

Ixíon, o mitema do duplo e a imagem da queda espiralada em *Um corpo que cai*

The myth of Ixion, the doppelganger mytheme and the spiral fall image in Vertigo

Danilo Fantinel

danilo.fantinel@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5200-4968>

Doutor em Comunicação pelo PPGCOM da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), faz pós-doutorado na Universidade Paulista (UNIP) com bolsa Capes.

Resumo

Aos 65 anos, *Um corpo que cai* já foi tema de críticas e análises filmicas hábeis em destacar suas significações audiovisuais. Entretanto, ainda que marcado por narrativa e soluções técnico-estéticas inovadoras, o filme de Alfred Hitchcock é movido por um antigo simbolismo. Nesta mitocrítica filmica, buscaremos interpretá-lo por meio dos conteúdos do imaginário antropológico que o regem. Tentaremos demonstrar como sentidos propostos pelo mito grego de Ixíon, pelo mitema do duplo, pela dualidade arquetípica de vida/morte e pela imagem simbólica da queda espiralada inspiram uma trama repleta de vertigens, amor obsessivo, traições, duplicidades e morte.

Palavras-chave: Cinema; imaginário; imagem; mito; mitocrítica filmica.

Abstract

At the age of 65, *Vertigo* has been subject of criticism and film analysis able to highlight its audiovisual meanings. However, although marked by its groundbreaking narrative or technical and aesthetic solutions, Alfred Hitchcock's film is inspired by an ancient symbolism. This mythical film criticism aims to interpret the film through the imaginary contents that dynamize the movie. We will try to demonstrate how the Greek myth of Ixion, the doppelganger mytheme, the life/death archetypal duality and the symbolic image of the spiral fall propose meaning to a story full of dizziness, obsessive love, betrayal, duplicity and death.

Keywords: Cinema; imaginary; image; myth; mythical film criticism.

Introdução

Ao completar 65 anos de lançamento, *Um corpo que cai* (1958)¹ é considerado um dos mais influentes filmes². O roteiro descreve um suspense psicológico vertiginoso marcado por amor obsessivo, duplicidades, traição e morte. Filmado por Alfred Hitchcock com rigor técnico e estético, a produção apresenta inovações como o *dolly zoom*³ (Efeito Vertigo), que expressa visualmente a fobia de altura do protagonista Scottie (James Stewart). Análises filmicas sobre o longa-metragem, como as de Laurent Julier e Michel Marie (2012) ou de David Gomiero Molina (2022), já demonstraram a potencialidade de significação do filme. Neste artigo, propomos a interpretação do sentido simbólico e potencialmente mítico do longa-metragem tendo em vista arquétipos, imagens simbólicas, mitos e mitemas que o motivam. Para isso, optamos pela mitocrítica filmica⁴, proposta teórico-metodológica para a pesquisa em cinema alinhada aos Estudos do Imaginário, especialmente à vertente oferecida por Gilbert Durand.

Na concepção de Durand (2012), o imaginário antropológico poder ser entendido como um sistema de arquétipos, imagens simbólicas, simbolismos, mitos e metáforas poéticas estabelecido ao longo de nossa evolução biopsíquica e sociocultural. Como demonstraram Gaston Bachelard (1990, 1996 e 2013), Mircea Eliade (1979, 1992a, 1992b e 2016), Edgar Morin (2014), Durand (2000 e 2012) e Norval Baitello Junior (2014), os conteúdos do imaginário respondem à experiência dos indivíduos no mundo

propondo explicações para sua existência, para a passagem do tempo e para a morte. Na concepção antropológica da imaginação simbólica (DURAND, 2000), as mais antigas imagens e histórias imaginadas por humanos tanto reagem às angústias essenciais da espécie quanto permitem o equilíbrio psicossocial. Elementos simbólicos, portanto, guardam em si um sentido que não é arbitrário ou puramente codificado, mas sim motivado pela vivência do sujeito imaginante. Por serem compartilhados por todas as pessoas, componentes simbólicos transbordam do imaginário para o cotidiano, inspirando as esferas do sagrado e do religioso, do cultural, do artístico e do midiático.

Base comum do imaginário, os arquétipos enraízam o simbolismo. Carl Gustav Jung (1978, 2002) os compreende como tipos arcaicos originais presentes no inconsciente coletivo, a dimensão mais profunda da mente humana, comum a todos os indivíduos. Arquétipos seriam potencialidades psíquicas oriundas de nossa experiência biológica e cultural ao longo dos milênios. São referenciais necessários à vida pessoal e sociocultural. Marcas de uma memória simbólica vivida e compartilhada, estes fragmentos inconscientes não são figuras visuais mentais. Ao contrário, devem ser compreendidos como formas ou modelos de ser, de saber e de fazer impregnadas na psique, mas sem sentido à priori. Começam a propor sentido simbólico quando emergem nos sonhos e, deles, para a imaginação. Conscientizados, passam a figurar nas esferas do sagrado, da cultura, das artes e mídias. Nesse processo, o arquétipo torna-se imagem arquetípica, imagem onírica, imagem

¹ Lançado em 09 de maio de 1958 nos Estados Unidos e em 21 de julho do mesmo ano no Brasil.

² O filme consta em listas dos filmes mais importantes da história publicadas por instituições como American Film Institute (2019, disponível em <https://www.afi.com/100years/movies10.aspx>), British Film Institute (editor da revista *Sight & Sound*, pela qual *Um corpo que cai* ficou em primeiro lugar em 2012 e em segundo em 2022, disponível em <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/greatest-films-all-time>) e pela revista *Cahiers du Cinéma* (lista de 2008, replicada pelo jornal *The Telegraph* em

<https://www.telegraph.co.uk/news/3497927/Top-100-films-of-all-time-according-to-Les-Cahiers-du-Cinema.html>).

³ O *dolly zoom* é um efeito de câmera em que o zoom da lente é operado enquanto a câmera se aproxima ou se afasta do objeto, causando a distorção da imagem visual e a sensação de vertigem.

⁴ A mitocrítica filmica é tema de uma tese de doutoramento defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRGS em março de 2021.

simbólica, chegando às imagens representacionais fixas ou em movimento. Deste ponto de vista, o arquétipo originaria todas as imagens. Porém, o teor simbólico delas se atenua no processo de disseminação cultural – fenômeno a ser levado em consideração em mitocríticas filmicas.

Imagens arquetípicas despertam imagens simbólicas, cujo sentido, entende Durand (2012), surge na convergência entre as pulsões do sujeito e as condições do contexto histórico. Portanto, o sentido simbólico adere à imagem no passo evolutivo da espécie, não sendo convencionalizado, mas herdado psíquica e socioculturalmente. Elaborada pelo sujeito, a imagem simbólica independe de materialidade ou face representativa, porém motiva as imagens técnicas (FLUSSER, 2011) e cinematográficas. Próxima à sensação ou intuição, a imagem simbólica acontece no contato de nossa sensibilidade imaginante com a materialidade do mundo. Seu sentido figurado em imagem extrapola o discurso, pois imagem e sentido dispensam verbo e conceituação para serem compreendidos. É essa potência das imagens simbólicas e dos simbolismos que preenche de sentido as representações culturais, as obras artísticas e os produtos midiáticos.

Arquétipos e imagens simbólicas são fundamentais ao mito. Para Durand (1996), o mito é o primeiro discurso, uma articulação narrativa de imagens arquetípicas e simbolismos com alto valor semântico e grande influência sagrada e cultural. Do mito surgem os ritos, religiões, lendas, folclores, poéticas, literatura, mas também o pensamento racional que, desde a filosofia antiga, se opõe às mitologias e simbolismos como formas de compreensão do mundo. No decorrer do século XX, o mito passa a ser compreendido por mitólogos, antropólogos, psicanalistas e historiadores das religiões como costumava ser entendido pelas sociedades arcaicas, ou seja, como narrativa oral sagrada, histórias verdadeiras, exemplares, explicadoras das origens do cosmos, do mundo, dos humanos e das coisas. Eliade (2016, p. 13) destaca que mitos sempre se referem a realidades concretas,

tendo como principal função explicar as origens de tudo e "[...] revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas". Sua força está nos símbolos que ele coloca em relação, na sua disseminação oral entre gerações, na constante presença e repetição entre as sociedades. Durand ressalta que no conjunto discursivo simbólico do mito, o símbolo é mais importante do que os processos narrativos. Jean-Jaques Wunenburger (2007) afirma que a eficácia do mito não está apenas na constante repetição da narrativa, mas sim no sentido proposto pelo arquétipo que anima sua estrutura. Claude Lévi-Strauss (1983) destaca o papel dos mitemas, pequenos núcleos semânticos marcados por redundância simbólica que conferem ao mito seu sentido arquetípico. É da potência do arquétipo e da presença marcante do mitema que surge a pregnância simbólica do mito, cujos sentidos se alastram pela cultura. Portanto, o mito oferece valor arquetípico e simbólico tanto à realidade material de antigas culturas quanto a obras culturais do nosso tempo – apesar do desgaste que sofre neste trajeto.

Eliade sublinha a necessidade de se compreender o mito como fenômeno humano e cultural. Na pesquisa acadêmica, o mito não aponta para uma verdade absoluta, sobreposta à ciência. Ao contrário, se coloca ao lado de arquétipos e imagens simbólicas como parte do imaginário e da realidade, como perspectiva de interpretação de produtos da cultura e das mídias. A mitocrítica proposta por Durand (1981, 1996) se dedica às incidências e variações de um mito ou mais mitos em obras literárias. Com ela, pretende-se compreender e interpretar o sentido mítico de textos culturais tendo em vista derivações e desgastes da imagem e do mito na inspiração que provocam às obras. A mitocrítica filmica tem o mesmo objetivo, porém seu objeto é o cinema. Ao contrário da análise filmica proposta por Aumont e Marie (2013), Esquenazi (2007) e Vanoye e Goliot-Lété (2002), dedicada à significação dos elementos da linguagem audiovisual de um filme, a mitocrítica filmica aponta para imagens arquetípicas, simbolismos e

mitos que inspiram a obra, a história narrada, suas soluções técnicas e estéticas. Assim, propõe a interpretação do sentido simbólico da obra tendo em vista as alterações semânticas ocorridas do mito ao filme. A mera identificação da similaridade narrativa do mito A no filme B importa menos do que evidenciar a potencialidade simbólica oferecida pelos conteúdos do imaginário no processo comunicacional estabelecido pelo cinema.

Nesta mitocrítica filmica, tentaremos demonstrar como *Um corpo que cai* é influenciado pelo mito grego de Ixíon, capturado pelo mitema do duplo, e dinamizado pela dualidade arquetípica vida/morte, pelo Complexo de Ofélia (BACHELARD, 2013) e pela imagem simbólica da queda espiralada.

1 A engenharia de um crime

Na vida, podemos experimentar o amor tanto quanto sofrer suas dores, viver a plena união com quem se deseja ou um tormento obsessivo por quem não podemos ter. John “Scottie” Ferguson (James Stewart) experimenta estes sentimentos em *Um corpo que cai*, transformando sua paixão por Madeleine (Kim Novak) em uma compulsão que o faz criar uma cópia da amada morta. Entretanto, o amor roubado pela morte, tornado obsessão, e a duplicação de seu objeto de desejo levam o personagem a uma queda vertiginosa, simbólica e moral, repleta de trágicas circularidades em uma trama cinematográfica motivada pela imagem simbólica da queda espiralada, dinamizada pelo mitema do duplo e marcada por sentidos de manipulação e controle presentes no mito grego de Ixíon.

No suspense psicológico dirigido por Alfred Hitchcock, Scottie, detetive da polícia de São Francisco, nos Estados Unidos, se aposenta após ser diagnosticado com acrofobia – o medo incontrolável de altura. Scottie descobre sua vertigem incapacitante ao escorregar no telhado de um prédio enquanto perseguia um criminoso. Pendurado na calha, em pânico, não consegue segurar a mão do policial que tentava salvá-lo, provocando a morte do

colega que cai das alturas. Ao deixar a corporação, reencontra Gavin Elster (Tom Helmore), ex-colega que se tornou presidente de um estaleiro após se casar com a herdeira do empreendimento. Gavin domina os negócios e a vida da esposa, Madeleine, predeterminando o destino de tudo. Seu plano é matar Madeleine, fazendo o assassinato parecer suicídio para, assim, liquidar os negócios e partir com a herança. Para isso, fará Scottie testemunhar o falso suicídio, pois sabe que o acrofóbico não poderá impedir que Madeleine se jogue da torre de uma igreja.

Gavin inventa uma história para Scottie, afirmando que Madeleine anda dispersa, alheia, perdida em pensamentos. Ela diz passar o tempo em passeios triviais, mas seu carro tem alta quilometragem. Quando a segue, percebe-a como se fosse outra mulher, com novos trejeitos e hábitos. O marido teme que a esposa possa estar possuída pelo espírito da bisavó, Carlotta Valdes. Ele pede que Scottie investigue a esposa. Incrédulo, Scottie declina, mas acaba aceitando.

Mestre em maquinações, Gavin mascara seu crime engendrando um enredo para Scottie da mesma forma como monta seus navios, parte por parte. O industrial apresenta sua história sobre Madeleine em seu escritório, com vista para o estaleiro, onde guindastes erguem peças navais. Gavin conta a Scottie detalhes que inventou sobre a esposa, erguendo uma narrativa trágica para esconder o crime que quer cometer – o assassinato da esposa, que será encenado como falso suicídio para Scottie. Gavin contrata Judy (Kim Novak) para interpretar o papel de Madeleine na trama que criou. Madeleine-Judy, a quem chamaremos essa personagem interpretada por Judy, se aproximará de Scottie para conduzi-lo ao desfecho suicida arquitetado pelo industrial. Gavin cria uma cópia da esposa para manipular Scottie em seu plano homicida. Duplicando Madeleine com o auxílio de Judy, Gavin poderá matar sua real esposa, inserindo o corpo dela na cena do falso suicídio para que ele e a impostora escapem sem acusações.

2 O mito de Ixíon e o mitema do duplo

A cópia e a duplicidade para usos, comprovações, controles ou manipulações são parte do cotidiano, sobretudo na esfera burocrática. Para a psique humana, a imagem do duplo (a projeção do eu ou do outro) é tão fundamental quanto a simbólica da duplicação é para o imaginário. Antes de figurar na literatura, o duplo se apresenta em mitos como o de Ixíon. Nele, o rei da Tessália se casa com Dia, filha de Deioneu, após prometer uma fortuna ao velho. Sem ter recebido o dote, Deioneu recupera alguns cavalos que dera ao genro, enfurecendo Ixíon. O rei chama o sogro dizendo que iria lhe pagar o preço por Dia. Porém, Ixíon o leva até um fosso com carvão em chamas, lançando-o naquela grande boca infernal. Perverso⁵, Ixíon havia feito o mesmo com Dia. Ao cair sobre as brasas, Deioneu pode ver o esqueleto da filha carbonizado.

Pelo horror cometido, Ixíon torna-se maldito, vagando pelas ruas como mendigo. Exausto na tragédia, degradado física, social e moralmente, pede a Zeus que perdoe seus crimes, limpando sua alma da infâmia. Zeus aceita. Elevado ao Olimpo, o humano alimenta-se com ambrosia e néctar, tornando-se imortal. Ao conhecer Hera, esposa de Zeus, apaixona-se pela deusa da fertilidade. Ingrato, desrespeitando o deus supremo, Ixíon deseja Hera. Experiente na conquista e traição amorosa, Zeus percebe o perigo.

Obcecado por Hera, Ixíon demonstra seu amor pela deusa tentando violentá-la (GRIMAL, 1993). Horrorizada, a “[...] protetora dos amores legítimos” (BRANDÃO, 1986, p. 84) queixa-se com Zeus, que decide colocar Ixíon à prova dando a uma nuvem a

forma de Hera. Sua criação era uma exata “cópia da deusa” (FRANCHINI e SEGANFREDO, 2007, p. 270). Sob desígnio de Zeus, essa Hera vaporosa daria vazão aos delírios de Ixíon para, assim, comprovar suas pretensões indignas.

Certa noite, o duplo de Hera visita Ixíon. Foi a primeira de muitas noites de amor. Zeus sabia dos encontros, sempre esperando que o traidor se arrependesse de sua ousadia. Destas uniões, surgiram seres monstruosos, os centauros. Orgulhoso, Ixíon espalhou na Terra que amava Hera. Zeus deu um basta ao caso. Expulsou Ixíon do Olimpo, ordenando que Hermes o prendesse a uma roda com serpentes de fogo. Lançado ao Tártaro⁶, Ixíon gira na roda por toda a eternidade, pagando continuamente por seus erros em eterno suplício. Seu castigo é circular, repetitivo, desorientador, marcado por vertigem, oscilação, tontura e confusão. O giro infinito de Ixíon cessou apenas uma vez, por instantes. Ovídio (1983, p. 184) conta nas *Metamorfoses* que o castigo rodopiante foi interrompido ao som da lira de Orfeu, quando, no mundo subterrâneo, ele pediu a Plutão (equivalente ao grego Hades) que permitisse o retorno de Eurídice à terra dos mortais. O antigo rei da Tessália, que “[...] gira perseguindo a si mesmo sem jamais alcançar” (OVÍDIO, 1983, p. 78), permanece em queda simbólica espiralada. Um movimento descendente e desesperador.

Como visto às páginas 03 e 04, não é a lógica narrativa do mito sua qualidade principal, mas sim o valor semântico oferecido pelas imagens simbólicas nele contidas. Na mitocrítica fílmica não buscamos paralelismos narrativos idênticos entre a história mítica e a trama cinematográfica. Ao contrário, interessa-nos o sentido do simbolismo que move o

⁵ Segundo Pierre Grimal (1993), ao enganar Deioneu não lhe pagando o dote devido pela nova esposa, Ixíon comete o crime de perjúrio (falso juramento). Junito de Souza Brandão (1987, p. 60) destaca a crueldade do rei da Tessália, sublinhando que, como na mitologia grega “[...] cada aspecto da vida humana, bom ou mau, possui um herói como iniciador”, Ixíon se coloca como introdutor do homicídio nesta tradição mítica. Grimal percebe maior gravidade: Ixíon matou alguém da

própria família, unido a ele por vínculo sagrado, estando então impedido de ser purificado pelos deuses. Mas Zeus teve piedade.

⁶ Na mitologia grega, o Tártaro é a região mais profunda dos interiores da Terra, “[...] localizado muito abaixo do próprio Hades, isto é, dos próprios Infernos” (Brandão, 1986, p. 186). Este domínio de trevas eternas é reino do que é morto, local de suplício permanente dos grandes criminosos, sejam mortais ou imortais.

filme. Aqui, a imagem da cópia, o mitema do duplo e os sentidos de manipulação, controle e traição são conteúdos simbólicos que energizam tanto o mito de Ixíon quanto *Um corpo que cai*. Em ambos os casos, cria-se uma cópia de alguém para que esse duplo ajude seu criador a atingir um objetivo. No mito, Zeus duplica Hera para comprovar as intenções de Ixíon para com sua esposa, punindo-o por traição. No filme de Hitchcock, o duplo ganha outra função, marcando uma variação com relação ao mito. No longa, Gavin duplica Madeleine para atrair Scottie à cena do suicídio forjado, tornando-o testemunha da morte de sua esposa e inculcando no protagonista uma grande culpa por ter sido incapaz de salvá-la.

Morin (2014, p. 55) esclarece que “[...] as sombras fundamentais do universo dos duplos” foram projetadas primeiramente na Pré-História, quando o fogo antigo criava cópias efêmeras de nossos antepassados nas paredes das cavernas. O outro imaterial, impalpável, habita a psique como imagem mental, imagem do duplo, projeção, “[...] uma presença vivida e uma ausência real, uma presença-ausência” (MORIN, 2014, p. 41). O duplo é imagem-espectro do eu ou do outro, um paralelo simbólico inscrito em uma realidade própria:

Essa imagem é projetada, alienada, objetivada a tal ponto que ela se manifesta como um ser ou espectro autônomo, estranho, dotado de uma realidade absoluta. Essa realidade absoluta é ao mesmo tempo uma super-realidade absoluta – o duplo concentra nele (...) sua necessidade mais loucamente subjetiva: a imortalidade. O duplo é efetivamente essa imagem fundamental do homem, anterior à consciência íntima de si mesmo, reconhecida no reflexo ou na sombra, projetada no sonho ou na alucinação, como na representação pintada ou esculpida, fetichizada e intensificada na crença na sobrevida, nos cultos e nas religiões (MORIN, 2014, p. 43).

O duplo imaginado transita entre os vivos que imaginam a vida após a morte. Em muitas civilizações, o duplo imortal subjuga o tempo e

supera a morte para reviver em eterno paraíso. Para Morin (2014, p. 43), o duplo tem raiz antropológica, podendo ser mesmo o “[...] o único grande mito universal”, onipresente na cultura e nas artes – onde costuma ter personalidade terrível⁷.

Na história elaborada por Gavin, a cópia de Madeleine precisa envolver Scottie, capturá-lo e mantê-lo preso à trama, inclusive assombrando o protagonista após seu suposto suicídio. A personagem criada por Gavin e interpretada por Judy fará Scottie se apaixonar, envolvendo-o em uma teia de amor e morte. No jogo de manipulações de Gavin, Scottie é mais vítima de um enredo oculto do que herói de uma intriga que julga compreender. Madeleine-Judy estabelecerá um contexto fantasioso, acentuando em Scottie qualidades como coragem, honradez e sedução que não condizem com um protagonista em declínio, desiludido, inválido, fóbico. Gavin transforma Scottie na figura central de um misterioso caso que lhe rendeu um novo amor. Porém tal como Ixíon, imortalizado por Zeus, o amor real de Scottie é fruto de ilusão. Seja no mito ou no filme, ambos vagam entre realidade e simulacro, fato e fantasia.

Após convencer Scottie a lhe ajudar, Gavin diz para ele ir a um restaurante ver Madeleine. Deste momento em diante, a esposa de Gavin será interpretada por Judy. Scottie nunca conhecerá a verdadeira Madeleine. Tudo o que ele descobrirá sobre esta misteriosa mulher será pensado pelo industrial.

Linda em um vestido preto e verde, Madeleine-Judy seduz Scottie instantaneamente nesta icônica cena. No restaurante vermelho, Scottie observa Madeleine-Judy desde o bar. Ela está com Gavin em uma mesa distante, entre colunas, além de uma porta, perto de mesas e pessoas. Há planos dentro do plano, uma profusão de quadros e enquadramentos dentro do enquadramento principal, janelas

⁷ Entre as muitas obras da literatura envolvendo duplos temos *William Wilson*, de Edgar Allan Poe, *O Duplo*, de Fiódor Dostoiévski, *Ele e O Horla*, de Guy de Maupassant, *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, *O Médico e o Monstro*, de Robert Louis

Stevenson, e *Frankenstein*, de Mary Shelley. No Brasil, o tema do duplo inspirou *Luciola*, de José de Alencar, *A mortalha de Alzira*, de Aluísio Azevedo, *Esfinge*, de Coelho Neto, e *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso.

(AUMONT, 2009) múltiplas que fragmentam tanto a cena quanto o olhar do protagonista e sua compreensão sobre a realidade diegética (Figura 1).

Scottie não vê o todo que envolve o casal nem compreende a complexidade do que vê.

Figura 1 — Scottie observa Madeleine-Judy duplicada no espelho



Fonte: *Um Corpo que Cai* (1958).

Na saída do restaurante, Madeleine-Judy se detém atrás de Scottie por segundos. A luz se clareia, aquecendo-a e incendiando o vermelho decorativo. Scottie parece sentir sua aura. Gavin conduz a esposa à saída. Na porta, um espelho duplica Madeleine-Judy (último quadro da Figura 1), momento em que o mitema do duplo e o sentido da duplicidade ganham uma nítida representação técnica audiovisual.

3 Madeleine-Judy e o Complexo de Ofélia

Scottie segue Madeleine-Judy, descobrindo

detalhes de um cotidiano desconexo. Pensativa, visita o túmulo da bisavó, Carlotta, no cemitério da Mission Dolores. Abandonada pelo marido e afastada da filha, Carlotta enlouquece e comete suicídio em 1857. Em um museu, Madeleine-Judy observa um retrato de Carlotta por horas. Ela usa o mesmo penteado em coque espiral que vemos no quadro, e carrega um buquê igual ao que foi pintado. Em outro dia, Madeleine-Judy passeia pela Baía de São Francisco. Lança flores às ondas e, depois, se joga nas águas. Flutua nas ondulações sem lutar contra o afogamento. Como Ofélia, submerge em seu leito líquido de morte (Figura 2).

Figura 2 — Madeleine-Judy na Baía de São Francisco

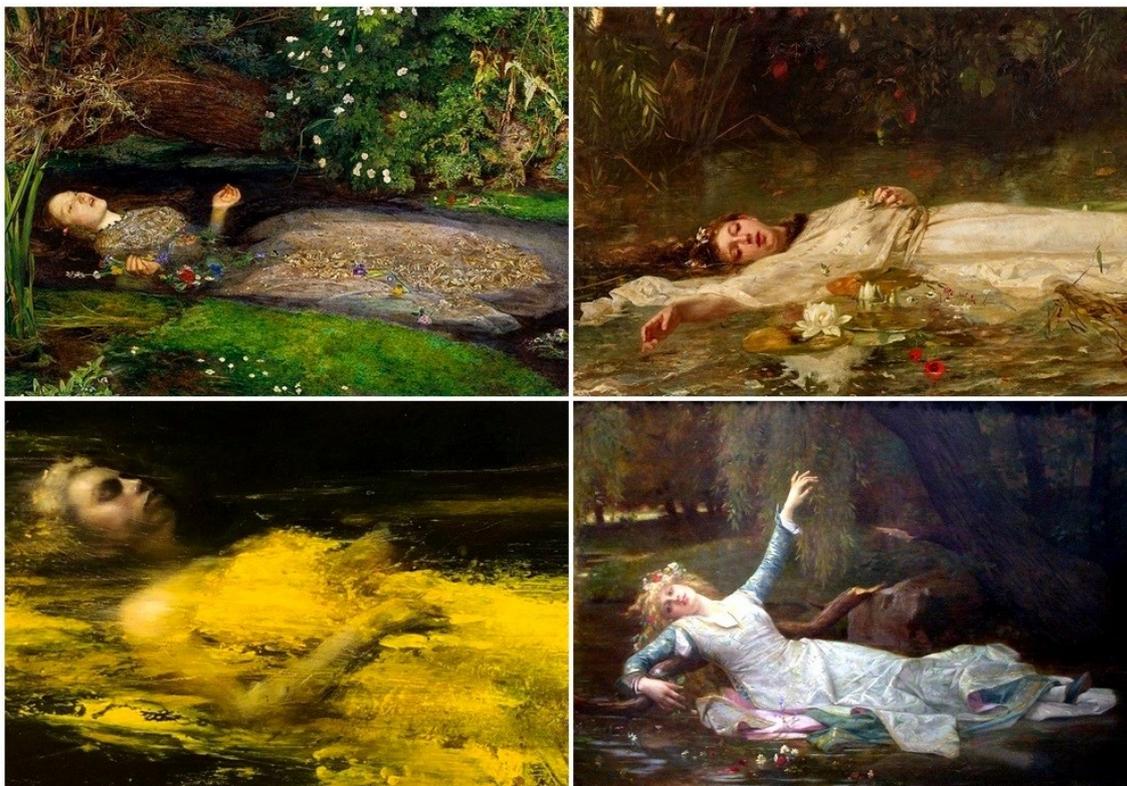


Fonte: Um Corpo que Cai (1958).

Bachelard retoma a personagem de Shakespeare em *Hamlet* para compreender a recorrência poética existente entre a água, a mulher atormentada e o suicídio. Enlouquecida pela morte do pai e pela falta de amor do príncipe da Dinamarca, Ofélia tira a própria vida em um riacho, afogando-se entre pequenas ondas e perfumadas flores. A cena inspirou pintores dos séculos XIX e XXI (Figura 3). Para Bachelard (2013, p. 85), Ofélia é “[...] o símbolo do suicídio feminino”. O filósofo retoma Edgar Allan Poe, Stéphane Mallarmé, Honoré de Balzac e Arthur Rimbaud para concluir que a água pérfida é “[...] o elemento melancólico por excelência (...), infelicidade dissolvida (...),

elemento sofredor”, afinal, “[...] a imagem das lágrimas acudirá mil vezes ao pensamento para explicar a tristeza das águas” (BACHELARD, 2013, p. 94). O autor conclui que a imaginação humana irrigada pelas águas pode instaurar o Complexo de Ofélia, pelo qual poetas e sonhadores ligam a figura feminina aflita, deprimida e suicida às águas calmas e tenebrosas de lagos, ao fluxo das correntes de rios e riachos, à cabeleira flutuante misturada à vegetação aquática, bem como às vestes encharcadas. A imagem da mulher que morre nas águas pode sugerir apaziguamento com a morte, descanso do corpo e repouso da alma, sobretudo após grande sofrimento em vida.

Figura 3 — Pinturas inspiradas em Ofélia



Fonte: John Everett Millais (1851), Friedrich Wilhelm Theodor Heyser (1857), Alexandre Cabanel (1883), Mark Demstader (2018)⁸.

Para Bachelard, a imagem fundamental do devaneio poético das águas mortas, ou mortíferas, que convidam ao suicídio feminino, está na figura fluida da cabeleira submersa. Os cabelos molhados, soltos, suspensos na matéria líquida, se ligam à imagem da mulher submersa, morta ou a morrer. De fato, *Scottie* tira *Madeleine-Judy* das águas com os cabelos molhados. Ao acordar na casa dele, os fios estão úmidos. Na sequência, ela pede grampos para prender a cabeleira solta. *Scottie* se apresenta para *Madeleine-Judy*, explicando que a salvou do afogamento. Confusa, ela agradece e vai embora. *Scottie* está apaixonado.

4 Eros, Tântatos e a angústia de *Madeleine-Judy*

Scottie e *Madeleine-Judy* visitam o Parque Nacional da Sequoia. Em grande performance, *Kim Novak* apresenta camadas de atuação às personagens que interpreta simultaneamente. Vemos *Judy* imersa na *Madeleine* que criou sob ordens de *Gavin*. No passeio, *Judy* ressalta a confusão emocional e o desejo de morte da falsa *Madeleine*. *Scottie* comenta que as árvores daquele bosque podem ter até dois mil anos. “As mais velhas do mundo?”, ela questiona. Ficam em silêncio. “No que você está pensando?”, ele quer saber. “Em todas as pessoas que nasceram e morreram enquanto estas árvores sobrevivem”, ela responde. Ele explica que as sequoias são “sempre verdes, sempre vivas”. “Eu não gosto delas”, ela diz. “Por quê?”, ele retruca. “Sabendo que tenho que morrer...”. Resignada, *Madeleine-Judy* deixa no ar a certeza sobre a morte.

⁸ Sentido horário começando no alto à esquerda.

Figura 4 — No Parque das Sequoias, Madeleine-Judy lamenta sua condição mortal



Fonte: *Um Corpo que Cai* (1958).

Os dois seguem até uma seção transversal do tronco de uma antiga sequoia, cujos anéis são identificados com fatos históricos ocorridos a partir do ano de 909 (Figura 4). Madeleine-Judy sublinha seu curto tempo de vida na perspectiva da longa existência da árvore morta, destacando a transitoriedade e a insignificância da vida humana frente à permanência duradoura da natureza. Ela aponta a parte mais externa do tronco e diz: “Devo ter nascido por aqui... e ali morri. Para você foi apenas um momento. Você nem notou”. Desolada,

caminha até desaparecer atrás de uma árvore, sumindo como um fantasma. Scottie a procura. A música de Bernard Herrmann amplia o tom sobrenatural da cena. O protagonista a encontra atrás do tronco, vestida de branco, de olhos fechados, angelical, plasmática. Ele tenta descobrir mais sobre sua angústia. Atormentada, ela reluta. Judy faz Madeleine debater-se em uma inquietação obscura. Ela pede para ir embora. “Para a sua casa?”, ele questiona. “Para a luz”, ela responde.

Figura 5 — O primeiro beijo de Scottie e Madeleine-Judy



Fonte: *Um Corpo que Cai* (1958).

Scottie e Madeleine-Judy vão à praia. Ela se aproxima da água e ele corre atrás, reafirmando ser responsável por ela. Ele questiona sobre sua aflição. Ela desconversa, mas simboliza seu tormento em uma imagem tenebrosa, cheia de angústia, perdição e desejo de morte. Madeleine-Judy diz sonhar com uma caminhada em um longo corredor com espelhos quebrados. Ao final dele, só escuridão. Ela diz que se entrar no breu, morrerá. Em sua visão onírica da morte, também surgem um quarto vazio, seu túmulo aberto, um jardim, uma torre e um sino. Madeleine-Judy pensa estar louca. “Não quero morrer, mas alguém dentro de mim diz que devo”, diz. Pede para que fiquem juntos. “Para sempre”, Scottie promete. Beijam-se pela primeira vez (Figura 5). Selam, por um lado, a missão quase cumprida por Judy, e por outro, o amor de Scottie pela falsa Madeleine (futura suicida). Amor e morte rondam o casal, misturando-se e completando-se. Eros e Tânatos. A eterna dualidade dos arquétipos de vida e morte também atua sobre ambos. O amor de Scottie por Madeleine-Judy é igualmente dual. Divide-se entre a sinceridade e a farsa, estando miticamente ligado à união de Ixíon com a cópia de Hera. Assim como

Ixíon, Scottie não sabe que ama um duplo, uma impostora. Se Ixíon ama uma nuvem que é cópia da deusa, envolto que está em uma ilusão criada por Zeus, Scottie ama uma personagem que é cópia da esposa de Gavin, protagonista de uma fantasia.

5 Judy-Madeleine, o duplo do duplo

Madeleine-Judy conta outro sonho a Scottie. Ela está no campanário da igreja de um vilarejo. Ali, um estábulo guarda carruagens. Scottie lembra da Mission San Juan Bautista, de colonização espanhola. Eles seguem ao local. No estábulo, ela rememora sua (falsa) infância. Eles se beijam. Scottie declara seu amor. Ela corresponde, mas diz ser tarde. Corre em direção à igreja e sobe as escadas do campanário. Scottie a segue, mas a vertigem o desestabiliza (Figura 6). Madeleine-Judy escapa pelo alçapão. Paralisado, Scottie escuta um grito e vê a amada caindo das alturas. Um padre e freiras se dirigem ao local enquanto Scottie escapa sem ser notado (Figura 7).

Figura 6 — Scottie sofre vertigem (*dolly zoom*) enquanto Madeleine-Judy foge pelas escadas do campanário



Fonte: *Um Corpo que Cai* (1958).

Figura 7 — Após a queda de Madeleine-Judy, Scottie foge



Fonte: *Um Corpo que Cai* (1958).

Com a morte de Madeleine, Gavin atinge seus objetivos. Livra-se da esposa, deixa os negócios, recolhe sua parte e segue para a Europa. Abalado, Scottie sofre a dor da perda em um luto tingido de culpa. Um pesadelo simboliza suas tribulações. Ele sonha estar com Gavin e Carlotta. Ela usa o colar de pedras vermelhas pintado no retrato. Depois, Scottie caminha na escuridão. Das sombras surge um

cemitério. Ele vê a cova aberta de Carlotta, onde cai uma longa queda, própria do sonhador que se sente em movimento descendente em um abismo de trevas. Seu deslocamento segue em direção ao telhado da igreja onde Madeleine perdeu a vida, mas a estrutura some fazendo a queda simbólica e moral de Scottie se dar em um vazio branco, inóspito. Scottie acorda num susto (Figuras 8, 9 e 10).

Figura 8 — O pesadelo de Scottie (a)



Fonte: *Um Corpo que Cai* (1958).

Figura 9 — O pesadelo de Scottie (b)



Fonte: *Um Corpo que Cai* (1958).

Figura 10 — O pesadelo de Scottie (c)



Fonte: *Um Corpo que Cai* (1958).

Scottie amarga culpa pelo (suposto) suicídio de Madeleine. No filme, o retorno da angústia recai agora sobre ele, e não sobre ela. Sua paixão torna-se obsessão. Scottie começa a trilhar o corredor torturante citado por Madeleine-Judy. Perdido, Scottie pensa ver Madeleine de relance em todas as mulheres. Ilusão.

Certo dia, Scottie encontra uma mulher parecida com Madeleine, apesar das vestimentas diferentes e do cabelo mais escuro (Figura 11). É Judy,

intérprete da Madeleine que Scottie conheceu e amou, mas ele não a reconhece. Ambos marcam um encontro, mas ela se preocupa. Um flashback explica parte da história que público e Scottie desconhecem: no dia do suicídio forjado, Madeleine-Judy sobe as escadas do campanário, entra pelo alçapão e encontra Gavin com o corpo da esposa morta. Ele lança-o no vazio para cair no telhado da igreja (Figura 12).

Figura 11 — Scottie encontra Judy



Fonte: *Um Corpo que Cai* (1958).

Figura 12 — Judy relembra Gavin jogando o corpo de Madeleine do alto do campanário



Fonte: *Um Corpo que Cai* (1958).

Judy volta a si. Faz as malas para fugir. Decide escrever uma carta a Scottie contando tudo. Explica que ele foi vítima do crime de Gavin e ela, uma ferramenta no plano do industrial. Judy admite que se apaixonou por Scottie. Ela se detém. Rasga a carta, mantém o segredo e decide ficar na cidade, se arriscando por amor. Judy e Scottie passam a se relacionar. Ele deixa transparecer sua obsessão pela morta quando, aos poucos, transforma Judy na Madeleine que conheceu. Ele compra roupas, sapatos e pede para ela platinar os cabelos. Moldando Judy, como fez Gavin, Scottie cria um

novo duplo de Madeleine para preencher o vazio que sente e, assim, reviver o amor interrompido. Ao trazer à vida um reflexo da amada morta, Scottie poderá atenuar a culpa que sente pelo suicídio dela. Apaixonada, Judy se deixa transformar em Madeleine acreditando que assim terá o amor de Scottie. Mas a estratégia é um engano, pois Scottie ama somente a Madeleine que conheceu. Judy é modulada física e psicologicamente por Scottie. Anula sua própria identidade como forma de validação/aceitação do homem que ama tornando-se, pela segunda vez, cópia de Madeleine. Seu

destino de anulação por transformação, por duplicação em outra, se repete como a punição repetitiva, circular e vertiginosa imposta por Zeus a Ixíon.

Enquanto o mitema do duplo volta a dinamizar o filme, o sentido da cópia acaba por motivar diferentes camadas de duplicidade na trama. Sob orientação de Gavin, Judy atira um duplo da jamais vista Madeleine original (Madeleine-Judy). Já sob determinação de Scottie, Judy aciona uma cópia da própria Madeleine-Judy. Judy vive o duplo do duplo da verdadeira Madeleine – um reflexo esmaecido da mulher assassinada por Gavin. A este duplo do duplo, resultante da obsessão de Scottie pela amada morta, daremos o nome Judy-Madeleine. Ela é como um fantasma de Madeleine-Judy, o espectro resultante do falso suicídio testemunhado por

Scottie. O protagonista ressuscita seu morto amor para apaziguar seu próprio espírito. Amor e morte reunidos.

6 Verde-Íris espectral

O auge da segunda transformação de Judy em Madeleine se dá em seu quarto de hotel, um ambiente acinzentado que ganha tons de um verde etéreo, mas enjoativo, desconfortável, emitido pelo neon do letreiro na fachada (Figuras 13 e 14). Vestida com um *tailleur* cinza, Judy exhibe o coque em espiral que Madeleine usava. Judy-Madeleine está envolta em uma aura esverdeada. Para Scottie, é como se o espectro de Madeleine aparecesse translúcido, conectando o mundo dele ao além que a envolve.

Figura 13 — Scottie transforma Judy em Madeleine, beijando-a e retornando à Mission San Juan Bautista



Fonte: *Um Corpo que Cai* (1958).

Figura 14 — Após o devaneio durante o beijo, Scottie volta ao quarto de hotel



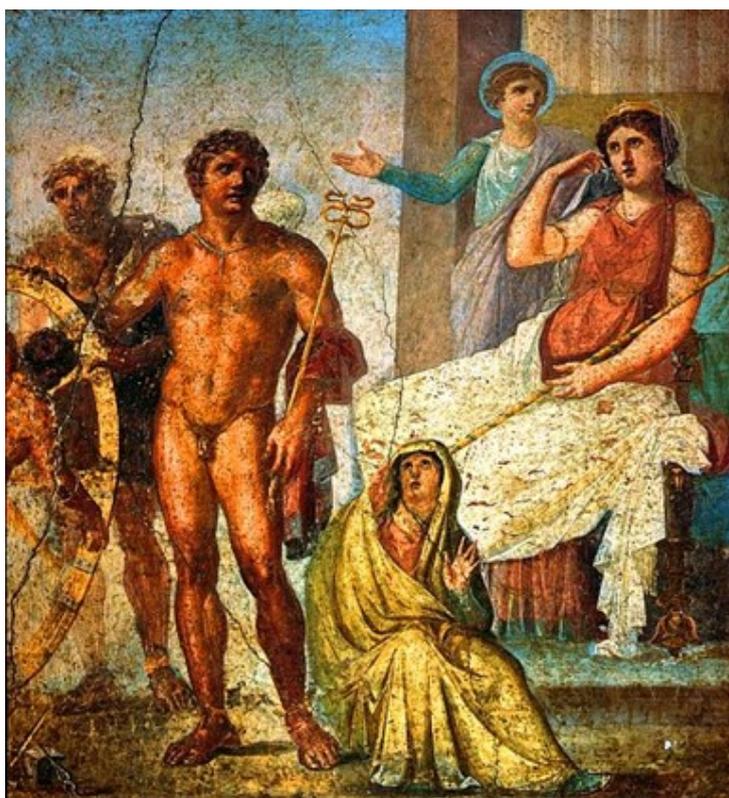
Fonte: *Um Corpo que Cai* (1958).

O verde emitido sobre Judy-Madeleine colore igualmente a deusa grega Íris, a mensageira entre deuses e humanos que também teve contato com Ixíon. Associada a Hermes por função e afeto, Íris atua, sobretudo, junto a Hera. Filha de Electra e Taumas, a jovem deusa é conhecida por despertar estabilidade, equilíbrio, harmonia. Íris media os mundos dos deuses e dos humanos, o céu e a terra. Dedicada à mensagem e à comunicação, Íris promove o trânsito entre opostos. Suas asas douradas, quando iluminadas, irradiam as cores derivadas da luz. Virgílio (1983, p. 77) diz que Íris costuma ser vista "[...] desdobrando pelo céu as asas cor de açafreão e orvalhadas, que refletem ao sol os

matizes de mil cores", como as cores do arco-íris que se forma em sua passagem pelo céu.

O encontro entre a mensageira Íris e o terrível Ixíon está gravado em um afresco em Pompéia, Itália. A pintura⁹ (Figura 15), presente na Casa dei Vettii, data de 60-79 d.C. e representa a punição de Ixíon. A cena é testemunhada por Hermes (Mercúrio na mitologia romana, nu ao centro) e por Hera (Juno), sentada em um trono tendo Íris, vestida de verde-azulado, logo atrás. Ao fundo, Vulcano (Hefesto) trabalha na roda em que Ixíon já está preso por ordem de Zeus. A nuvem que emula Hera, e que se uniu a Ixíon, senta ao chão.

Figura 15 — Punição de Ixíon, Casa dei Vettii



Fonte: Wikimedia Commons (2020)¹⁰.

⁹ Veja a obra:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Casa_dei_vettii_-_panel_fresco.jpg. Detalhe da cena:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pompeii_-_Casa_dei_Vettii_-_Ixion.jpg. Acesso em: 04 out. 2020.

¹⁰ Disponível em:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pompeii_-_Casa_dei_Vettii_-_Ixion.jpg. Acesso em: 04 out. 2020.

O verde que vemos em Íris, no afresco italiano, também decora o vestido preto que Madeleine-Judy usou quando Scottie a viu pela primeira vez. São verdes as roupas de Judy quando o protagonista a conheceu. Mas o verde-Íris da deusa mensageira, que simbolicamente envolve Judy-Madeleine naquele enjoadado quarto de hotel, lhe conferindo ar spectral, não comunica a Scottie o mal-estar que ele vem criando com sua saga obsessiva. Iludido, perdido entre duplos e cópias, o personagem se concentra apenas a presença fantasmagórica da amada Madeleine, a quem Scottie beija e deseja necrofilicamente. Judy-Madeleine, esse duplo do duplo da amada morta, é pura fantasia. Mas mesmo que seja cópia da cópia, para Scottie ela é como a Madeleine *real*, seu objeto de desejo obsessivo. Em uma conversa entre Hitchcock e François Truffaut¹¹, o diretor britânico explica que, nesta cena, Scottie quer mesmo consumir uma união sexual com uma Madeleine rediviva justamente após apagar a identidade de Judy. Scottie objetifica Judy, moldando-a à imagem da amada, investindo em Judy-Madeleine sua pulsão sexual. Entretanto, se no mito de Ixíon ele tem constantes uniões com a cópia vaporosa de Hera, *Um corpo que cai* apenas sugere tensão sexual entre o casal. Em um beijo, ainda no quarto de hotel, a câmera gira 360° em torno dos dois, transportando Scottie do cômodo para o passado na Mission San Juan Bautista, onde ele beijou Madeleine-Judy pouco antes do falso suicídio (Figura 13). Scottie percebe seu próprio devaneio, vendo-se com alguma estranheza neste espaço-tempo diegético passado, para depois retornar ao beijo no presente diegético, no quarto de hotel (Figura 14).

7 O mitema do duplo e o eterno retorno em Scottie

Quando Scottie transforma Judy em Madeleine ele exerce seu poder de duplicação, criando uma

cópia da morta para reencarnar o objeto de sua obsessão. Scottie reverbera o poder mítico de Zeus, criador da cópia de Hera para afastar seu rival, Ixíon. Scottie é motivado pelo mitema do duplo sob dois aspectos: tal como Ixíon, ele ama uma figura feminina que é, na verdade, cópia da Madeleine original; por outro lado, após a morte da amada, Scottie (como Zeus) duplica Madeleine ao transformar Judy na mulher que amou.

O poder simbólico de duplicação conferido a Gavin retorna no filme enquanto potência mítica, atualizando-se em Scottie. Essa capacidade de duplicação simbólica é sintoma tanto da atuação da imagem do duplo sobre a imaginação (imagem-espectro de si ou do outro) quanto da incidência do mitema do duplo na cultura (seja no mito de Ixíon ou em *Um corpo que cai*). A duplicação atua em Scottie, depois de Gavin, porque o protagonista é miticamente marcado por eterno retorno. Isso se dá em diversos níveis e momentos, sob variados aspectos, especialmente quando ele cria Judy-Madeleine (Figura 16).

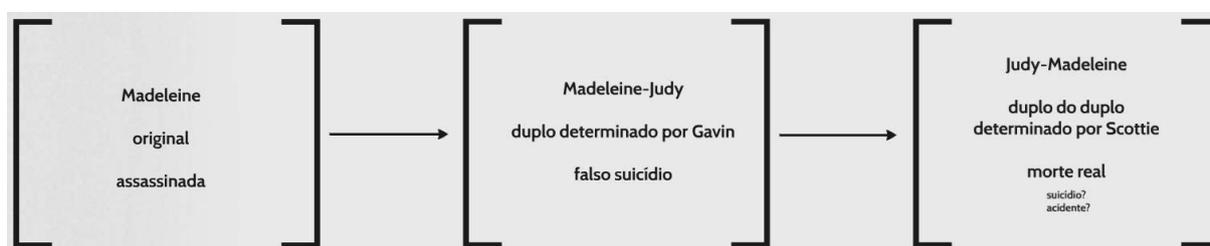
Conforme Eliade (1992a), o mito do eterno retorno permite a volta simbólica do homem arcaico ao início perfeito das origens como forma de recomeço purificado, restauração de algo em desequilíbrio. Esse retorno mítico atualiza-se em ritos periódicos que buscam repetir os acontecimentos originais ocorridos no *illud tempus* (no tempo primordial que acolhe o ato mítico fundante), gerando um sentido de reinício purificador e instaurando, também, a noção dos ciclos, das continuidades, costumes e tradições. Se por um lado o homem arcaico ritualiza o mito repetindo o ato sagrado original como se fosse a primeira vez, por outro lado suas ações cotidianas mais importantes (nascimento, morte, caça, pesca, plantação, colheita, alimentação, cura, passagens, etc.) são também repetições destes atos fundantes. Quando Scottie elabora Judy-Madeleine, o protagonista recria sua amada instaurando

¹¹ Ouça em <https://youtu.be/Oc2s9uSXWKM>. Acesso em 15 out. 2020.

novamente a possibilidade do amor, repetindo o tempo original e perfeito dos primeiros encontros. O retorno mítico leva Scottie a transitar no espaço-tempo enquanto beija Judy-Madeleine no quarto de hotel sob luz verde, voltando em devaneio à Mission San Juan onde ambos se beijaram no dia do falso suicídio. Com a cópia da cópia de Madeleine, Scottie quer reviver seu amor como se fosse a primeira vez. Iludido como Ixíon, que vivia uma fantasia protagonizada pela cópia de Hera, Scottie

vive a própria imaginação farsesca ao lado do segundo duplo de Madeleine. Junito de Souza Brandão resalta que o tema da "imaginação exaltada" marca Ixíon. Essa imaginação muito fértil prejudica seu julgamento, que "[...] pensando ter junto a si a deusa Hera, apertou em seus braços um fantasma de nuvens, à imagem da esposa de Zeus, o que traduz a exaltação para uma sublimidade sem consistência" (BRANDÃO, 1987, p. 212).

Figura 16 — Os duplos de Madeleine



Fonte: Elaborado pelo Autor (2020).

8 Queda simbólica espiralada

restaurante. Ao prender o colar dela, percebe que a joia é igual à do retrato de Carlotta (Figura 17).

Scottie e Judy-Madeleine decidem ir a um

Figura 17 — Para Scottie, o colar de Judy foi presente de Gavin



Fonte: *Um Corpo que Cai* (1958).

O ex-detetive da polícia monta as peças do quebra-cabeça. Percebe que se Judy tem o mesmo colar da obra de arte é porque ela, tão parecida com Madeleine, poderia ter alguma conexão com o caso. Scottie a leva para jantar fora da cidade. Na estrada, Judy-Madeleine reconhece o caminho. Tensa, ela pergunta aonde vão. Scottie responde que precisa fazer algo para poder se livrar de sua angústia. “Devo voltar ao passado mais uma vez, pela última

vez”, explica.

Scottie a leva ao vilarejo da igreja. Diz que Judy precisa ser Madeleine novamente. “Depois, ambos estaremos livres”. Aflita, Judy quer fugir. Scottie diz que ali beijou Madeleine antes de ela correr para o templo, subir as escadas e se jogar do campanário. Scottie quer reviver a experiência traumática do suicídio de Madeleine para exorcizar sua culpa.

Figura 18 — Nas escadas, Scottie revela o que sabe sobre o caso



Fonte: *Um Corpo que Cai* (1958).

Scottie obriga Judy-Madeleine a subir até o campanário. Ainda que exiba seus traços mais obscuros e obsessivos, diz buscar “paz de espírito”. A cada lance de escada, Scottie desvenda um pouco do plano de Gavin. Ele diz saber que Judy se passou por Madeleine anteriormente, e que guardar o colar de Carlotta foi seu erro (Figura 18). Scottie entende que ela e Gavin sabiam que ele, acrofóbico, não poderia impedir o suicídio. Judy revela que

Madeleine fora assassinada por Gavin, que jogou o corpo da esposa do alto da igreja para forjar o suicídio. No alto da torre, Scottie conclui que foi usado em uma trama que acobertou um feminicídio. Também percebe não temer mais a altura. O choque sobre a descoberta do golpe de Gavin, que o enredou em uma trama de amor, morte, duplicidade, traição e culpa, neutralizou sua acrofobia.

Figura 19 — Freira assusta Madeleine, que cai do campanário morrendo na queda



Fonte: *Um Corpo que Cai* (1958).

Assustada com o surgimento de uma freira nas sombras do campanário, Judy-Madeleine cai do alto da torre. Não se sabe se a personagem perdeu o equilíbrio ou se ela se jogou. Surpreso com o desfecho trágico de sua volta ao passado, Scottie se detém na beirada do campanário (Figura 19) olhando incrédulo o corpo da mulher no telhado da igreja. O ex-detetive, obcecado em resolver o caso e acertar as contas com o destino, acaba sacrificando Judy em um processo ritualístico que atualizou o retorno mítico em sua vida: após a volta da duplicação simbólica, agora é a culpa pela morte de alguém que retorna para assombrá-lo. Afinal, Scottie havia dito a Judy-Madeleine que precisava dela para voltar ao passado, para se livrar da dor e da culpa pelo suicídio de Madeleine. Mas o resultado foi inverso. Scottie testemunhava pela segunda vez a morte de uma mulher com quem se envolveu (ainda que o primeiro caso tenha sido uma farsa). Esta é a sua sina, seu castigo contínuo, circular, similar à punição de Ixíon, que gira eternamente preso a uma roda no Tártaro. Se Judy parecia perpetuamente condenada a dar vida a duplos, anulando sua identidade para viver cópias, a punição contínua de Scottie envolve a constante morte do afeto: o amor por Madeleine-Judy após o falso suicídio acabou, tornando-se obsessão, e o rápido interesse por Judy-Madeleine, nascido do engano, virou desilusão, dor e revolta, culminando em morte. Eros e Tânatos em alternâncias circulares.

A imagem simbólica da queda também irradia sentidos sobre o filme. Scottie sofre de vertigem e teme as alturas; amarga a queda moral quando é obrigado a se aposentar; cai de amores por Madeleine-Judy; testemunha sua falsa morte por queda livre; ele desaba em pesadelo, cai em depressão e culpa pela morte/suicídio da amada; e por fim escorrega em um declínio espiral e obsessivo pela morta. Scottie decai em outra obsessão ainda mais grave: transformar Judy em Madeleine por puro desejo, causando sua morte por queda e reassumindo assim o papel de testemunha. No caso das mulheres, Madeleine sempre esteve encoberta por sombras, citada como acometida por melancolia suicida. Tendo seu corpo jogado das alturas pelo marido, a Madeleine real cai em esquecimento. Dela só conheceremos seus duplos interpretados por Judy. Judy também é impregnada pela imagem da queda, desde o momento em que aceitou trabalhar para o assassino Gavin até quando concordou com a transformação imposta por Scottie, resultando na sua anulação e morte.

No filme de Hitchcock, a queda simbólica sofre a dinâmica da circularidade, sendo espiralada, sobrepondo continuamente vida, amor e morte, duplos e cópias, manipulação e controle, traição e obsessão. No eterno retorno trágico de Scottie há circularidades na espionagem de Madeleine-Judy e na aproximação a ela; repetições dessa conduta com Judy; movimento espiral no amor doentio por

ambas, que se torna obsessão; bem como reincidência e rotação do poder de duplicação, que passa de Zeus a Gavin e deste a Scottie. Há ainda a reiteração da queda mórbida que atinge tanto Madeleine quanto Judy e repetição da desolação de Scottie, que sofre a perda das duas. Há também movimento cíclico nas cenas que imprimem sensações de vertigem e queda do protagonista, desde quando ele está pendurado na calha do telhado do qual o policial despenca até quando sofre tonturas nas escadarias da torre da igreja. O esquema do ciclo se faz presente mais uma vez ao fim do filme, quando Scottie vê-se novamente no campanário. Testemunhando a morte de Judy-Madeleine, ele olha para baixo onde está o corpo dela – uma cena também motivada pelo sentido mítico do retorno, que retoma não apenas a falsa morte de Madeleine-Judy como também a do policial no início do filme. O retorno mítico que marca Scottie estimula um sentido de recomeço, imprimindo mesmo uma noção de encadeamento da trama fílmica, marcando um ponto de reinício de uma história que poderia se espiralar *ad infinitum*. Vida, amor e morte, duplos e cópias, traições e manipulações, fobias, angústia e queda em movimentos obsessivos e redundantes.

Referências

- AUMONT, J.; MARIE, M. 2013. **A análise do filme**. Lisboa, Edições Texto&Grafia, 304 p.
- BACHELARD, G. 1990. **O ar e os sonhos**. São Paulo, Martins Fontes, 288 p.
- BACHELARD, G. 1996. **A poética do devaneio**. São Paulo, Martins Fontes, 206 p.
- BACHELARD, G. 2013. **A água e os sonhos**. São Paulo, Martins Fontes, 202 p.
- BAITELLO JUNIOR, N. 2014. **A era da iconofagia: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura**. São Paulo, Paulus, 178 p.
- BRANDÃO, J. S. 1986. **Mitologia grega: volume 1**. Petrópolis, Vozes, 419 p.
- BRANDÃO, J. S. 1987. **Mitologia grega: volume 3**. Petrópolis, Vozes, 451 p.
- DURAND, G. 1981. **Mito, símbolo e mitodologia**. Lisboa, Editorial Presença, 113 p.
- DURAND, G. 1996. **Campos do imaginário**. Lisboa, Instituto Piaget, 284 p.
- DURAND, G. 2000. **A imaginação simbólica**. Lisboa, Edições 70, 120 p.
- DURAND, G. 2012. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. São Paulo, Martins Fontes, 552 p.
- ELIADE, M. 1979. **Imagens e símbolos**. Lisboa, Arcádia, 173 p.
- ELIADE, M. 1992a. **Mito do Eterno Retorno**. São Paulo, Mercuryo, 175 p.
- ELIADE, M. 1992b. **O Sagrado e o profano**. São Paulo, Martins Fontes, 192 p.
- ELIADE, M. 2016. **Mito e Realidade**. São Paulo, Perspectiva, 184 p.
- ESQUENAZI, J.-P. 2007. Une approche culturelle de l'image. In : GARDIES, R. (org.). **Comprendre le cinéma et les images**. Paris, Armand Colin Éditeur, p. 133-163.
- FLUSSER, V. 2011. **A filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo, Annablume, 104 p.
- FRANCHINI, A. S.; SEGANFREDO, C. 2007. **As 100 melhores histórias da mitologia grega**. Porto Alegre, L&PM, 320 p.
- GRIMAL, P. 1993. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 556 p.

JULIER, L.; MARIE, M. 2012. **Lire les imagens de cinéma**. Paris, Larousse, 264 p.

JUNG, C. 2002. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis, Vozes, 408 p.

JUNG, C. G. 1978. **O eu e o inconsciente**. Petrópolis, Vozes, 180 p.

LÉVI-STRAUSS, C. 1983. **Le regard éloigné**. Paris, Plon, 398 p.

MOLINA, D. G. 2022. Sessenta segundos de Hitchcock: *Um corpo que cai*. **Revista Significação**, 49(58):1-21. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/articloe/view/188751>. Acesso em 06 out. 2022.

MORIN, E. 2014. **O cinema ou o homem imaginário**: ensaio de antropologia sociológica. São Paulo, É Realizações Editora, 288 p.

OVÍDIO. 1983. **As Metamorfoses**. Rio de Janeiro, Ediouro Tecnoprint.

Um corpo que cai. 1958. Direção de Alfred Hitchcock. Roteiro: Alec Coppel e Samuel A. Taylor. EUA, Alfred J. Hitchcock Productions. DVD, cor.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. 2002. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, Papirus Editora, 144 p.

VIRGÍLIO. 1983. **Eneida**. Rio de Janeiro, Ediouro Tecnoprint.

WUNENBURGER, J.-J. 2012. **Gaston Bachelard, poétique des images**. Paris, Éditions Mimésis, 268 p.

Artigo submetido em 01/12/2022

Aceito em 25/09/2023