CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
CORRESPONDÊNCIAS – RITA AZEVEDO GOMES | REALIZADORA CONVIDADA
7 e 30 de novembro de 2026

VERTIGO / 1958
(A Mulher Que Viveu Duas Vezes)

um filme de Alfred Hitchcock

Realização: Alfred Hitchcock / **Argumento:** Alec Coppel e Samuel Taylor, baseado no romance "D'Entre les Morts" de Pierre Boileau e Thomas Narcejac / **Fotografia:** Robert Burks / **Música:** Bernard Herrmann, dirigida por Muir Matheson / **Efeitos Especiais:** John P. Fulton / **Montagem:** George Tomasini / **Direcção Artística:** Hal Pereira / **Cenários:** Henry Bumstead, Sam Comer e Frank McKelvey / **Guarda-Roupa:** Edith Head / **Som:** Harold Lewis e Winston Leverett / **Genérico:** Saul Bass / **Sequência do Sonho:** John Ferren / **Interpretação:** James Stewart (John "Scottie" Ferguson), Kim Novak (Madeleine Elster-Judy Barton), Barbara Bel Geddes (Midges Wood), Tom Helmore (Gavin Elster), Henry Jones (médico legista), Raymond Bailey (o médico), Ellen Corby (a dona do hotel), Konstantin Shayne (Pop Leibel), etc.

Produção: Paramount / **Produtor:** Alfred Hitchcock / **Produtor Associado:** Herbert Coleman / **Cópia:** 35mm, cor, legendada em português, 127 minutos / **Estreia Mundial:** EUA, Junho de 1958 / **Estreia em Portugal:** Monumental, 13 de Janeiro de 1959 / **Reposições Comerciais:** Quarteto, 8 de Fevereiro de 1985; Nimas, 17 de Abril de 1998.

Vertigo é, para muitos, entre os quais me incluo, a obra-prima de Hitchcock *"um dos quatro ou cinco mais complexos, mais profundos e mais belos filmes que o cinema já nos deu"* (Robin Wood).

Complexidade e profundidade, disse. Mas, como em todas essas grandes obras, essas características não são contraditórias com uma simplicidade extrema que quase poderia fazer resumir o argumento na seguinte frase: "Esta é a história que começa com a morte de um polícia e acaba com um polícia a matar". Após o genérico (e já lá vamos) vemos uma barra horizontal destacando-se de uma massa indefinida. Plano fixo durante alguns segundos. Depois, duas mãos agarram a barra e a objectiva foca a cidade, a noite e as alturas. As mãos eram de um perseguido, em fuga a dois polícias: um fardado, outro à paisana. Tentando salvar o segundo que escorrega e se desequilibra num telhado dominando uma imensa altura, o primeiro cai e morre. E vemos o paisano (James Stewart), suspenso do abismo, agarrado a uma chapa de metal que lentamente se desconjunta. Parece impossível que se possa salvar. Corte súbito e vamos encontrá-lo no apartamento de Midges, envolvido num colete de gesso.

A elipse é das mais misteriosas, porque nunca sabemos como se salvou Stewart da morte. De certo modo, ele é o primeiro a voltar "dentre os mortos" (título da novela que serviu de base ao filme) e a sua sobrevivência pertence à ordem do onírico. Tudo se passou como num sonho, como no acordar do pesadelo clássico em que sonhamos que vamos a cair. No fim do filme, James Stewart volta a estar suspenso sobre o abismo, sem sabermos se irá cair ou se novamente enlouquecerá, repetindo, ele agora, a história de Carlota Valdes, passando o resto dos seus dias a perguntar *"Where is my Madeleine? Have you seen my Madeleine?"*. Como nota Robin Wood, numa magistral análise do filme, esse impossível salvamento inicial implica que James Stewart fique, ao longo de todo o filme, *"metaforicamente suspenso sobre o grande abismo"*. Na vertigem,

que o levará a ser escolhido pelo seu antigo companheiro Gavin Elster, que o levará a ser chamado, que o levará a perder-se e a perder.

James Stewart quem é? "Johnny" ou "Johnny O" para Midges, "John" para Madeleine, "Scottie" para Judy, "Ferguson" para a polícia, é um homem que vive e morre várias vezes (a queda inicial, a loucura depois da morte de Madeleine, o final) é um homem duplo ou triplo. Johnny O acaba quando a personagem Midges (que se identifica à mãe e lhe diz, no hospital, *"mother is here"*) desaparece do filme, numa das suas sequência mais misteriosas, ao fundo dum corredor, na mesma situação que Madeleine descrevera no seu sonho (*"I walked down in a long corridor. In the end of the corridor, nothing but darkness and I was into the dark"*). John acaba com a morte de Madeleine que preferira esse nome ao de John Ferguson *"good, strong name"*. Scottie, o nome escolhido por Judy, acaba quando o polícia Ferguson descobre (plano do colar) que fora enganado e Judy era Madeleine (ou Madeleine era Judy). E é o polícia quem subsiste no final (como no início) para desmascarando o crime, se curar da vertigem (*"I made it"*) e se perder por essa descoberta. Como escreveu Luís Noronha da Costa, *"'Scottie' é na verdade 'morto' pelo seu duplo (ele mesmo) o polícia John Ferguson (...) esse 'Scottie' que, pequeno polícia de S. Francisco, se arvora em Criador e perde"*.

Criador de quê? Volto à sequência no quarto de Midges, com a referência aos *soutiens* e uma alusiva referência à impotência de Stewart. Aí (*"I look up, I look down"*, visão alternada que define a personagem) volta esta a conhecer a pequena vertigem de um pequeno amor por uma pequena mulher (para ele, já que o imenso e misterioso estatuto de Barbara Bel Geddes, cujo enigma se acresce a cada visão do filme, ficará supremamente ilustrado na sequência em que se autorretrata como Carlota Valdes e no seu já citado desaparecimento do filme). Ao som de Mozart (que voltará com a mesma peça - o andante da Sinfonia nº 34 - na clínica) Stewart, o homem que veio da morte, revelará a sua inadequação ao uterino e protector universo de Midges.

Depois, é o encontro com Elster, fundamental sequência, com uma prodigiosa *découpage*, em que tanto se fala e onde tanto emergem as palavras *freedom* e *power*. Por elas, mais do que pela crença na narrativa de Elster, Stewart voltará a ser polícia, *wandering* atrás da *wanderer* Madeleine, a mulher dos cabelos em espiral (encadeando assim a sua imagem com a espiral do genérico e com a construção em espiral de todo o filme) possuída pela morta Carlota Valdes. Durante muito tempo (John atrás de Madeleine) cessam os diálogos e vamos visitando lugares de passado e morte: capela-cemitério do séc. XVIII, hotel antigo, flores para os mortos, museu. Quem é aquela mulher? A imagem que víramos no genérico, sem que a ampliação nos deixasse perceber se se tratava de Madeleine, de Judy, de Carlota ou das três, imagem da mulher e da morte, sem identidade possível? Alguém que sabe que vai morrer e que se opõe à *Sequóia Sempreviva*, *"always green, ever living"* (na mais bela sequência do filme e, porventura, de toda a obra de Hitch), não mais mulher de Gavin Elster (*"she is no longer my wife"*, diz este), Ofélia nas águas da ponte de S. Francisco, Isolda guardada por misterioso filtro para um Tristão que não chegará (o tema da música de Herrmann copia o tema do "Tristão e Isolda"), Eurídice buscada aos infernos pelo Orfeu que quis saber demais? Mulher salva e perdida pelo *unexpected* amor (entre o Livery Stable e o Living Table) cuja morte deixa de novo Stewart no vazio e na vertigem (e a nós com ele, que de tanto nos identificarmos ao protagonista, perdemos nessa morte a razão do filme)?

Madeleine ressuscita como Judy? Sim e não. O que há de mais extraordinário nessa "segunda parte" do filme e, sobretudo a partir do momento em que pela genial modificação do romance feita por Hitchcock, o espectador sabe mais do que Stewart (perdendo assim "o chão" da sua identificação com ele) é que, através das sucessivas metamorfoses, Judy jamais é Madeleine. Não o é quando assume o estatuto de mulher vulgar, vulgarmente respondendo à angústia de Stewart, não o é quando escreve a carta reveladora (*"I made the mistake; I fell in love. But that wasn't part of the plan. I'm still in love with you and I want you so to love me. If I have the nerve I'd stay and lie, hoping I could make you love me again - as I am, for myself - and so forget the other,*

forget the past. But I don't know whether I have the nerve to try") porque Madeleine jamais mentira, jamais quisera esquecer o passado, jamais quisera ser amada por si própria; não o é quando Stewart a veste e penteia, e se recusa àquela realização-encenação, no momento em que volta a ouvir-se a música do genérico. Mas também não o é quando a vemos, vinda do escuro e do corredor, vestida como Madeleine, nem no celebradíssimo plano (iluminado como o do cemitério) em que sai da casa de banho igual a Madeleine. *"Não é só uma mulher mais vulgar do que Madeleine. É sobretudo uma perca na Criação."* (Luís Noronha da Costa). Por isso nunca acreditamos (mau grado a evidência dos documentos de identidade e a descoberta dum passado *louche* como amante venal de Gavin Elster) que tudo tenha sido ao contrário, ou seja que Judy tenha existido sempre e que Madeleine fosse uma ilusão. Ela pode acreditar nessa história (donde o seu lapso significativo com o colar) mas nem nós nem Stewart acreditamos nisso. Aquela mulher da segunda viagem de carro à Missão, com as mesmas árvores vistas do automóvel, em *contra-plongé*, não é a da primeira viagem. Por isso, Stewart lhe dirá no final: *"I loved you so, Madeleine"* voltando a trocar a identidade, no preciso momento em que o fantasma-freira dita a segunda morte de Madeleine, perfazendo a estrutura onírica (o máximo do surreal) e deixando-nos a nós tão suspensos quanto o protagonista.

De nada vale ao homem entrar no inferno (como Orfeu) se as leis do aquém (o mundo policial nosso e de Ferguson) se sobrepõem ao mistério total. Quando assim acontece, cessa a aparição. E ficamos, de novo, na vertigem. Do sonho, da loucura, do inexplicável total. Que pode o mundo das *Sequóias Semprevivas*, das raízes, da duração e do tempo, contra o mundo das aparições, do mar do primeiro beijo, das imagens, do que sempre escapa, escorre e flúi? Que pode Judy contra Madeleine, ou Madeleine contra Carlota Valdes? Que pode o real contra o cinema? **Vertigo**, apenas.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

Texto originalmente escrito antes da entrada em vigor do novo Acordo Ortográfico