Em outras palavras, as ereções masculinas.

O tema das torres em *Vertigo* situa-se como um poderoso emblema das ereções masculinas - o que não é uma mera referência ao simbolismo fálico. É uma abordagem sobre o papel da posição e autoridade, sobre o poder de construção e sobre o poder dos homens – no filme, Scotty – de pedir que as mulheres levem-se em conta e confrontem a ereção – no filme, a *Coit Tower*, a torre de San Juan Bautista. O filme também refere-se à relação entre *hystera* (útero) e histeria: mulheres e loucura e sua subjugação lógica. Quando Scotty segue Madeleine em sua loucura, sua masculinidade é colocada em questão. Ele não é mais viril, mas maníaco: histérico.

Dessa forma, o espetáculo da perturbação é sujeita do pela teorização, que aqui é vista como o único remédio para a impotência do espectador. Scotty está atordoado pelo desejo do útero (histérico) como um lugar seguro, que o proteja de seu medo de cair e, mais tarde, de sua perplexidade por sua incapacidade de salvar Madeleine pela razão. Ele perde sua razão porque Madeleine rejeita a razão em favor de sua aparente morte. Com o controle sob Judy e com sua morte, ele é libertado: seu mundo de lógica e ordem foi restaurado. Ele está livre do poder do útero e, simbolicamente, renasce no ponto mais alto da ereção, o topo da torre. É um momento seminal.

Em termos organizacionais, o paralelo mais óbvio é com o desejo por futuro e estados idealizados. Na procura de construir a si mesmas, tanto como manifestações sublimes do desejo masculino quanto como ideais inatingíveis, as organizações estão expostas aos mesmos problemas. O projeto terapêutico de salvar a organização por meio de regras lógicas, autoridade e





FÓRUM • VERTIGO E O SUBLIME TRÁGICO

psicologia é um processo de mortificação. Além disso, isso está baseado em uma fabricação sublime para refletir o ego masculino, narcísico e inevitavelmente melancólico.

Mulheres não têm lugar, nem reflexão, nem papel nessa construção, a não ser demonstrar que, de um modo específico, servem como objetos para a própria construção. No entanto, elas não participam dessa construção, pois mulheres são consideradas histéricas e têm de se manter de fora. Isso porque, pela pressuposição de que são uma ameaça para tais formas representacionais – *mimesis* –, ameaçam a boa ordem. Somente quando as mulheres estão preparadas para se submeter ao símbolo da ereção, principalmente como objetos de desejo e também como homólogas, podem entrar na reflexão. Entretanto, elas devem exibir uma reflexão apropriada. Se não têm as qualidades esperadas, não são nada.

A filosofia vem sendo defendida por teorias que a protegem da falha e da subversão das mulheres. Uma dessas defesas é a psicologia falocêntrica, que dá crédito a suas próprias iniciativas e defende sua posição, ou relegando as mulheres às fronteiras dessa teorização ou fazendo “delas homólogas dos homens quando tal teorização disciplina-as” (Lyotard, 1989, p. 114). Claramente, parte dessa defesa repousa no poder de controlar a reflexão, a teorização e o discurso, e no controle das categorias e seus significados. Lyotard argumenta que o desejo de controlar as mulheres e neutralizar a diferença é exercido fazendo, das mulheres, homens – fazendo, das mulheres, objetos: “deixe que ela confronte a morte, ou a castração, a lei do significador. Caso contrário, ela será desprovida do senso de carência” (Lyotard, 1989, p. 113).

Organizações querem criar o heróico sublime e isso é inevitavelmente masculino. Talvez essa consideração aponte caminhos para promover *insights* sobre tal processo. Entretanto, a autora está muito subjugada pela melancolia do processo de teorização e foi apanhada na “armadilha do (in)sight”. Assim, a verdadeira teorização que procura endereçar para tal consideração é a demonstração da queda dentro da homologação. Talvez, a reversão – do latim, *vertere* – apropriada seja para o *hystera* – útero –, mas as advertências de Irigaray (1985, p. 278) mostram que, se tomamos esse caminho, “uma desilusão atordoante responde à ilusão ótica das falsidades”. Em lugar disso, Irigaray sugere que o toque privilegiado das mulheres pode superar a visão e que se livrar das especulações – masculinas – requer uma linguagem do corpo.

Requisita-se que a mulher permaneça calada, ou que se apresente de acordo com as representações sugeridas pelo olhar fixo masculino, produzindo-se de modo a se apagar. Não há nenhum lugar para se voltar que não esteja, em si mesmo, sujeito à captura. Conseqüentemente, este artigo não propõe uma solução para o problema, que está inevitavelmente sujeito à mesma captura, falhas e quedas. Pode-se somente especular.

Texto traduzido por Ana Paula Paes de Paula.

Artigo convidado. Aprovado em 02/07/2002.

Notas

Texto originalmente publicado em: *Journal of Organizational Change Management*. V.15, n. 1, pp.21-24, 2002

1. Em mais um jogo de palavras, a autora destaca o sufixo *logia* que deriva de *logos* e significa “razão”.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, W. *The origin of German tragic drama*. London : NLB, 1977.
- BÜRGER, P. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1984.
- DERRIDA, J. *Writing and difference*. Chicago : University of Chicago Press, 1978.
- FREUD, S. *On metapsychology. The theory of psychoanalysis*. Harmondsworth : Penguin Books, 1985.
- GIBBON, E. *Decline and fall of the Roman Empire*. Abridge Low, D.M. London : Book Club Associates, 1960.
- IRIGARAY, L. *Speculum of the other woman*. Ithaca : Cornell University Press, 1985.
- LACOUÉ-LABARTHE. *Typography*. Stanford : Stanford University Press, 1989.
- LYOTARD, J. F. One of the things at stake in women's struggles. In: BENJAMIN, A. (Ed.). *The Lyotard reader*. Oxford : Basil Blackwell, 1989. p.111-21.
- MODLESKI, T. *The women who knew too much: Hitchcock and feminist theory*. London : Routledge, 1988.
- PLATO. *The republic*. Oxford : The Clarendon Press, 1941.
- ZIZEK, S. *Looking awy - an introduction to Jacques Lacan through popular culture*. Cambridge : An October Book, MIT Press, 1991.

