

**‘VERTIGO’, DE HITCHCOCK:
A LINGUAGEM DO SINISTRO
E A VISÃO TRÁGICA DOS MITOS CLÁSSICOS**

Cristina Maria Teixeira Martinho (USS)
cristina.martinho@uss.br

Partir de bases humanas tão mínimas e construir com elas uma tragédia de registro melodramático não isento de humor, implicar estas almas simples numa ascensão e descida ao sinistro e ao fantástico – eis aqui um dos valores mais estimáveis de *‘Vertigo – um corpo que cai’*. Este se alça ao símbolo e à metafísica sem abandonar jamais o marco realista convencional, no cenário, no acento, no vestuário, nas situações, no qual vivem e se movem os personagens deste drama alucinante. Este trabalho examina a maneira como o cineasta chega do realismo ao simbólico sem abandonar as bases realistas e, para acentuar o sublime trágico, acrescenta a força suplementar do fundo mítico e lendário de Tristão, de Orfeu e Eurídice e de Pigmalião, com uma pitada de ironia. Hitchcock utiliza uma linguagem que tem a sobriedade necessária para não traduzir univocamente as imagens e os símbolos e banha todo o filme com efeitos que transcendem as convenções puras do gênero cinematográfico.

Hitchcock articula efeitos distantes para transcender as convenções puras do gênero aqui entrecruzado: melodrama amoroso e história de detetive. É justamente nessa juntura explosiva que o filme alcança sua elevação artística: a história de detetive é uma história de amor, de paixão, de obsessão; tudo está urdido de tal sorte que as duas linhas de interesse e de expectativa se entrecruzam, dando uma significação suplementar às espirais labirínticas do início do filme.

Tendo se aposentado da força policial depois de descobrir que sofre de vertigens, John ‘Scottie’ Ferguson é chamado por um antigo amigo, Gavin Elster, para seguir sua esposa Madeleine que, conforme o marido sugere, está sob a influência autodestruidora de Carlotta Valdes, sua bisavó, que viveu um século antes, e se suicidou depois de ter sido estuproada. Ferguson, que passa os dias indolentemente, sempre conversando com sua antiga noiva Marjorie (Midge), aceita o trabalho. Segue a moça por uma série de localidades relacionadas à falecida, – uma galeria local com um retrato dela e um pequeno cemitério de uma igreja, com o seu túmulo. Scottie está assombrado pelo comportamento de Madeleine, mas até esta parte, é incapaz de ratificar as suspeitas de Elster.

Madeleine tenta se jogar pulando da ponte Golden Gate. Scottie a salva e faz amor com ela. Em seguida ela se suicida, saltando da torre da igreja de uma missão espanhola. Scottie não consegue salvá-la por causa das suas vertigens. Depois de um esgotamento mental, sempre acompanhado por Midge, o detetive vê Judy Barton, uma mulher extremamente parecida com Madeleine. Obcecado, Scottie apaixonou-se pela moça e a transforma numa reencarnação de Madeleine, numa repetição de Pigmalião. Ao descobrir que Judy de fato fingia ser a esposa de Elster, Scottie arrasta-a para a torre do campanário, desafiando suas próprias vertigens. No entanto, quando os dois declaram seu amor, Judy afasta-se dele e pensando ter visto o fantasma de Madeleine, cai e morre, deixando Scottie destroçado pelo desgosto.



Na realidade, saberemos que Madeleine foi usada por Elster para assassinar sua esposa somente na segunda parte do filme.

1. O olhar do abismo

A estranha e inquietante profundidade de *Vertigo* se revela desde as cenas iniciais. A câmara focaliza o interior de um olho, capturando a pupila. Do fundo desta, como do fundo de um abismo cósmico, começam a brotar formas que invadem toda a tela, sugerindo um espaço infinito e absoluto onde a imagem em espiral envolve o espectador. Primeiro, uma

espiral meio avermelhada, e uma segunda, azul. Logo, quase toda a gama das cores forma círculos concêntricos que culminam com o espectro do ramalhete de flores, de Carlotta Valdés no quadro que está na galeria, um dos *leitmotif* da película.

O filme se constrói com *leitmotives* entrelaçados de natureza diferente que atuam sobre distintos registros sensíveis. Seguindo o estudo de Eugenio Trias, temos

(...) temas musicais — o tema ressurreição, o tema perseguição, o tema Madeleine, o tema evocação e nostalgia de Madeleine, o tema cemitério, o tema velha igreja espanhola, ou *habanera*; temas cromáticos – contínuo jogo estrutural e dinâmico das cores fundamentais da película, verde e vermelho em primeiro lugar, depois amarelo e lilás, e azul, branco, negro, etc. (TRIAS, 1992, p.88)

Temas iconológicos — o ramalhete de flores, o colar, a sombrinha e o guarda chuva de Scottie, os grampos e ganchos de Midge —, a torre do mosteiro, a escadaria em caracol, as espirais formam interessantes oposições, contrastes, sintagmas: o tema musical evocação e nostalgia de Madeleine superpõem-se ao ritmo de *habanera* do tema da velha igreja espanhola. Em cada um destes registros pode-se efetuar um inventário temático e exemplificar frases, associações, evocações, enlaces significativos. “A película sintetiza todos estes registros numa unidade orgânica, e faz dela uma autêntica obra de arte total”, comenta Jean-Pierre Esquenazy (2001).

Esse tema musical reaparecerá unicamente quando Judy se transformar em Madeleine. Sugere, portanto, uma ideia de ressurreição, um eterno retorno. Segue uma forma singular – um lábio decomposto, flutuando por espaços cósmicos, uma forma que está à metade do caminho entre um lábio e um olho. Este olho, avermelhado, quando o nome do diretor emerge do fundo da tela, nos dá uma chave sobre o caráter reflexivo a respeito do cinema, da arte, do criador e sua criatura, de todo filme. É um olho marcadamente vermelho, canhoto, sinistro, um olho que mira atravessadamente o outro.

O detetive John ‘Scottie’ Ferguson está pendurado numa telha, inerte. Os olhos fora das órbitas não o impedem de olhar de soslaio, e esta forma de olhar será mantida em todo o filme. É como se temesse ver algo que o fascina e teme – o abismo profundo das alturas, e mais tarde, o rosto de Madeleine.



Mediante um procedimento técnico, Hitchcock consegue aqui a mais impressionante imagem dada pelo cinema sobre a sensação subjetiva de terror: o abismo sobe, se aproxima dos olhos daquele que o mira, e penetra nos olhos daquele que o vê. É o abismo que sobe e desce até fundir-se aos olhos estáticos, extáticos, petrificados e fascinados, em sentido literal. Eugenio Trias cita as palavras bíblicas: “o profeta Ezequiel lembra o abismo e diz – “farei subir sobre ti o abismo, e as muitas águas te cobrirão. “E te farei descer com os que descem ao sepulcro”. (TRIAS, p. 91)

E o olho registra esta subida do abismo, prevê o descer ao sepulcro. Um olho petrificado nesta visão é um olho eletrizado, fascinado, possuído pelo *vertigo*. Um olho assim está perdido para o mundo, para as ilusões do dia. O olho de Scottie sempre mirando de esguelha o abismo que sobe até corresponder ao olho esquerdo de Madeleine, ao adquirir vida independente, e se separar do campo de visão, ao mirar sempre mais além, outra parte, que está sempre vendo; vendo o sonho que Madeleine narra a Scottie, junto ao mar, vendo a torre da igreja, onde deve ir para cumprir o plano macabro articulado por Elster. Madeleine é a máscara de uma vidente. Este olho que se transborda do campo de visão é o olho da inquietude, do temor, da desdita, do desespero, uma paixão que projeta, em Judy, a máscara de Madeleine. O abismo está nos olhos de Scottie e deles não se separará em todo o filme. Tampouco se separará dos nossos olhos e jamais poderemos saber como Scottie poderá salvar-se de sua inevitável e trágica realidade.

2. *Madeleine – um ícone fatal*

Um momento importante é a cena no restaurante Ernie's, o primeiro encontro de Scottie com Madeleine. O intenso vermelho das paredes da sala é relevante: apesar de o ambiente estar cheio, todos parecem apagados, sem luz, e a única coisa que chama atenção é o vestido verde de Madeleine, ao fundo. A câmera para um instante em um plano aberto, mas logo se desloca em direção ao casal Elster e Madeleine, com a música tema de Madeleine sendo tocada.

No restaurante existem muitas passagens, delimitando o ambiente; pórticos de madeira que lembram molduras de quadros. Madeleine se desloca por essas molduras enquanto Scottie a olha de longe, intrigado, observando seu perfil. Uma luz se intensifica no fundo vermelho e o rosto de Madeleine ganha mais destaque, enquanto a música se intensifica nesse momento. Scottie está totalmente seduzido. Hitchcock faz aí um jogo interessante entre molduras e espelho, já brincando com a duplicidade de Madeleine e a construção de uma imagem dentro de um quadro. O que se constrói na montagem, através da justaposição dessas imagens, é uma metáfora do próprio filme.

O perfil de Madeleine, voluptuosamente intensificado pelo vermelho do fundo, tendo uma trilha musical lenta e romanesca, cria uma aura, realçada pelo jogo de cores. O perfil é importante, pois é nesse momento que Scottie se apaixona por Madeleine e mais tarde é esse mesmo perfil que o faz se aproximar de Judy.



A atitude de Scottie não deixa dúvidas: se ele não olha diretamente para Madeleine, ele a imagina, a sente, ou melhor, a percebe pela visão, com toda a ambiguidade inscrita no termo. *Vertigo* fabrica uma imagem sublime que o herói não pode perceber, permanecendo fundamentalmente no plano imaginário, mas que vai determinar todo seu comportamento a seguir.

3. *Entre flores e túmulos*

Em outra cena, estamos em uma igreja e um cemitério, envolto em flores e lápides. Madeleine está ao fundo, e os túmulos cinzentos se confundem com seu *tailleur* cinza. É uma cena que prefigura a relação da moça com seu destino trágico. Scottie vai até a lápide e descobre ser o túmulo de Carlotta Valdés. Temos um *close up* no túmulo, ao som de sinos, instrumentos de sopro, tema recorrente de mistério, mas agora mais grave e fúnebre.



Na galeria, dois elementos importantes neste momento: o tema de Carlotta e o penteado em coque, em forma de espiral. No tema de Carlotta, a harpa destaca a melodia, realçando o fascínio de Madeleine pelo quadro. Tem a ver com os esquecimentos da personagem e seus momentos de transe. Além disso, a melodia confere e sugere Carlotta como uma presença etérea à história. Por outro lado, o cabelo preso em espiral, remete à própria vertigem de Scottie, o labirinto, o deslocar em círculos.

Nesta cena, Madeleine segura um ramalhete de flores, iguais às flores do quadro, completamente concentrada no retrato. Seu penteado é igual ao de Carlotta. O colar de Carlotta parece não ter importância; Hitchcock apenas o retém por um breve momento. Mais adiante, Midge pinta seu rosto imitando o quadro de Carlotta, com o colar, uma ironia trágica, pois deixa o amigo aborrecido. No fim, o colar revela a Scottie a farsa de Judy, já transformada em Madeleine. A diversidade dos lugares visitados – juseu, cemitério, hotel, Golden Gate Bridge, a igreja de San Juan Bautista remete à sensação de insegurança, contribuindo efetivamente para a atmosfera hipnótica do filme.



4. *Um lance fantástico*

Em mais uma de suas voltas pela cidade, Madeleine entra num hotel. Sobe ao primeiro andar e abre as janelas de um apartamento. Scottie a segue e, ao perguntar por ela na recepção, fica surpreendido ao saber que ela se apresenta com o nome de Carlotta, e não está no hotel. Neste momento, o filme constrói uma narrativa fantástica, um tipo de história que Tzvetan Todorov (2008) estuda e depende da hesitação da parte do personagem central e do leitor/espectador para interpretar os acontecimentos que parecem ser sobrenaturais na origem, mas podem ser explicados de forma natural. Da mesma forma que Scottie, ficamos sem uma explicação sobre o desaparecimento de Madeleine do hotel e do carro. Os papéis institucionais de interpretação levam o espectador, neste momento, a se surpreender e hesitar.

Então o espectador, como Scottie, não sabe se vai interpretar a repentina ausência de Madeleine como um índice do sobrenatural. Este desaparecimento parece indicar que ela não é mais humana, já está substancialmente possuída pelo malevolente espírito de Carlotta, que aparece, como Esalter sugere, para pressioná-la ao túmulo.

A primeira parte do filme assim permanece uma narrativa fantástica, por recusar qualquer fechamento que possa fixar o que acontece a Madeleine ou como definitivamente sobrenatural ou redefinindo a narrativa como um melodrama psicológico. De qualquer maneira, o que vemos é Madeleine cometer suicídio imitando Carlota, frustrando os esforços de Scottie em salvá-la.

Para Todorov, esta hesitação é um fim em si mesma. Marca do gênero fantástico, é subversiva precisamente por recusar a verossimilhança direta da ficção realista, oferecendo em lugar da segurança fornecida pela *mimesis* mais convencional, uma dúvida sobre o real que é, ao menos implicitamente, socialmente crítico, confirmando algumas teorias de Aristóteles (2005).

5. *Um mergulho ameaçador*

Outra cena fundamental é a queda de Madeleine na baía de São Francisco. É sua primeira morte. A significação é clara: Carlotta se suicida novamente, tendo inicialmente conquistado o espírito de Madeleine. Mas esta morte será evitada. Scottie se precipita, mergulha e a salva levando-a, inconsciente, ao seu apartamento.



É um momento de grande sedução, sob o tom do flerte e da sensualidade. *Vertigo* apresenta três faces de Madeleine; a imagem da misteriosa Carlotta, o ícone fascinante que oferece sua beleza, e a Sra. Elster, frágil e ingênua. Neste momento, a atração de Scottie é consolidada, e não só o protagonista está envolto pelos mistérios/encantamentos de Madeleine, como o próprio público está sob o mesmo efeito. Temos o mito de Tristão revisitado. O detetive já não consegue conter sua paixão por ela. Murmura seu nome algumas vezes, articulando seu amor ao ícone inconsciente.

Um momento-chave deste filme extraordinário é aquele em que Scottie e Madeleine admiram as sequoias. Eles penetram na floresta lúgubre, englobados por uma grande sombra, tendo o tema musical associado ao mistério de Carlota. Eles se aproximam de uma árvore gigantesca. Paul Duncan reforça:

No corte do tronco de uma velha árvore, veem-se diversas etiquetas que mostram que a história se repete numa sucessão de guerras e tratados. É então que sabemos que sequoia significa 'sempre verde, perene'. Hitchcock a utiliza como uma Pedra de Roseta. Quando vemos Madeleine pela primeira vez e, mais tarde Judy Barton, ela está vestida de verde e de perfil. Madeleine conduz um carro verde e o verde de uma luz de néon inunda Judy quando ela se transforma de novo em Madeleine. Carlotta, Madeleine e Judy são objetos de amor, eternamente refeitos. (DUNCAN, p. 155)

Neste momento, Madeleine diz *somewhere in here I was born ... and there I died ...*' (em algum lugar nasci ... e ali morri). Sua voz é lenta, resignada, absorvida pela obscuridade, como se estivesse meio vampirizada, como tomada pela figura de Carlotta. Scottie a interroga meio brutalmente. Agora ele é o homem heroico, que quer arrancar os demônios da ingênua Mrs. Elster. E Mrs. Elster/Madeleine, volta a si, não sabe nada sobre Carlotta e seu passado.

Ela pede para voltar para a luz, após o interrogatório. Eles se aproximam do oceano. Scottie a observa e, neste momento, ela volta a ser a Sra. Elster que se volta bruscamente e pergunta por que ele a está seguindo. Scottie diz "*I am responsible for you now. You know, the Chinese say that once you've saved a person's life, you're responsible for it forever*". Ela agora é a sua protegida. Ela se precipita para o oceano, eles se abraçam em meio às altas ondas enquanto que a música amplifica o romantismo da cena. Ele promete '*I'm here... I've got you*'. O clichê romântico, o casal diante das ondas, as lágrimas, o homem que promete sua eterna proteção, o beijo apaixonado, tudo está conjugado para garantir um fim feliz, um *happy end* necessário e a vitória do amor.

É tal a força do filme e do amor obsessivo de Scottie, que esquecemos que Elster não é punido pelo assassinato da mulher. Longe de ser vitimado por uma época em que as tradicionais relações de poder dos sexos estão revertidas, Elster é a imagem de uma dominação devastadora e inexorável. Com sucesso, ele escreve a narrativa de sua própria vida e a de duas mulheres também, escapando a qualquer punição. Numa maneira tipicamente *noir*, *Vertigo* identifica a transgressão e a traição como qualidades exclusivamente femininas que precisam ser punidas pela morte da mulher fatal.

Assim termina a primeira parte do filme.

Parte 2 inicia com Scottie fora do hospital, mas ainda doente. Permanece obcecado, vagando pelas ruas e pateticamente procurando por Madeleine, nas mulheres que passam. Ele encontra Judy e a semelhança da moça com Madeleine o deixa atônito, embora haja diferenças físicas e emocionais entre as duas. – a cor do cabelo, o estilo das roupas, a pose cheia de energia de Judy contrasta com a classe e os hábitos de Madeleine. E “*Judy Barton is ... just a girl*”. Ela até apresenta a carteira de motorista para Scottie para convencê-lo de que não é a Madeleine tão procurada.

Num flashback, Judy revela ao expectador ter fingido ser a Madeleine real. A moça está determinada a deixar São Francisco e revelar toda a verdade para o detetive, numa carta. “*You were the victim, I was the tool*”, escreve. Ela sabe que a revelação o livrará do sentimento de culpa, fazendo com que ele possa transcender o passado. Mas ela muda de planos e está determinada em fazer com que ele a ame por ela mesma. O flashback então não apresenta o segredo antes do final do filme.

Esquecer o passado é o objetivo de Judy; mas isso significa para ela viver mais uma vez Madeleine, na medida em que Scottie a abordou por ter conhecido e amado uma imagem de nome Madeleine. E, tomando emprestadas as palavras de Esquenza, “o mundo de *Vertigo* existe como o terreno desolado da resistência de uma histeria masculina a uma experiência feminina” (ESQUENAZY, p, 180).

Com maneiras autoritárias Scottie planeja uma reedição de Madeleine. Ele nem consegue abraçar Judy, pois um verdadeiro desgosto o paralisa. Ele não consegue vencer sua aversão ao corpo feminino antes de tê-la transformado em imagem. Compra roupas do tipo usado por Madeleine, modifica o tom dos cabelos e o penteado. Por fim a moça está pronta para ‘viver’ a imagem fascinante outra vez. A imagem de Judy é

exatamente a imagem negativa do perfil sublime de Madeleine, no restaurante Ernie. Tudo é sombrio, não mais luminoso; temos uma ambiência verde. Assistimos a uma operação técnica que faz de uma mulher uma outra mulher, a fim de se conformar ao desejo de um homem em busca de uma imagem ideal.

Neste momento, Scottie ao ver quase uma fantasmagoria de Madeleine, abre desmesuradamente os olhos e a claridade ilumina o quarto; ele vê Judy que emerge como de uma bruma verde e agora ela é Madeleine.



Feliz, ela se prepara para ir jantar. Mas, quando pronta, Scottie descobre o colar de Carlotta. Está não mais com Judy em Madeleine, mas com Judy quando era Madeleine. Esta descoberta lhe é insuportável, pois implica que a imagem da mulher ideal que ele compôs, não é uma imagem verdadeira. E eles saem de carro, Judy/Madeleine observa o caminho e temerosa pergunta ‘Where are you going?’ Neste momento, com um olhar demoníaco, ele se volta apenas um instante para ela. Ao parar na igreja espanhola Scottie tem o objetivo de levar Judy até o alto da torre. “I need you to be Madeleine for a while. And when it’s done, we will both be free” (preciso que você seja Madeleine por um momento. Quando estiver terminado, nos dois estaremos livres).

Agarrando a moça com violência, Scottie chega até o alto da torre: This was as far as I could get... But you went on... Remember? (Até aqui eu pude ir ... Mas você continuou. Lembra?) Sem entender, Judy se volta bruscamente. ‘The necklace, Madeleine, that was the slip’ (O colar,

Madeleine, este foi seu erro). Ouvindo-o chamá-la de Madeleine, Judy tenta escapar. Scottie então reconstitui a cena verdadeira: a verdadeira Sra. Elster, com o pescoço quebrado, é jogada da torre, acompanhada pelo grito de Judy no papel de Madeleine. E o detetive continua a interrogar Judy. Scottie, com o rosto febril, emerge da sombra, enquanto que o de Judy mergulha na penumbra protetora de uma coluna. “*You shouldn’t keep souvenirs of a killing... You shouldn’t have been that sentimental ...*” (Você não deveria ter guardado lembranças de um assassinato ... você não deveria ter sido tão sentimental.)

Aproveitando uma brecha quando ele confessa ter amado Madeleine, Judy o abraça. Mas é ‘*too late ... there’s no bringing her back*’. Neste momento eles se abraçam e Judy se afasta, amedrontada pela figura escura vista por trás do ombro de Scottie. E ao recuar diversos passos, ela cai da torre. A figura escura é uma das freiras da missão, que subiu até a torre por ter ouvido vozes. Ela toca o sino enquanto Scottie se inclina para o vazio para olhar o corpo de Judie, desafiando mais uma vez sua.

Temos um caso de repetição compulsiva. Segundo Freud, a repetição compulsiva é a tendência para tentar

Tornar reais os traumas psíquicos, para viver uma vez mais uma repetição desses traumas; se se tratar de uma relação afetiva antiga, ela é revivida de uma forma semelhante com outra pessoa (FREUD, p. 157).

Este fenômeno é considerado por Freud como um dos fenômenos psíquicos mais fortes da natureza humana:

Nós podemos postular que o princípio da repetição compulsiva localiza-se no inconsciente, baseia-se em atividades instintivas e provavelmente está embutido na própria natureza dos instintos - é um princípio tão poderoso que consegue derrubar o princípio do prazer, dando a algumas partes da mente o seu caráter demoníaco (*Ibid*, p. 158).

Uma forma de repetição compulsiva presente em *Vertigo* está na sugestão de que a única forma de Scott curar a acrofobia é repetir a experiência traumática inicial que a provocou e estar numa situação de “queda eminente”. Não se trata apenas de recordar, mas também de reviver de alguma maneira o trauma original. Hitchcock aponta para o problema no centro deste tipo de método: Scottie utiliza Madeleine /Judy na tentativa de curar a sua neurose, numa forma parodiada do mito de Pigmalião.

Tentando desesperadamente impedir que a mulher que ama se deixe levar pelo processo de autoaniquilamento pela influência malevolente de Carlotta, Scottie – no sonho empurrado inexoravelmente para o

tímulo dela – precisa, tornar-se, como Madeleine, obcecado pelo passado. A hesitação fantástica sobre o sobrenatural se resolve no início da parte 2 do filme.

O breve retorno do fantástico no final do filme sublinha “como esse dialogismo não pode ser restaurado em um monologismo harmonioso” (Esquenazy, 2001, p. 127). O espaço do romance negro é invadido por um tipo de história cujo único propósito é ser reescrito dentro dele. O desenvolvimento do fantástico demonstra ser parte de um enredo maior, abrangendo o romance *noir*; esta trama deixa de lado a questão do sobrenatural. No final do filme, o sobrenatural retorna para resolver a história dentro do qual foi explicado.

Ao mergulhar Judy numa imagem perdida, Scott a transforma em sombra, semelhança por trás da qual nada existe. No momento em que Judy chega ao hotel, totalmente transformada em Madeleine, é como um fantasma que torna à vida; ela se aproxima de Scottie e realiza o desejo maior do detetive. Ou como Hitchcock esclarece: “[...] quando ela chega, [...] realmente volta do meio dos mortos.” (*apud* TRUFFAUT, 2004, p. 226).

Mas a ilusão também não deve ter fim junto com a vertigem que a provoca? Vertigem que oscila entre o terror e o suspense. É quando Scottie vence finalmente seu medo de altura que Madeleine morre. Morre ao dar um passo em falso, ao se assustar com a sombra que vem em sua direção. Seria a morte ou a sua própria mentira espelhada no vazio? Madeleine/Judy não chega a descobrir, pois é enganada por algo mais terrível do que a ilusão que proporcionou a Scottie: a realidade

Realidade, fruto de uma culpa e de uma fantasia; uma vez que a mentira é revelada, torna-se a única coisa a que Judy pode se agarrar... Daí apenas resta a Judy ver desaparecer seu reflexo, “saber que é incapaz de demonstrar a sua existência por si mesma: a última prova, a prova pela própria coisa, que se pensava guardar como trunfo decisivo, mas que lhe é para sempre vedado. (ROSSET, p. 81)

6. Comentários finais

Scottie realizou seus planos: a mesma imagem do efeito que produz no sujeito o poder e a liberdade tão buscada. O sujeito que está diante de nós é poderoso, livre, conseguiu subir à torre, reencarnou seu sonho, conseguiu que este se transformasse na realidade. Mas o resultado é

sinistro. Vemos o detetive derrotado por seu próprio poder, sua liberdade, sua própria consecução. Com os ombros caídos, mãos interrogativas, as mesmas mãos que sustentaram o corpo de Madeleine ‘aparentemente’ inconsciente (sabemos agora) depois de cair no mar, são mãos que abraçam o vácuo, um corpo vazio. O amor paixão de Tristão se transforma no sonho passional que constitui Scottie como sujeito precipitado no abismo, deixando como rastro o vazio, o nada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- AUMONT, Jacques e outros. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 2002.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. *Hitchcock et l' aventure de Vertigo*. Paris: CNRS, 2001.
- DUNCAN, Paul. *Alfred Hitchcock. O arquiteto da ansiedade 1899-1980*. Lisboa, Taschen, 2011.
- FREUD, S. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, s/d.
- MOTTA, Leda T. da. Profecias galopantes de Hitchcock. São Paulo, *Galáxia*, n. 11, p. 27-36, jun. 2006.
- ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 1992.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- TRUFFAUT, François. *Hitchcock/Truffaut: Entrevistas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.