

# O EDIPIANISMO DE VERTIGO: DA CRISE DA IMAGEM-MOVIMENTO À CRISE ORIGINÁRIA DA CULTURA

José Manuel Martins<sup>1</sup>

**Resumo:** Segundo Deleuze, o paradoxo do sistema da imagem-movimento consiste em toda ela se organizar *contra* aquilo mesmo que permite a comunicação sensório-motora do movimento orgânico: o intervalo de movimento, que é o núcleo temporal originário da imagem cinematográfica, a ‘resgatar’ pela imagem-tempo direta. Esse intervalo, caotizante, é investido em centro (precário, em falso) de uma (instável) regularidade de movimento aspirando à totalidade de um mundo orgânico e compreensível, ‘resolvido’. O movimento tipificar-se-á em tantas imagens-movimento quantos os tipos de relação ao intervalo, sendo a imagem-relação hitchcockiana paradoxalmente a mais estabilizadora e a mais periclitante de todas. *Vertigo* é o nome desse ‘beiral’ da crise histórica da imagem em movimento, em que os dois vetores contrários da estabilização (as racionalizações de Scottie) e do intervalo (o saguão, a cornucópia, o pesadelo central, a mise-en-abîme das identidades) se encontram numa relação de *raccord impossible*, com o filme todo em *suspense* do despenhamento vertiginoso de Scottie sobre um ‘saguão’ - um intervalo - doravante intransponível. A obra-prima de Hitchcock reveste assim, para além da profundidade do seu conteúdo temático, uma consciência *formal* aguda da natureza do cinema e do momento histórico da sua viragem; e, se o cinema pensa, ele é aqui pensamento sobre o próprio pensamento. Esse itinerário trágico, comum à imagem-movimento e aos heróis shakespearianos, é também o da estrutura edípiana da cultura.

**Palavras-chave:** intervalo de movimento, imagem-relação, *Vertigo*, Édipo.

**Contacto:** jmbmarte@gmail.com

## 1. 1958 tem a sua vertigem em 2012: *Vertigo* como imagem-tempo e como ‘neuro-imagem’

Em 2012, *Vertigo* destronou *Citizen Kane* como ‘melhor filme de sempre’ junto do crescentemente representativo aréopago mundial do cinema, reunido a cada década pela revista especializada do British Film Institute. Nessa (literal) passagem de testemunho,<sup>2</sup> era aquele arco histórico, longo de meio século, que se reviu na imagem de um desenganado humanismo modernista altamente estilizado - o cinema-tempo de uma persona insondável, servido pelas

---

<sup>1</sup> Universidade de Évora.

<sup>2</sup> Tratou-se, de 2002 para 2012, de um verdadeiro render da guarda, por troca de posições direta entre os dois filmes.

profundidades de campo e pelos desequilibrantes contrapicados de Gregg Toland, e tratado pela ‘cadeia de falsários’ da sabotagem narrativa welliesiana -, que cedia agora a vez a uma mais subtil sensibilidade àquilo que aparenta ser um novo clássico de recorte elevado, configurando entretanto uma deceptividade antropológica e metafísica ainda mais instável e abissal, a assinalar a queda definitiva do homem contemporâneo, sob a capa retro de um drama psicológico tardo-romântico.

A queda do homem... e, porventura, o fim do humano, na idade do pós-humano.

Com efeito, surgindo no topo da escadaria em 82, *Vertigo* subiria paulatinamente os seus derradeiros degraus - o penúltimo é alcançado em 2002 - até ao despenhamento final nesse lugar sem amparo que é o do cimo. E, todavia, essa ascensão gradual - testemunhando de uma significativa constância do *Zeitgeist*, e estabilizada nas tendências estruturais de votação durante quarenta anos - de uma película onde se recupera a pauta ‘intemporal’ do humanismo crítico das pulsões ‘profundas’ *naturais*, parece decorrer na contramão dos eixos temáticos, técnicos e formais que se tornam dominantes no cinema correspondente ao mundo saturadamente tecnológico da viragem do milénio: a saber, nessa interface entre os dois lados do ecrã a que títulos como *eXistenZ*, *Matrix*, *Blade Runner*, *Inception* (ou, muito antes e talvez acima deles todos, *Welt am Draht*<sup>3</sup>) são tão agudamente sensíveis, em que nos deparamos com uma tal tecno-mediação (simultaneamente do real, da identidade do sujeito, ou da ‘natureza’), que não é tanto à perda destes últimos que assistimos, como à passagem à respetiva indecidibilidade.

*Indecidibilidade* ou suspensividade que tomaremos aqui, não tanto como a forma ou grau seguintes de uma *vertigem* existencial - de porte gnóstico<sup>4</sup>, e

---

<sup>3</sup> Respetivamente *eXistenZ* (David Cronenberg 1999), *The Matrix* (Larry e Andrew Wachowski, 1999), *Blade Runner* (Ridley Scott 1982), *Inception* (Christopher Nolan 2010), *Welt am Draht* (Rainer Werner Fassbinder 1973)

<sup>4</sup> É nessa dimensão que o livro fundamental de Jean Douchet sobre o *opus* hitchcockiano situa a interpretação do inteiro projeto cinematográfico do realizador, e nomeadamente a categoria central de ‘suspense’, a que empresta um alcance metafísico-moral, muito para além de um expediente do idioleto narrativo da imagem-relação envolvendo caracteristicamente a subjetividade do espectador na respetiva construção objetiva, como Deleuze (e o próprio Hitchcock) mostra(m): cf. Douchet, Jean. 1999. *Hitchcock*. Paris: Éditions Cahiers du cinéma

decerto muito para além do McGuffin da ‘acrofobia de Scottie’ - que o *suspense* hitchcockiano (em sentido forte) apenas teria esboçado, mas, invertendo a relação histórica, como aquela mesma *figura do ser* que, aquém da era tecnológica da realidade virtual e do cyborg, e por meios estritamente ‘naturais’, o filme de Hitchcock surpreendentemente antecipa, e com um tão consagrado impacto de atualidade que este só pode, ou ocorrer como efeito de ociosas predileções cinéfilas convergindo ‘restauradoramente’ sobre laboriosos filmes emblemáticos que funcionassem como pilares memoráveis de uma grandiosidade autocomemorativa do cinema, ou outrossim residir nos processos latentes de uma construção cinematográfica que permanece, mesmo para nós hoje, alojada no inconsciente fílmico, mas que foi, desde essa posição tácita, não só capaz de acompanhar secretamente as mutações tipológicas da imagem-tempo<sup>5</sup> que dariam os cinemas de um Tarkovski, um Béla Tarr, Haneke ou Serra, como de equivaler àquele (debatível) terceiro grande tipo de imagem que é a neuro-imagem<sup>6</sup>, expressa na galeria de títulos há pouco referida. São esses processos latentes que nos propomos aqui trazer à luz e explicitar de modo sistemático, correspondendo o presente artigo, no entanto, apenas à primeira parte desse tratamento integral da questão.

Meios aqueles - os de Hitchcock, acima referidos - não tão naturais, porém, que se situassem num zero tecnológico; e se, com Walter Benjamin e McLuhan, assentirmos à tese de que o cinema e o vídeo instauraram justamente a nova medialidade constitutiva do ambiente-mundo cujo passo seguinte é a digitalização em rede, é, então, mais numa taxonomia (deleuziana) das imagens técnicas, do que em termos de conteúdos expressos ou temáticas focadas, que *Vertigo* parecia tanto com o ‘cinema 2’ deleuziano (o do circuito de indiscernibilidade da imagem-cristal e da lógica temporal do falso - *vertigens* da perda do ponto de vista da verdade e da centralidade do sujeito no seio de um

---

<sup>5</sup> Deleuze, Gilles. 1983-1985. *L'image-mouvement – L'image-temps*. Paris: Minuit. Passaremos doravante a poder abreviar a designação de cada um dos dois grande tipos de imagens respetivamente pelas expressões I-M e I-T.

<sup>6</sup> Referimo-nos às seguintes obras de Patricia Pisters: Pisters, Patricia. 2003. *The Matrix of Visual Culture. Working with Deleuze in Film Theory*. Stanford: Stanford University Press; e Pisters, Patricia. 2012. *The Neuro-Image. A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture*. Stanford: Stanford University Press

mundo real totalizado), que se desenvolve no pós-guerra desde Ozu, Rossellini e Welles; como com esse ramal de um ‘cinema 3’ deleuziano-pistersiano (o da indecidibilidade entre real e virtual, própria da neuro-ciber-imagem, em que o sujeito nem sequer sabe já se o é e, o mundo, nem sequer como simplesmente falso ou ilusório se garante já), que a série fílmica referida explora em todas as suas variants.<sup>7</sup>

Trata-se, então, de mostrar que o filme canónico de Hitchcock não apenas (I) se inscreve no lugar de transição que Deleuze atribui à filmografia daquele mestre - como invenção da imagem-relação, para além dos signos da imagem-ação, na posição ambígua de consumação e crise da imagem-movimento na sua globalidade -, mas que *Vertigo* (II) compendia já o naipe típico das imagens-tempo (o percurso sonâmbulo numa ‘San Francisco do/no Passado’ ou a visita à loja imemorial de Pop Leibel, como ‘toalhas de passado’; o efeito de vertigem na caixa de escadas, a cornucópia de pesadelo no penteado de Carlota/Madeleine, como imagens-cristal; a exegese das sequoias como cone

---

<sup>7</sup> Entre março e maio de 2012, seis meses antes do ‘2012 poll’ da *Sight and Sound* (em setembro), alinhámos, sob o tema ‘vertigens do trans-humano’, a seguinte programação, na rubrica ‘Cinema de Segunda – Filmes Falados’ protocolarizada entre a Sociedade Harmonia Eborense e a Universidade de Évora: *The Picture of Dorian Gray* (Albert Lewin 1945), *Videodrome* (Cronenberg 1983), *Stereo* (Cronenberg 1969), *eXistenZ* (Cronenberg 1999), *The Matrix* (Wachowskis 1999), *Inception* (Nolan 2010), *Blade Runner* (R. Scott 1982), *Vertigo* (Hitchcock 1958) e *Solaris* (Tarkovski 1972). A inclusão de *O Retrato...* e de *Vertigo* nesta série pretendeu intencionalmente descentrá-la do seu alinhamento categorial, em favor de uma ‘constelação’ acêntrica benjaminiana/adorniana que obrigasse a repensar a categoria dominante através do desafio de uma ‘cinematografia menor’ (em sentido deleuziano), ou de um ‘não-idêntico’: *Dorian Gray* antecipa em pintura, e na sua memória arcaica como ato mágico, a supressão benjaminiana do original na era da reproduzibilidade técnica e a precessão dos simulacros baudrillardiana, que remata na contemporaneidade aquele primeiro grande teorema dos anos 30, ao qual responde, vinte anos mais tarde, a inversão dos fins e dos meios própria à ‘essência’ da técnica moderna, segundo Heidegger (confirmada em McLuhan pela ‘transcendentalização’ do *medium*, quando este passa de meio utensilar intermédio a meio-ambiente envolvente apriorizado, e que já era a inversão operada pelo capital em relação à atividade produtiva de realização de mundo, segundo Marx). *Vertigo* atesta que, ao historicamente tardio *simulacro* imagético, digital ou neurocibernético - que desfaz antecipadamente, por via tecnológica, a possibilidade de qualquer identificação do ‘real’ e do ‘sujeito’ na sua correlação estável e garantida -, corresponde uma ‘vertigem suspensiva’ originária que mantém em abismo (no ‘raccord impossível’ da cena inicial do algeroz sobre o saguão), e debaixo de uma ilusão mais primitiva que a de qualquer intriga policial ou psicológica de thriller, não só um sujeito perdido num Jogo gnóstico do qual faz parte que ele nem sequer se aperceba, como todo o conjunto de acontecimentos submetidos à pulsão tumular que torna indecível a sua ‘realidade’: mais do que a indiscernibilidade, e.g., entre Judy e Madeleine, a sua insuspeitada indiscernibilidade dessa abissal ‘falsificação verdadeira’ que é Carlota Valdés, desencadeando o regime de autoprecessão das ‘quedas’ que assombra, desde (ainda antes de) o início, tanto Scottie como Judy.

temporal invertido), e por isso não faz figura anacrônica face à sua contemporaneidade avançada. Para além disso (III), a inconsequência sonâmbula e onírica dos empreendimentos de ação ou de relação mental executados por Scottie, que termina o filme suspenso no mesmo alto paralisante por onde o começara, partilha com a cinematografia da neuro-imagem a característica coexistência do duplo regime da I-M e da I-T que nela reemergem numa nova condição de indiscernibilidade (nesse cinema cyborg, as ações nos sonhos, nos jogos ou na matrix não se distinguem das 'reais', nem, os replicantes ou os sujeitos-eletrônicos, dos humanos, e os testes de distinção, desde o tótem de *Inception* ao teste de Voight-Kampff de *Blade Runner*, são eles próprios fatores acrescidos de indiscernibilidade, num verdadeiro xeque-mate tardio à epopeia dialética da *Fenomenologia do Espírito*, esse último suspiro da metafísica que ainda podia autossuperar cada patamar de correlação entre consciência e objeto sem recorrer a um critério exterior como o é o tótem ou os testes, pelo facto de a consciência não ser simplesmente 'conhecimento', mas *processo* de conhecimento, e este incoincidir reveladoramente consigo mesmo, conduzindo de cada vez a uma nova posição de consciência e a um novo objeto correlato respetivo).

Assim, cabe deslocar o posto ocupado por Hitch na topografia histórico-taxinómica de Deleuze, estendendo-o sobre três regiões diferentes: a crise da imagem-ação, no fecho do primeiro volume; por dispersos pontos ao longo de toda a imagem-tempo; e, para além da imagem-tempo, na terceira grande região da imagem, a 'neuro-imagem', posterior ao próprio âmbito abordável, em 80s, pelo díptico deleuziano: neuro-imagem que o cineasta antecipa, ao subministrá-la inconspicuamente no seio de um excipiente aparentemente clássico, o qual se costuma aliás assinalar como fazendo o génio (e o sucesso) de Hitchcock - ao combinar um cinema veloz e a imagem cerebral, o prazer entretenimental do cinema-ação mainstream com a sofisticada legibilidade da imagem-relação, que subsume aquele (e que não deve confundir-se com a relação mental a extrair pelo espectador do jogo dialético da montagem de duas imagens-percepção, proposta por Eisenstein).

Será nossa tese que esse entrelaçamento do prazer de assistir ao movimento e da satisfação derivada do ato mental de o perceber a partir de uma relação compreendida - esse conluio hitchcockiano de imagem-ação e de imagem-relação - esconde uma coalescência de nível mais profundo e muito mais inquietante (tal como o suspense psicológico escamoteia o suspense existencial ao qual ao mesmo tempo veicula, fazendo o filme hitchcockiano oscilar entre uma leveza e uma gravidade que se dissimulam uma à outra e que por isso influem tanto mais insidiosamente e eficazmente no inconsciente espectral): a coalescência entre o tipo de imagem que, no tempo, corresponde ao atual, (a I-M), e o tipo de imagem que, nele, corresponde ao virtual (a I-T), coalescência derivada do próprio caráter paradoxal do tempo como virtualização do atual e atualização do virtual, num circuito que vai até ao ponto (temporal, não espacial) de indiscernibilidade entre presente e passado: aqui, entre ação e 'inação', entre realidade e virtualidade, que, insuspeito do menor deleuzismo ou pistersismo, Robin Wood formulou como ninguém desde 1989 pelo menos.<sup>8</sup>

E é precisamente essa qualidade subliminar que melhor justificará o progressivo 'regresso ao futuro' deste filme atualíssimo, verdadeira antecipação da 'antecipação científica'. A razão pela qual ele triunfa é a mesma pela qual ele demora a triunfar: porque o seu efeito é inexplicável, e não se revela num primeiro momento. Por outro lado, fora preciso esperar que a atualidade se tornasse ela própria suficientemente atual (tão atual quanto *Vertigo*, diríamos provocadoramente). Isso nos permite compreender simultaneamente porquê

---

<sup>8</sup> A citação é memorável, e fundante: "We do not see, and are never told, how he got down from the gutter: there seems no possible way he *could* have got down. The effect is of having him, throughout the film, metaphorically suspended over a great abyss" (Wood *op.cit.*, 110-111). Traduzamos 'metaforicamente' por 'virtualmente': toda a ação (e toda a reflexão) empreendida(s) por Scottie, inclusive a sua ausência asténica e o seu pesadelo central, decorre(m), filme fora, como uma atualidade 'virtual', um movimento 'suspenso': VR avant la lettre...

Por outro lado, este *raccord*, tipicamente hitchcockiano, não é apenas falso, é impossível - e equivale a uma intromissão metadieética (sorte de metalepse autoral elíptica) similar às que Haneke pratica por exemplo em *Caché*, inviabilizando a estrita leitura político-moral de uma narrativa que subitamente se desarticula irrecuperavelmente, e encrava em contradição com esse segundo plano que intersesta o dela. Segundo Deleuze, o *faux raccord* e o movimento irregular são a porta de entrada para a irrupção do tempo puro, irreduzível a qualquer recuperação orgânica que o voltasse a obrigar a 'medir o movimento' e a respeitar a lógica das possibilidades.

*Vertigo* e porquê cada vez mais *Vertigo*, até à apoteose em que, em 2012, estoira ‘incompreensivelmente’ como o filme do nosso tempo.<sup>9</sup>

*Vertigo* desdobra, pois, o seu pessimismo pelas duas etapas da mutação histórica que perde, primeiro, escada acima, o chão do mundo (a crise do movimento e da narrativa) na passagem à I-T, e, mais tarde, escada abaixo, o solo da realidade, e até o da irrealidade, com a vertigem consumada da neuro-imagem: a fita acompanha o pior da História e equivale, sem ruído, ao seu melhor cinema. E é verdade que o totem de Scottie, Madeleine, se despenhou, e que, por esse supremo artifício hitchcockiano que é a sua mais inultrapassável mistificação, julgamos assistir, neste filme, a um final tristemente conclusivo (ao mais refinado sarcasmo com que o mestre nos atira o osso do seu mais perverso *whodunit* para tolos...): mas é também verdade que nem sequer Judy suspeitava que ele, esse totem, mais rodopiante do que nunca, e mais sustido do que nunca nesse despenhamento pelo movimento paradoxal de um anel de Möbius em parafuso-sem-fim<sup>10</sup>, era afinal quem não era: Carlota Valdés.

## 2. Do intervalo despenhado ao ‘abismo que sobe’ como circuito-cristal

Segundo Deleuze, o paradoxo do sistema da imagem-movimento consiste em toda ela se organizar *contra* aquilo mesmo que permite a comunicação sensório-motora do movimento orgânico: o (caotizante) intervalo de movimento, que é o núcleo temporal originário da imagem cinematográfica. De entre todos, a imagem-relação hitchcockiana é, paradoxalmente, o mais estabilizador e o mais periclitante dos tipos de I-M. E, por sua vez, de entre todas as películas de relação mental hitchcockiana, é *Vertigo* a que atinge o extremo ‘beiral’ da crise histórica da imagem em movimento, por uma passagem ao limite do seu paradoxo constitutivo e inevitável: quanto mais sofisticadamente a relação comunica movimento, mais caos intervalar tem que mobilizar para tal, quanto

---

<sup>9</sup> Sem dúvida que a redução da leitura do top ten decenal do BFI a um único critério, por mais estrutural e abrangente que este seja, não permitirá porventura entender a restante distribuição de obras-primas (nem explica a divergência de outras listas seletivas de expressão mundial). Mas é precisamente por o trajeto dos dois filmes de topo no colégio eleitoral de topo se fazer, de há cinquenta anos para cá, por assim dizer à revelia dos demais concorrentes, que essa mesma singularidade convida a isolar o critério.

<sup>10</sup> Por obséquio da tipografia cinética de Saul Bass, no desenho da sequência do título.

maior turbilhão caótico investir, mais estabilidade relacional (e, por isso, instabilizante) precisará de acumular em seu redor, e o crescimento desses dois coeficientes opostos encontra-se assim em fatídica relação diretamente proporcional. A vida, nesse sentido, ‘esquizo’ de Scottie cumpre a sua perfeita ilustração. No seu caso, como em todas as tragédias, é o excesso de contenção e de arrogância racionalista que desencadeará aquilo mesmo que se esforçava por refrear. O filme, na verdade, podia todo ele resumir-se num único gesto a dois tempos: saltar sobre o abismo para unir as duas pontas - e abismar-se nele. Tudo *o que* o filme faz é unir e reunir - tudo *por onde* ele se passa é abismo. Só uma visão ingénua disporia estes dois momentos numa sequência de desenlace. A tragédia não é um acontecimento, mas o seu contrário: uma profecia. Os dois rebordos e o despenhamento são simultâneos, cristalizados: são-no na cena inicial, são-no em cada cena e são-no no imóvel, sublime luto do seu todo circular (e só na última cena nós vemos aquilo que Scottie vê na primeira, fora do nosso olhar: *vê-se cair*, num paroxismo de dupla focagem similar ao zoom in/pull out da câmara vertiginosa). Pois que Scottie não é aquele que cai (soçobrando a imagem-relação no vórtice intervalar), mas aquele que se vê cair (estabelecendo a mais arrepiante das relações, a relação com a própria rutura, o célebre ‘fazer amor com uma morta’).

Recapitulemos, então, em que consiste o sistema armilar da imagem-movimento em torno do maelstrom do seu intervalo ingovernável, o tempo, e de que modo esse intervalo - o torvelinho do cabelo de Carlota, a queda de Judy, o saguão de Scottie - se avanta, neste filme terminal, até ecoar a frase medonha de Ezequiel, que Eugenio Trías<sup>11</sup> faz corresponder ao efeito ótico desse *abismo que sobe* experimentado biblicamente, e não apenas ‘vestibularmente’, pela vertigem de Scottie (constituindo esta, no entanto, não ainda apenas o intervalo em estado puro, mas já a passagem a uma imagem-tempo cristalizada de pleno direito).

---

<sup>11</sup> “Farei subir sobre ti o abismo, e as muitas águas te cobrirão / E precipitar-te-ei com os que descem ao sepulcro para junto dos povos do passado” (Bíblia, *Ezequiel*, 26/19) [citado, noutra versão, in Trías, Eugenio. 2005. *O belo e o sinistro*. Traduzido por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século, p. 91].



A exegese imparável deste passo por Trías prossegue na página seguinte, sublinhando a *virtualidade* desse *olhar abissal* que se apossa, não só da percepção do personagem Scottie, mas, acrescentamos nós a Trías, do inteiro regime de imagem vigente em *Vertigo*. Ora, um regime de imagem filtrado pela *virtualidade* só se encontra no segundo tipo, a imagem-tempo. A imagem-movimento, dominada pela conexão de atualidade, desconhece-a. E é evidente que o ‘viandante’, o ‘deambulador’ Scottie foi iniciado à visão cristal pela paralisia demencial da mais impotente das ‘situações óticas puras’, a da inação absoluta no saguão (a inexistência de *raccord* entre o beiral-ação e o beiral-reação, entre a aresta-sensória e a aresta-motora, marca a exterminação abrupta da imagem-movimento como tal: o intervalo intercetou de vez a transmissão sensório-motora de movimento capaz de reconstituir a ordem causal do mundo totalizado, fizesse-se essa transmissão por qualquer que fosse o tipo de I-M disso encarregada, desde a imagem-ação à imagem-relação: a retransmissão de movimento, que formaria em bloco todo o resto do filme, é um *faux raccord*, é uma falsa aventura, uma falsa ação: é, secretamente, pura imagem-tempo e pura neuro-imagem - e não a aparente cadeia de atualizações operada pelo ‘herói romântico mal-sucedido no final devido a uma debilidade psíquica profunda’ da interpretação convencional, tão ludibriada como o próprio Scottie). Scottie perfaz, assim, todas as estações da transição da I-M para a I-T, assinaladas e mesmo deduzidas semioticamente por Deleuze.

Mas essa transição torna-se imperativa e inescapável em função da significação do saguão e dos abismos de *Vertigo*, não apenas como o *intervalo* cujo alargamento imparável (a destroçar do interior o quadro do clichê sensório-motor, a levar a limite a imagem-movimento) a imagem-relação, infinitamente reforçada e complexificada, procuraria uma derradeira vez totalizar - mas a reinterpretar como um ‘intervalo’ ele próprio já a mais relacional das imagens-relação: o intervalo é, como vimos, ‘eros mortuário’ e *relação absoluta*, o abismo é uma imagem da vertigem interior como pura significação relacional que congloba a trama total das imagens-relação que constituem o filme (simultaneamente retirando periculosidade real, ‘acional’, ao saguão, e transferindo-a para uma periculosidade *gnóstica*, relacional,

infinitamente potenciada, a da Queda *durante a Redenção*: e não é, o filme a que assistimos, literalmente o filme dessa transferência de uma queda à outra, como quem cai de uma queda para outra maior - como quem cai da queda da imagem-ação para a queda final da própria imagem-movimento no seu caráter de totalidade enquanto imagem-relação?...).

Mas quão recente e quão próprio do cinema poderá ser este drama do organismo, este drama da organização sensório-motora da vida e da realidade, o qual, por outro lado, a assumir a respetiva teorização bergsoniana, é tanto mais antigo quanto menos, aliás, for cinematográfico?

Repassemos brevemente os avatares pretéritos de 'Vertigo, a mulher que viveu [ou morreu] duas vezes' no palco moderno europeu e no fundador palco grego da nossa identidade trágica (para reencontrarmos de novo o 'tempo fora dos eixos' deleuziano da imagem-tempo pelo lado do seu Édipo fora dos eixos do CsO, numa correspondência que, fiel à sua noção de criação conceptual filosófica como exercício heurístico, porém, o pensador francês se recusou sempre a resumir numa tabela do já-pensado).

Assim, a relação *extrema* da percepção e da ação, coordenadas, ao Intervalo, é uma relação sumamente bem representada pelos dilemas shakespearianos, esse mestre do humanismo orgânico de um teatro da mais extrema imagem-relação: é a relação assimétrica do 'to be' ao 'not to be', do colmatar o Intervalo (a mancha-cava do célebre quadro de Holbein) com toda a sorte de tramas ônticas do visível, apenas para descobrir que esse tecido do mundo - o 'to be' - é ele próprio mancha quando o próprio intervalo recupera os seus direitos, à medida que o espectador, percorrendo a oblíqua da tela, o procura desvendar; e que, perante a caveira de Yorick, a interrogação do monólogo anterior passa a pender, do lado do 'to be', para o lado do 'not to be', de tal maneira que é todo o rico tecido ôntico do 'to be' (a trama da imagem-movimento no seu apogeu shakespeariano, cinematográfico - essa índole cinemática de Shakespeare e esse shakespearianismo do cinema, na sua afinidade de sistemas da ação - ) que deixa de constituir alternativa, e colapsa no próprio Intervalo como crise interna da imagem-ação levada ao extremo autodestrutivo de si mesma, como quando se caminha até ao encontro com o

nosso próprio vazio - a caveira de Holbein -, ou Hamlet caminha em direção ao seu - a caveira de Yorick -, ou a ação absoluta de Ricardo III coincide com a sua autoaniquilação absoluta: “A horse, a horse! My kingdom for a horse” figurando a situação de paradoxo absoluto da existência, quando se abdicaria de algo para se obter o meio de alcançar isso de que para tal se abdica.

Se, em tal ‘exercício de equitação’, “a percepção observa distâncias e obstáculos, e a ação inventa os meios<sup>12</sup> para os franquear” (Deleuze), mesmo quando esses meios são eles próprios o pior dos obstáculos, então, é à tragédia, não a risível, da frase de Ricardo III, mas a de Édipo, que assistimos: ao destino trágico do edipianismo de todo o nosso ser cultural. Pois, se Édipo é o inventor de imagem-ação e de imagem-relação como nenhum Hitchcock e nenhum Shakespeare igualariam, se a cultura é, nesse sentido (o de Freud), edipiana (a autodefesa psíquica do seu próprio terror abissal, da sua própria caveira e pulsão de abismação, a de Scottie e também de Judy: a Subjetividade culturalizada conta a pulsão), tudo o que Édipo faz, conduz necessariamente e *tanto mais* fatalmente à sua perda, ao reencontro *tanto mais* abrupto com esse vazio central, com esse intervalo, esse tabú, essa ‘Vertigo’ central que todo esse esforço de coordenação orgânica visava evitar. E é esse o itinerário trágico, comum à imagem-movimento e aos heróis shakespearianos: tudo o que fazem para evitar o abismo (a organização de um gigantesco dispositivo da imagem-ação: a civilização) conduz *tanto mais* a esse abismo, como Ricardo III, o qual aceitaria abismar-se para evitar abismar-se - pois, tal como Édipo inclui na sua codificação da cultura o nome do abismo, a enunciação do inominável (e a cultura inclui o seu outro nela própria como a imagem-movimento inclui o seu intervalo nela própria), assim Ricardo III inclui na equação da sua salvação a sua perdição. E, tal como Édipo se deita a perder por não fazer senão estabelecer uma relação de tudo quanto faz em função do tabú que assim trata de evitar, assim também a imagem-movimento se deita a perder por não fazer senão estabelecer uma relação de tudo quanto faz em função do intervalo de movimento. *Abyssus abyssum.*

---

<sup>12</sup> Os meios: o cavalo desse salto, o Quixote desse salto...

## BIBLIOGRAFIA

- Barr, Charles. 2002. *Vertigo*. London: Palgrave and Macmillan (BFI).
- Deleuze, Gilles. 1983-1985. *L'image-mouvement – L'image-temps*. Paris: Minuit
- Douchet, Jean. 1999. *Hitchcock*. Paris: Éditions Cahiers du cinema.
- Esquenazi, Jean-Pierre. 2011. *Vertigo. Hitchcock et l'invention à Hollywood*. Paris: CNRS Éditions.
- Trías, Eugenio. 2005. *O belo e o sinistro*. Traduzido por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século.
- Wood, Robin. 1989. *Hitchcock's Films Revisited*. New York: Columbia University Press.