

MINISTÉRIO DA SAÚDE
FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ
ESCOLA POLITÉCNICA DE SAÚDE JOAQUIM VENÂNCIO
LABORATÓRIO DE FORMAÇÃO TÉCNICA EM VIGILÂNCIA EM SAÚDE

CARMEM ANGEL DOMINGUEZ JACOB

AS TRANSFORMAÇÕES DO OBSERVADOR NA MODERNIDADE: A CONSTRUÇÃO
DO PONTO DE VISTA EM *JANELA INDISCRETA*

RIO DE JANEIRO

2014

CARMEM ANGEL DOMINGUEZ JACOB

AS TRANSFORMAÇÕES DO OBSERVADOR NA MODERNIDADE: A CONSTRUÇÃO
DO PONTO DE VISTA EM *JANELA INDISCRETA*

Monografia apresentada à Coordenação do
Curso Técnico de Vigilância em Saúde da
Escola Politécnica de Saúde Joaquim
Venâncio como requisito para conclusão de
curso.

Orientador: Prof^o Me. Gregorio Galvão de Albuquerque

RIO DE JANEIRO

2014

CARMEM ANGEL DOMINGUEZ JACOB

AS TRANSFORMAÇÕES DO OBSERVADOR NA MODERNIDADE: A CONSTRUÇÃO
DO PONTO DE VISTA EM “JANELA INDISCRETA”

Monografia apresentada à Coordenação do
Curso Técnico de Vigilância em Saúde da
Escola Politécnica de Saúde Joaquim
Venâncio como requisito para conclusão de
curso.

Aprovada em março de 2014

BANCA EXAMINADORA

Prof^o Me. Gregorio Galvão de Albuquerque
Núcleo de Tecnologias Educacionais em Saúde (NUTED/EPSJV/FIOCRUZ)

Prof^a Me. Cynthia Macedo Dias
Núcleo de Tecnologias Educacionais em Saúde (NUTED/EPSJV/FIOCRUZ)

Prof^o Me. Carlos Eduardo Colpo Batistella
Núcleo de Tecnologias Educacionais em Saúde (NUTED/EPSJV/FIOCRUZ)

Rio de Janeiro

2014

RESUMO

Ao longo dos séculos XIX e XX, diversas modificações políticas, sociais, econômicas e tecnológicas acarretaram mudanças no modo de ver do indivíduo, levando ao surgimento de um novo perfil de observador, conhecido como moderno. Tais modificações motivaram estudos e discussões acerca da arte, seu papel e sua quintessência. Essas inovações também possibilitaram o surgimento de um novo tipo de arte: o cinema. Um dos maiores mestres da sétima arte foi Alfred Hitchcock, conhecido por sua capacidade única de produzir filmes de suspense, como o clássico *Janela Indiscreta*, de 1954. O objetivo desse trabalho é avaliar essas mudanças e suas consequências para o mundo da arte e para o modo de ver do observador moderno e compreender a relação do cinema de Hitchcock com o lugar do espectador através de uma análise do filme *Janela Indiscreta*, considerando a construção narrativa e o contexto social de produção em que a película está inserida.

Palavras-chave: Cinema, Modernidade, Alfred Hitchcock, *Janela Indiscreta*, Ponto de Vista, Observador.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Apresentação do cenário na primeira sequência de <i>Janela Indiscreta</i> _____	32
Figura 2 – Elementos visuais para constatação da temperatura ambiente elevada _____	33
Figura 3 – Apresentação de alguns personagens em seus respectivos apartamentos _____	33
Figura 4 – Caracterização do personagem principal Jeff _____	34
Figura 5 – Liza em negativo e em preto e branco _____	35
Figura 6 - Sequência de idas e vindas do Sr. Thorwald observada atentamente por Jeff _____	37
Figura 7 - Jeff aguarda o retorno de Sr. Thorwald ao apartamento _____	37
Figura 8 - Efeito Kulechov em <i>Janela Indiscreta</i> _____	39
Figura 9 - Jeff impotente e amedrontado _____	40
Figura 10 - Montagem Sr Thorwald e sua visão subjetiva _____	41

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	07
2 TRANSFORMAÇÕES DO OBSERVADOR NA MODERNIDADE	10
2.1. O novo e o antigo observador	10
2.2. Modificações tecnológicas	11
2.3. Novas formas de comunicação	15
3 ALFRED HITCHCOCK E A CONSTRUÇÃO DO PONTO DE VISTA	18
3.1. O cinema e sua reprodutibilidade	18
3.2. O papel criador da câmera	19
3.3. O diretor Alfred Hitchcock	21
3.4. A construção do ponto de vista nas obras de Alfred Hitchcock	24
4 A ANÁLISE FÍLMICA DE JANELA INDISCRETA	30
4.1. A Janela Indiscreta	30
4.2. Análise fílmica	32
4.2.1. Sequência 1	32
4.2.2. Sequência 2	36
4.2.3. Sequência 3	39
5 REFLEXÕES FINAIS	42
6 REFERÊNCIAS	44

1. INTRODUÇÃO

No início do século XX, interessados em promover o cinema enquanto forma autônoma no mundo artístico, os cinéfilos defendiam os valores da nova arte muda em detrimento dos vícios falados da cena teatral, entendida, de maneira sintética, como “mundo da palavra”. (XAVIER, 2003, p. 59)

Por volta de 1530 se estabelece na Itália uma ordem espacial do espetáculo mais tarde definida por “palco italiano”, na qual a platéia se situa de um lado e ação teatral se passa do outro, ambos encarando-se em posição frontal, separados por uma fronteira nítida. Segundo Xavier (2003), tal fronteira emoldura o espetáculo e funciona como uma janela à disposição do olhar do espectador para o mundo fantasioso da cena.

Através de seu artigo “Diderot, Brecht, Einstein”, de 1982, Roland Barthes chama a atenção para a relação existente entre teatro e geometria, sintetizada por Xavier da seguinte forma: “temos o lugar da ação, o recorte, o sujeito que observa e a admissão de que algo separa observador e observado [...] A representação sempre se dá dentro de limites.” (XAVIER, 2003, p. 61)

O espaço do “palco italiano” foi criticado por Diderot, que defendia a elaboração de um jogo cênico que, no lugar de uma apresentação estática e voltada essencialmente para o efeito da palavra, enfatizasse a expressão dos sentimentos através de gestos e fisionomias, criando a ilusão da realidade. O surgimento do cinema marca um movimento em direção a formas mais “completas” e mais convincentes de representação, mostrando-se mais preparado para os desafios da vida moderna, segundo Xavier.

A passagem do palco à tela, entretanto, define também uma continuidade, uma vez que mobiliza o mesmo tipo de público, trazendo os mesmos atrativos e as mesmas histórias, diferindo entre si pela nova técnica.

A mobilidade dos pontos de vista, tornada possível pela câmera cinematográfica, só veio ampliar os recursos de expressão, potencializando o que, nos termos do postulado melodramático de legibilidade moral do mundo, torna mais visível o sentido dos fatos e gestos, o teor dos dramas vividos. (XAVIER, 2003, p.66)

No início do século XX, a variedade dos gêneros no mercado cinematográfico exprime o que Tom Gunning (apud Xavier, 2003) denominou “cinema de atrações”, voltado mais para a excitação do público de forma lúdica do que para a transmissão de mensagens e composição de valores. O movimento de incorporação do narrativo-dramático ao cinema, de modo a privilegiar a questão da mensagem, faz parte da luta de legitimação do espetáculo popular,

segundo Xavier (2003). Como saldo, podemos apontar mudanças na formação do público, que passou a incorporar membros de outros segmentos sociais, como a burguesia.

Diante disso, Xavier (2003) realiza uma ressalva acerca do uso da palavra “teatro” e “cinema” no singular, já que ambos, enquanto espetáculos populares, se diferem de forma decisiva dos mesmos quando dirigidos a um público erudito e burguês mais restrito.

Se, por volta de 1800, o melodrama se estabelece como um gênero dramático - marcado pela ação, velocidade, efeitos ilusionistas e enredos complexos -, o cinema trata de realizar, mais tarde, uma atualização dos procedimentos desse gênero, e o faz de forma consciente.

Hollywood tornou-se o paradigma maior da cultura de massa, modelo a ser imitado na ficção da TV, fonte de um sistema de representação que marcou o imaginário de todo o século XX, prática cinematográfica que permaneceu fiel a seus princípios estéticos e a sua função social até, pelo menos, 1960. (XAVIER, 2003, p.71)

Para o desenvolvimento desse trabalho, foi realizada revisão bibliográfica de livros, monografias, teses e artigos retirados de bancos de dados e bibliotecas eletrônicas sobre as temáticas da história do cinema e do observador, bem como sobre Alfred Hitchcock. Autores como Walter Benjamin (1994), Ismail Xavier (2003), Jonathan Crary (2012), Maíra Lima de Gois (2012), Arlindo Machado (1997) e João Batista de Brito (2007) foram estudados para a construção dessa Monografia.

No primeiro capítulo, discuto como o contexto de inovações e mudanças na estrutura social durante século XIX acarretou alterações no perfil do sujeito observador. Também destaco e analiso o papel de algumas modificações tecnológicas no desenvolvimento das formas de ver e na criação do cinema, relacionando-as com o contexto histórico em que estão inseridas.

O segundo capítulo constrói a relação entre reprodutibilidade técnica e cinema no século XX, além de estudar o processo de emancipação da câmera e suas conseqüências para o desenvolvimento da técnica cinematográfica. Neste mesmo capítulo, apresento e discuto algumas características do cinema do diretor Alfred Hitchcock e do gênero cinematográfico voyeurista, presente em películas como *Janela Indiscreta*.

No terceiro capítulo, realizo uma análise fílmica de *Janela Indiscreta* que compreenderá a estrutura do filme - como seu tema e enredo -, além de elementos visuais, com a análise de determinadas sequências e planos, tentando compreender sua utilização no contexto em que está inserido. A análise compreenderá, ainda, os elementos sonoros da obra, que podem ser diegéticos (quando personagem e espectador escutam o som), não-diegéticos

(quando apenas o espectador escuta o som) e/ou meta-diegéticos (quando o som está na mente do personagem, mas os outros personagens em cena não escutam; o espectador escuta).

Os momentos do filme selecionados para a análise serão: a primeira sequência, onde há a apresentação do personagem principal e do cenário; a sequência da noite em que o vizinho de Jeff assassina a esposa e, por fim, a cena em que o assassino invade o quarto de Jeff e tenta matá-lo.

2. TRANSFORMAÇÕES DO OBSERVADOR NA MODERNIDADE

2.1. O novo e o antigo observador

Presenciamos na última década o rápido desenvolvimento de diversas técnicas de computação gráfica, como animações computadorizadas, mapeamento de texturas, holografia e capacetes de realidade virtual. Segundo Jonathan Crary (2012), essas novas técnicas têm um papel decisivo no processo de reconfiguração das relações entre o sujeito observador e os modos de representação.

“Cada vez mais as tecnologias emergentes de produção de imagem tornam-se os modelos dominantes de visualização, de acordo com os quais funcionam os principais processos sociais e instituições” (CRARY, 2012, p. 11). É, no entanto, natural que haja a persistência de modos de “ver” mais antigos e familiares coexistindo, com dificuldade, junto a essas novas formas.

A ruptura com os modelos clássicos de visão no início do século XIX nos remete a mais do que uma simples mudança na aparência das obras de arte e nas convenções de representação. É necessário analisarmos o contexto de inovações e descobertas em diversas áreas do conhecimento, além das novidades tecnológicas e mudanças na estrutura social trazidas por processos como a Revolução Industrial. Assim, percebemos que tal ruptura foi inseparável de uma vasta reorganização do domínio do saber e das práticas sociais que, de inúmeras maneiras, modificaram as capacidades produtivas, cognitivas e subjetivas do sujeito humano, e, logo, transformaram radicalmente a concepção do observador.

O mesmo saber que possibilitou a crescente racionalização e controle do indivíduo em função das novas exigências institucionais e econômicas, também condicionou novos experimentos no campo da representação visual.

Em vez de enfatizar a separação entre arte e ciência no século XIX, o importante é ver como ambas integravam um único campo entrelaçado de saberes e práticas. [...] Desejo, portanto, delinear um sujeito observador que é a um só tempo causa e consequência da modernidade no século XIX. Em linhas muito gerais, o observador sofre um processo de modernização no século XIX, ajustando-se a uma constelação de novos acontecimentos. Forças e instituições que, juntos, podem ser definidos, de modo vago e talvez tautológico, como “modernidade”. (CRARY, 2012, p.18)

No final do século XIX, a “ruptura” causada pelo modernismo ocorreu à margem de uma vasta organização hegemônica do visual, que cresce ainda mais durante o século XX com a difusão da fotografia, do cinema e da televisão. A modernização cria novas necessidades,

novos modos de consumir e produzir; o observador, como sujeito humano, é inerente a esse processo. Enfim, o modernismo representa o advento do novo para um observador que permanece o mesmo. (CRARY, 2012, p. 14)

Para Crary, a visão e seus efeitos estão sempre associados às possibilidades do observador, sendo este produto histórico e, ao mesmo tempo, lugar de certas práticas de subjetivação. O autor destaca, ainda, a distinção existente entre o “espectador” e o “observador”: enquanto o primeiro assiste passivamente a um espetáculo, o último é um sujeito que vê dentro de um determinado conjunto de possibilidades, estando, portanto, “inscrito em um sistema de convenções e restrições”. (CRARY, 2012, p. 15)

Ao assumir que houve, durante o século XIX, um observador único, corremos o risco de apresentar algo abstrato, dissociado das particularidades e da imensa diversidade que caracterizaram a experiência visual naquele século. Podemos, contudo, apontar um modelo dominante de observador para esse período.

Tem-se, portanto, um sujeito observador que é, simultaneamente, causa e efeito do processo de modernização durante o século XIX, acompanhando e ajustando-se a uma série de novos acontecimentos, forças e instituições. A modernização traz consigo a freqüente e contínua criação de novas necessidades, novas formas de produção e consumo, e o observador, enquanto sujeito humano e social, é intrínseco a esse processo.

2.2. Modificações tecnológicas

Desde o início do século XIX, sobretudo com Goethe, fenômenos visuais subjetivos, como a pós-imagem – presença de uma sensação na ausência de um estímulo, na definição de Crary -, deixam de vistos como ilusões e passam a ser vistos como “verdade” óptica, constituintes de um elemento irredutível da visão humana. De acordo com Crary, esse processo conferiu nova “objetividade” aos fenômenos subjetivos.

Herbart (apud Crary, 2012) detalhou como o sujeito evita a incoerência e a desorganização internas. Para ele, a consciência parte de um fluxo de dados do meio externo, potencialmente caóticos e gera idéias como resultado de um processo contínuo no qual tais dados se combinam a outras idéias, anteriores ou simultâneas. (HERBRAT, 1891, apud CRARY, 2012, p.102)

Durante a década de 1820, realizaram-se por toda a Europa estudos que se estenderam a distintas áreas da pesquisa científica acerca das pós-imagens; fisiologistas buscavam efetuar

o mapeamento do olho enquanto território produtivo, procurando, inclusive, por evidências anatômicas da estrutura do quiasma óptico, conhecido na época como “o ponto atrás dos olhos em que se cruzam as fibras nervosas que vão da retina ao cérebro, levando metade dos nervos de cada retina para cada lado do cérebro”. (CRARY, 2012, p. 118)

Tendo começado em meados da década de 1820, o estudo experimental das pós-imagens levou à invenção de uma variedade de técnicas e aparelho ópticos. Inicialmente, eles tiveram como propósito a observação científica, mas logo se transformaram em formas de entretenimento popular. Todos se baseavam nas noções de que a percepção não era instantânea e de que havia uma separação entre o olho e o objeto. Pesquisas sobre a pós-imagem haviam sugerido que ocorria alguma forma de combinação ou fusão quando as sensações eram percebidas em rápida sucessão. (CRARY, 2012, p.105)

Diversos aparelhos que trabalhavam com a questão da óptica, em especial com a pós-imagem, surgiram ao longo do século XIX. Um dos primeiros foi taumatrópio¹, criado por John Paris e popularizado em Londres, por volta de 1825, chegando a ser amplamente comercializado como forma de entretenimento popular. O efeito óptico que se alcançava com este aparelho estava intimamente ligado à formação da pós-imagem, como descrito pelo fundador do instrumento.

a impressão causada na retina pela imagem, que está retratada em um lado do cartão, não se apaga antes que aquela que está pintada no lado oposto seja apresentada ao olho; a consequência é que se veem ambos os lados de uma só vez. (PARIS, 1827 apud CRARY, 2012, p.106)

Em seguida, Peter Mark Roger, matemático inglês, pôs-se a examinar as propriedades de duração das pós-imagens na retina para criar efeitos de movimento, assim como o físico Michael Faraday – criador da “roda de Faraday” em 1831. O cientista belga Joseph Plateau também realizou diversos experimentos com a pós-imagem, demonstrando, em 1828, que a duração e a qualidade das pós-imagens na retina variam de acordo com características do estímulo, como a intensidade e a cor, além de calcular o tempo médio de duração dessas sensações: 1/3 de segundo.

Se diversos objetos que diferem sequencialmente em termos de forma e posição são apresentados ao olho, um após o outro, em intervalos muito breves e suficientemente próximos, as impressões que produzem na retina misturar-se-ão sem confusão e acreditar-se-á que um único objeto está gradualmente mudando de forma e posição. (PLATEAU, 1829 apud CRARY, 2012, p. 109)

¹ Aparelho óptico que provoca a junção de duas figuras distintas, dando a impressão que as mesmas foram colocadas em movimento. Fonte: Dicionário Online de Português. Disponível em <<http://www.dicio.com.br/taumatropio>>

Já na década de 1830, novos aparelhos ópticos surgiram, como o fenacístoscópio² de Plateau, cujo efeito resultante consistia em uma série de imagens que pareciam estar em movimento contínuo, graças à persistência da retina. Exemplares comerciais entraram em circulação em Londres em 1833 e, em seguida, dois novos aparelhos parecidos surgiram: o estroboscópio³ e o zootrópio⁴. Crary destaca o fato de tais instrumentos, apesar de não serem considerados cinema, constituem formas iniciais de um desenvolvimento tecnológico que levou ao surgimento do mesmo. Uma característica decisiva desses aparelhos ópticos das décadas de 1830 e 1840 é a “natureza indisfarçável de suas estruturas operacionais e a forma de subjetivação que engendram” (CRARY, 2012, p. 129).

Segundo Crary, a produção do observador no século XIX coincidiu com novos processos de disciplina e regulação. Os imperativos de uma produção dominada pela racionalização do tempo e dos movimentos penetraram em diversas esferas da atividade social - muitas delas, inclusive, marcadas pela necessidade de conhecer as capacidades do olho, sua organização e seu controle.

Dentre as grandes inovações técnicas do século XIX, Marx (1867, apud, CRARY, 2012, p.113) considera fundamental a adaptação do corpo às “poucas, mas fundamentais formas de movimento”. Segundo Crary, a modernização do observador contou com a adequação do olho às formas racionalizadas de movimento e foi caracterizada pela dissociação da visão em relação ao sistema representacional mais inflexível da câmara escura⁵.

Com exceção da fotografia, a forma mais significativa de imagem visual no século XIX foi o estereoscópio⁶, de acordo com Crary. Sua criação data do final da década de 1830 e, após 1850, sua comercialização na Europa e América do Norte foi vasta. O funcionamento

² Instrumento que cria uma ilusão óptica de movimento baseada na persistência da imagem na retina. Fonte: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em <<http://www.priberam.pt/dlpo/fenacistosc%C3%B3pio>> . Acesso em 22jan14.

³ Instrumento que mede a velocidade de um movimento circular periódico rápido, dando a ilusão de que o objeto ou o corpo que se move rapidamente está parado ou em movimento lento. Fonte: *idem*

⁴ Aparelho composto por um cilindro com cortes verticais laterais, que, quando se gira, dá ao .espectador a ilusão do movimento das imagens estáticas dispostas em tira .em seu interior. Fonte: *ibid*

⁵ Compartimento retangular de uma máquina fotográfica, apenas com uma abertura de diâmetro reduzido em um dos lados, por onde entra a luz, e material sensível à luz no lado oposto. Fonte: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em <<http://www.priberam.pt/dlpo/c%C3%A2mara%20escura>>. Acesso em 11abril14

⁶ Instrumento que nos dá a sensação do relevo e da .perspectiva, pela observação de duas imagens planas. Fonte: (*ibid*)

deste aparelho estava intimamente ligado ao fenômeno da disparidade binocular, que consiste no fato de cada olho ver uma imagem ligeiramente diferente.

Assim como outros fenômenos ópticos, a disparidade binocular já era conhecida desde a Antiguidade, mas foi só a partir da década de 1830 que se iniciaram estudos que quantificaram com exatidão características como o diferencial angular do eixo óptico de cada olho.

Crary chama a atenção para a relação entre a imagem estereoscópica e o apego material da burguesia do século XIX:

A experiência mais intensa da imagem estereoscópica coincide com um espaço preenchido de objetos, com uma plenitude material que evidencia o horror da burguesia do século XIX ao vazio. Há uma infinidade de cartões estereoscópicos mostrando interiores abarrotados de quinquilharias, galerias de museus densamente ocupadas por esculturas e vistas congestionadas da cidade. (CRARY, 2012, p.122)

Ressaltemos, no entanto, que a nova autonomia e abstração da visão emergentes, não constituíram só uma condição para a pintura modernista no final do século XIX, mas também para formas da cultura visual de massas que surgiram muito antes.

Minha tese é que uma reorganização do observador ocorre no século XIX antes do surgimento da fotografia. O que acontece entre 1810 a 1840 é um deslocamento da visão em relação às relações estáveis e fixas cristalizadas na câmara escura. [...] Em certo sentido, ocorre uma nova valorização da experiência visual: ela adquire mobilidade e intercambialidade sem precedentes, abstraídas de qualquer lugar ou referencial fundante. (CRARY, 2012, p.22)

Concluimos, portanto, que o século XIX foi marcado por discussões, invenções e pesquisas, inicialmente empíricas, que colocavam como uma questão central a visão e seus componentes e fenômenos (tais como a pós-imagem e a disparidade binocular). Transformações decorrentes desse processo, aliadas ao contexto histórico vigente, afetaram os indivíduos, alterando o perfil do observador dessa época.

Para Crary (2012), o fato de aparelhos ópticos como o fenacitoscópio e o estereoscópio terem caído em desuso e desaparecido, não é reflexo de um simples processo de aprimoramento tecnológico, mas deve-se também, e principalmente, às novas necessidades e aos usos da época, que tornaram essas formas mais antigas inadequadas e obsoletas.

2.3. Novas formas de comunicação

Para Baudrillard, a partir de transformações como o desenvolvimento de novas técnicas industriais e novas formas de poder político no século XIX, surge um novo tipo de signo. Trata-se de objetos potencialmente idênticos e produzidos em séries, que promovem uma ruptura com o problema da mimese, uma vez que a relação entre eles não é mais a de original/cópia. A relação agora é de equivalência e indiferença. (1976, p.78 apud CRARY, 2012, p.21).

Crary destaca, ainda, que a padronização das imagens visuais no século em questão não deve ser vista meramente como parte das novas formas de reprodutibilidade técnica, mas integrante de um processo mais amplo de normatização e subordinação do observador. “Se há uma revolução na natureza e na função do signo no século XIX, ela não acontece independentemente da reconstrução do sujeito.” (CRARY, 2012, p. 26)

Novas formas de comunicação, consumo, produção e racionalização demandaram e delinearum um novo tipo de consumidor-observador. Segundo Crary, a modernização produz sujeitos administráveis por meio do que Michel Foucault (? , p.217 apud CRARY, 2012, p.26) denomina “uma política do corpo, certa maneira de tornar dócil e útil o agrupamento dos homens”. Foucault apresentou algumas condições do observador no século XIX, ao passo em que outros autores retrataram a forma e a densidade reais do campo no qual a percepção sofreu as variações.

Enquanto isso, Walter Benjamin descreveu a organização heterogênea dos eventos e objetos que delinearum o observador naquele século. “Deparamo-nos com um observador ambulante, formado pela convergência de novos espaços urbanos, novas tecnologias e novas funções econômicas e simbólicas das imagens e dos produtos.” (BENJAMIN apud CRARY, 2012, p.28). Para Benjamin, a percepção era claramente temporal e cinética. A visão é sempre múltipla, sequencial e sobreposta aos outros objetos, desejos e vetores.

Para o autor alemão Walter Benjamin, a obra de arte sempre foi reprodutível, seja para fins de exercício, de difusão da obra ou puramente de lucro. Já a reprodutibilidade técnica das obras de arte consiste em um processo relativamente novo que têm se realizado e se desenvolvido através de invenções como a xilogravura⁷, a imprensa, a litografia⁸ e a

⁷ Gravura aberta na madeira. Fonte: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/xilogravura>>. Acesso em 22jan14.

⁸ Arte de desenhar e escrever em pedra, para obter reproduções em papel. Fonte: *Idem*

fotografia. Graças a essa facilidade na reprodução e propagação das produções artísticas em massa, a arte gráfica adquiriu os meios de ilustrar a vida cotidiana.

A reprodutibilidade técnica do som iniciou-se no fim do século passado. Com ela, a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos. (BENJAMIN, 1994, p. 167)

Benjamin expõe, ainda, o conceito de autenticidade da obra artística, constituída pelo seu “aqui e agora”, pela sua existência única que desdobra também a sua história, sua tradição e identidade. Nenhuma reprodução, por mais perfeita que seja, poderá carregar tal autenticidade da obra original. “A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica.” (BENJAMIN, 1994, p.167)

Por um lado, a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em posições impossíveis para o próprio, possibilitando a aproximação da obra ao indivíduo, além de possuir maior autonomia que a reprodução manual - um exemplo disso é a fotografia, que consegue acentuar aspectos do original que são acessíveis à câmera, mas fogem ao olhar humano e à ótica natural.

Por outro, mesmo que essas novas circunstâncias da reprodutibilidade técnica deixem intacto o conteúdo da obra, elas ainda desvalorizam sua quintessência, abalam sua tradição, afetam sua autenticidade. Diante disso, Benjamin classifica o cinema como agente de um movimento de massa que liquida o valor tradicional do patrimônio cultural. “Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial.” (BENJAMIN, 1994, p. 168)

No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente. (BENJAMIN, 1994, p. 169)

O declínio da atual aura está intimamente ligado, de acordo com Benjamin, ao crescimento e difusão dos movimentos de massa, uma vez que essas massas modernas desenvolvem um busca constante pela aproximação das coisas, mostrando uma tendência a superar o caráter único através da sua reprodutibilidade. “A forma mais primitiva de inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprime no culto. As mais antigas obras de arte surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso”. (BENJAMIN, 1994, p. 171)

Segundo Benjamin, a produção da obra de arte se inicia a serviço da magia, do místico, importando-se mais com existência do que com a exibição dessas imagens; é o chamado “valor de culto”. Neste contexto, as obras devem, inclusive, ser mantidas fora de exposição a indivíduos considerados “comuns”, para que sejam mantidas sagradas.

Contudo, conforme tais obras de arte se tornam independentes de seu uso ritual, aumentam as situações de exposição das mesmas. A “exponibilidade” de uma obra de arte cresceu de tal forma, com os vários métodos de sua reprodutibilidade técnica, que seu valor de exposição atribui-lhe novas funções, entre as quais a “artística”.

Segundo Benjamin, o surgimento da fotografia, considerada por ele a primeira técnica de reprodução genuinamente revolucionária, levou a arte a sentir a iminência de uma crise, e esta reagiu com a doutrina da arte pela arte, dissociando-se de qualquer função social. “Com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual. [...] Com a fotografia, o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição.” (BENJAMIN, 199, p.171 / 174)

Momentos antes que a contemplação das imagens mudasse radicalmente tornando-se coletiva, graças ao advento do cinema, o princípio da contemplação individual se afirma, derradeiramente e com uma força máxima, como dantes, no santuário através da imagem divina.

3. ALFRED HITCHCOCK E A CONSTRUÇÃO DO PONTO DE VISTA

3.1. O cinema e sua reprodutibilidade

De acordo com Walter Benjamin, a arte deve, para garantir eficácia, se orientar ao máximo em função da reprodutibilidade e, conseqüentemente, colocar em seu centro a obra original o mínimo possível. Ao falar sobre o cinema, o autor levanta a relação entre reprodutibilidade técnica e a própria produção de um filme:

A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. O cinema é uma criação da coletividade. (BENJAMIN, 1994, p. 172)

Benjamin considera o filme a mais perfectível das obras de arte, pois este é montado, ao final do processo de produção, a partir da seleção de inúmeras imagens isoladas e de seqüências de imagens, de forma a possibilitar e intensificar a busca pelo impecável. O autor descrevia, desde meados do século XX, uma “era da obra de arte montável”, ilustrada pelo cinema e, segundo ele, existente desde então.

Na melhor das hipóteses, [*no caso de um estúdio cinematográfico*], a obra de arte surge através da montagem, na qual cada fragmento é a reprodução de um acontecimento que nem constitui em si uma obra de arte, nem engendra uma obra de arte, ao ser filmado. (BENJAMIN, 1994, p. 178)

“A idéia de se fazer reproduzir pela câmera exerce uma enorme atração sobre o homem moderno.” (BENJAMIN, 1994, p. 182). Visto isso, o intérprete de cinema toca seu público pois parece, a partir de seu próprio exemplo, abrir a todos a possibilidade de “fazer cinema”. Benjamin argumenta que, além de o cinema absorver um número de atores consideravelmente maior do que o teatro, a idéia de uma divulgação em massa de sua própria figura, de sua própria voz, produz, no homem moderno, um efeito de glorificação do artista cinematográfico em detrimento do teatral.

As exigências técnicas impostas ao ator de cinema diferem das impostas ao ator de teatro, evidentemente. Isso se dá graças a certas especificidades do cinema. Segundo Benjamin, é de maior importância que o intérprete represente a si mesmo diante da câmera do que representar um personagem diante do público. “O ator cinematográfico típico só representa a si mesmo.” (BENJAMIN, 1994, p. 182)

O autor compara o estranhamento do intérprete diante do aparelho com o do homem diante do espelho no período romântico, sendo ambos da mesma natureza. Hoje, essa imagem

se torna transportável para um local onde possa ser vista pelas massas: a sala de exibição, a sala de cinema. O intérprete é ciente deste fato e de que, portanto, é a massa que, em última instância, o controla.

[...] é diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos cidadãos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho. À noite, as mesmas massas enchem os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas [...] (BENJAMIN, 1994, p. 178)

Walter Benjamin declara que a utilização política do controle da massa sobre o intérprete encontra como barreira a exploração pelo capital cinematográfico, que constrói um caráter contra-revolucionário sobre as oportunidades revolucionárias inerentes a esse controle. Na Europa Ocidental, essa exploração impede, ademais, que o anseio do homem moderno de ver-se reproduzido se consolide. Diante desse quadro, é de notado interesse da indústria cinematográfica estimular a participação das massas através de “concepções ilusórias e especulações ambivalentes” (BENJAMIN, 1994, p. 184). Para isso, essa indústria mobiliza um intenso aparelho publicitário, conseguindo, por fim, corromper e forjar o interesse genuíno das massas pelo cinema.

O interesse das massas, segundo o autor, volta-se então para o simples entretenimento, para a distração. Esta, por sua vez, é fundamentalmente de ordem tátil, ou seja, baseada na mudança de lugares e ângulos, que atingem o espectador incessantemente.

A associação de idéias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda. O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. (BENJAMIN, 1994, p. 192)

3.2. O papel criador da câmera

Durante muito tempo a câmera permaneceu fixa, correspondendo a um ponto de vista estático. A partir de 1900, entretanto, o inglês G.A. Smith ganhou reconhecimento por libertar a câmera da imobilidade, modificando o ponto de vista de uma mesma cena de um plano a outro, o que significou uma decisiva evolução no cinema. Com o passar dos anos e com o desenvolvimento de tecnologias, a câmera se tornou cada vez mais flexível, segundo Martin (2011)

Logo este aparelho tornou-se móvel e ativo como o olho humano, seja este do espectador ou de alguma personagem, exprimindo diferentes pontos de vistas cada vez mais

subjetivos. A câmera deixou de ser apenas “a testemunha passiva, o registro objetivo dos acontecimentos”, para tornar-se ativa no registro da realidade material e na criação da realidade fílmica, segundo Martin (2011)

Outra mudança significativa nesse campo se refere à questão do olhar fixo dos atores face à câmera. Inicialmente, os atores encaravam a câmera como se estivessem diante do espectador de teatro. Mais tarde, com a quebra da influência teatral sobre o cinema, o olhar do ator direcionado à câmera - e, logo, ao espectador-, tornou-se um efeito dramático inesperado; o espectador se sente diretamente atingido, deixando de ser uma testemunha passiva para assumir o papel de um indivíduo capaz de tomar partido frente ao enredo do espetáculo.

A expressividade da imagem é criada e condicionada por certos fatores, que vão do estático ao dinâmico, como os enquadramentos, os diversos tipos de planos, os ângulos de filmagem e os movimentos de câmera.

Segundo Martin, o ponto de partida na criação cinematográfica é a escolha da matéria filmada, enquanto o segundo ponto é a organização do conteúdo no enquadramento. Para o autor, ao falar de enquadramento, tratamos

da composição do conteúdo da imagem, isto é, da maneira como o diretor decupa e eventualmente organiza o fragmento de realidade apresentado à objetiva, que assim irá aparecer na tela. [...] Ele é o mais imediato e o mais necessário recurso da tomada de posse do real pela câmera”. (MARTIN, 2011, p. 38,39)

Quando a câmera era fixa, o enquadramento se restringia a delimitar um espaço correspondente à abertura de uma cena de teatro. Aos poucos, percebeu-se possível: deixar certos elementos da ação fora do enquadramento (elipse); mostrar apenas algum detalhe significativo ou simbólico (sinédoque); criar simbolismos através da composição do conteúdo enquadrado; modificar o ponto de vista normal do espectador; jogar com a terceira dimensão do espaço (profundidade de campo) para obter efeitos dramáticos. (MARTIN, 2011)

A estaticidade criada pelo enquadramento será compensada, se necessário, por seu dinamismo interno, o dos movimentos ou dos sentimentos. O enquadramento também pode ser móvel, sem com isso perder seu valor de composição plástica.

Segundo Martin, o tamanho do plano é determinado pela distância entre a câmera e o objeto e pela sua duração. Na escolha de cada plano, para a clareza necessária à narrativa, deve haver adequação entre o tamanho deste e seu conteúdo material e dramático: quanto menos coisas há para ver, mais próximo será o plano; quanto maior a significação ideológica ou a importância dramática, maior será o plano, dando sempre ao espectador o tempo necessário para perceber o conteúdo apresentado.

3.3 – O diretor Alfred Hitchcock

Provavelmente o mais famoso de todos os diretores. Em parte, por ter sido um mestre também na arte de se promover, de vender sua imagem. [...] Incansavelmente criativo, inovador, sempre procurando novas fórmulas narrativas, novos movimentos de câmera, um desafio diferente a cada filme. (EDWALD FILHO, 2002, p.337)

Sir. Alfred Hitchcock nasceu em Londres, em 13 de agosto, filho de pais católicos, e teve formação jesuítica. Estudou engenharia na Universidade de Londres e, em 1920, lançou-se na indústria cinematográfica, criando letreiros para filmes mudos produzidos pela Famous Players-Lasky Company. Em 1923 começou a escrever roteiros e em 1925 dirigiu seu primeiro filme, *The Pleasure Garden*. O diretor estreou no suspense com o filme *O Inquilino* (*The Lodger*), em 1926.

A partir de 1929, com *Chantagem e Confissão* (*Blackmail*), Hitchcock inicia um período de vários clássicos do suspense dirigidos por ele ainda na Inglaterra, como *O Homem que Sabia Demais* (*The Man Who Knew Too Much*, 1934), *Os 39 Degraus* (*The 39 Steps*, 1935) e *Sabotagem* (*Sabotage*, 1936). Esta fase do diretor ficou conhecida como “fase britânica” e foi nela que ele estabeleceu algumas inovações que caracterizariam seu estilo, como a criação do personagem “falso culpado”, um inocente que é perseguido ou punido por um crime que não cometeu. “O sucesso desses filmes chamou a atenção dos produtores de Hollywood para a habilidade do diretor em usar o suspense a partir de tramas plausíveis em que explorava psicologicamente os temores humanos.” (HOW STUFF WOKS, 2014)

Hitchcock viveu na Inglaterra até 1939, quando mudou-se para os Estados Unidos, onde realizaria a maior parte de seus filmes. Na América, chegou a produzir uma comédia (*Um Casal do Barulho*, 1941) e documentários para o governo norte-americano. Também dirigiu um seriado de Televisão entre 1955 e 1961, com histórias de mistério (*Alfred Hitchcock Presents*).

Um aspecto decisivo do cinema de Alfred Hitchcock, que começou sua carreira no cinema mudo, é a importância da imagem cinematográfica na construção narrativa. Para ele, o diálogo deveria ser evitado ao máximo, sendo utilizado apenas quando era realmente necessário. As intenções e sentimentos dos personagens são indicados através de olhares e gestos, que, segundo o diretor, possuía mais significado do que um diálogo trivial, já que não expomos nossos profundos e verdadeiros pensamentos em uma conversa. Portanto, é preciso

entender essa característica para que possamos fazer uma análise mais completa de suas obras.

Quando se conta uma história no cinema, só se deveria recorrer ao diálogo quando fosse impossível fazer de outro jeito. Sempre me esforço em procurar primeiro a maneira cinematográfica de contar uma história, [...] O que se pode deplorar é o seguinte: com o surgimento do falado, o cinema se imobilizou abruptamente numa forma teatral. [...] O resultado é a perda do estilo cinematográfico, e também a perda de toda a fantasia.

Quando se escreve um filme, é indispensável separar nitidamente os elementos de diálogo e os elementos visuais, e, sempre que possível, dar preferência ao visual e não ao diálogo. Seja qual for a opção final em torno da ação que se desenvolve, deve ser a opção que mantém mais firmemente o público em suspense.

Em suma, pode-se dizer que o retângulo da tela deve estar repleto de emoção. (HITCHCOCK apud TRUFFAUT, 2004, p. 65)

Além disso, essa valorização da imagem busca direcionar a atenção do espectador através do conflito na criação do ponto de vista: a identificação da culpa e da inocência; e assim, Hitchcock constrói a consciência do olhar no espectador.

[...] a *mise-em-scène* de Hitchcock – posições de câmera, gestos e olhares dos personagens – revela o fluxo subterrâneo de interesses e emoções, o que está além do que se expõe nos diálogos. O cinema puro se dá quando a lógica das imagens e sons diz mais sobre a verdade dos comportamentos (não excluído o da própria plateia) do que a superfície do enredo. (XAVIER in TRUFFAUT, 2004, p.17)

O diretor demonstrava grande interesse pelo conhecimento técnico cinematográfico, já que, através do domínio deste, conseguia de forma intensa e peculiar alcançar dramaticamente o público. Hitchcock pensava e trabalhava cada aspecto de suas produções nos mínimos detalhes: a criação do roteiro, a montagem, a fotografia, o som, a escolha dos atores, o figurino, os elementos do cenário, os enquadramentos, os movimentos de câmera e até mesmo a publicidade do filme.

Ao escolher um tipo de enquadramento, ao manipular o zoom para expressar angustias e curiosidade, ou mesmo ao controlar a iluminação, aumentando a sensação de suspense, Hitchcock é capaz de articular, de forma muito particular, a relação entre os lugares e as ações na composição da narrativa.

Entre outras contribuições para o cinema, o diretor faz uso recorrente de técnicas que aproximam o público da trama mediante um reordenamento dos símbolos e objetos físicos do espaço. Por exemplo, quando movimenta a câmera e cria, por meio de enquadramentos singulares, a sensação de que coabitamos o universo fílmico. (JORDÃO, 2013, p. 161)

Para Alfred, era fundamental pensar na reação do espectador, explorar suas emoções e pensamentos e aproximá-lo dos personagens. As imagens, planos e cenas eram meticulosamente racionados, de modo a controlar as informações apresentadas, o que o ajudava a criar suspense, conduzir o espectador e proporcionar a ele diferentes emoções. “Em seu cinema, o ponto essencial é este: o domínio dos meios, a orquestração do olhar capaz de capturar o espectador. Não admira que o privilégio recaia sobre o suspense.” (XAVIER apud TRUFFAUT, 2004, p.17)

Alfred Hitchcock ficou mundialmente conhecido como o “Mestre do suspense” e, para Gois, o suspense desenvolvido em seus filmes não era apenas um artifício de sedução do espectador, mas trazia várias “problemáticas e características que pautavam o sujeito moderno” (GOIS, 2011). Ainda segundo a autora, o suspense é um sentimento contemporâneo que nasce na cidade metropolitana.

Então o imprevisto chega lhe por todas as portas da percepção obrigando-lhe a conviver com um nível de tensão, traduzido como um sentimento chamado suspense. Essas tensões provenientes da vida moderna trazem ao indivíduo essa sensação de medo desconhecido. (SANTOS, 2012 apud GOIS, 2011)

Ismail Xavier (2004) chama a atenção para a diferença existente entre “suspense” e “surpresa”: enquanto o primeiro se configura como “a expectativa diante do desdobramento de uma situação de risco da qual o espectador possui todos os dados e, por isso mesmo, tem o que temer”, o segundo está atrelado à “violência inesperada, instância do choque”. Xavier caracteriza, ainda, o suspense típico de Hitchcock:

o suspense psicológico, apoiado na pura dimensão do olhar, quando o que parece ser uma configuração de rotina, a paisagem, a rua ou a casa de todo dia, de repente se revela uma anomalia, uma mancha, um ponto de incongruência que atija a percepção e aguça as expectativas, suscita indagações. O insólito dentro do cotidiano faz da cena inocente uma sugestão sinistra, produz insegurança e a vontade de decifrar. (XAVIER apud TRUFFAUT, 2004, p.17)

Outro aspecto decisivo nas obras de Alfred Hitchcock é a forma como o diretor constrói em seus filmes uma metáfora do cinema, discutindo-o, pondo-o em pauta de modo reflexivo. Diante disso, Xavier descreve o diretor britânico como

o mestre cujas agústias, e ironia bem-humorada, atravessam o binômio transgressão e culpa, não somente no teor da experiência de suas personagens, mas também na própria maneira como seus filmes assumem uma dimensão reflexiva e trazem o cinema e seu espectador para o centro da discussão. (XAVIER, 2003, p.72)

Hitchcock produziu mais de 50 filmes ao longo de sua carreira, sendo suas obras mais conhecidas *Festim Diabólico* (Hope, 1948), *Janela Indiscreta* (Rear Window, 1954), *Um Corpo que Cai* (Vertigo, 1958), *Psicose* (Psycho, 1960), e *Os Pássaros* (The Birds, 1963).

3.4 - A construção do ponto de vista nas obras de Hitchcock

Alguns anos antes da invenção do cinematógrafo no final do século XIX pelos irmãos Lumière, considerados “pais do cinema”, as primeiras imagens cinematográficas já eram exibidas nos aparelhos mutoscópio⁹ e quinetoscópio¹⁰, de visualização individual. O cinema está, desde sua origem, atrelado ao desejo em observar o outro, tomá-lo como objeto, submetendo-o a um olhar fixo e curioso – em outras palavras, à escopofilia.

Gois (2011) afirma que “na concepção de Freud (apud GOIS, 2012), o voeyurismo era um fenômeno denominado como pulsão escópica que estava inerente à natureza humana”. Freud (apud Gois, 2011) definia essa pulsão como “uma pressão de origem interna do inconsciente que conduz o organismo para uma finalidade”, segundo Gois (2011). Portanto, a escopofilia seria uma pulsão interna que reage ao estímulo exterior apreendido através do olhar e percebe o “outro” como objeto de desejo, numa relação na qual o prazer consiste em ver e ser visto.

O próprio dispositivo técnico do cinema carrega consigo valores escópicos, uma vez que se revela como um aparelho de espiar dentro da sala escura, local favorável à manifestação do olhar, onde se pode espiar o outro sem remorso.

“Quando estamos no cinema, submetemos a imagem – a imagem do outro – a um olhar concentrado e bisbilhoteiro, como se espíássemos pelo buraco da fechadura, ocultos nas trevas da sala de exibição”. (MACHADO, 1997 apud GOIS, 2011)

Seja através de máquinas individuais de “espiar” por buracos, fendas ou visores, ou em uma sala escura onde se pode refugiar para ver sem ser visto, a escopofilia é um dos componentes principais da sedução do cinema desde sua criação até os dias atuais, segundo Gois (2011).

⁹ Espécie de aparelho cinematográfico de contador, em que aparece toda uma série de películas impressionadas, representando cenas interrompidas, que operam na retina como um cinematógrafo comum. Fonte: Dicionário Português Online. Disponível em

<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/definicao/mutoscopio%20_1006195.htm> . Acesso em: 22jan14

¹⁰ A aparelho onde, individualmente, o espectador poderia apreciar os filmes animados. Fonte: Kinodinamico. Disponível em: <<http://kinodinamico.com/2011/02/08/quinetoscopio-cineminha-de-primeira/>> . Acesso em: 22jan14.

Essa forma inicial do cinema resultou em um dos “gêneros” mais significativos dos primeiros tempos: o “filme de buraco de fechadura”, ou, o filme de voyeurismo. Durante os 10 ou 15 primeiros anos do cinema, uma enorme quantidade de filmes foi produzida focalizando voyeurs e sua bisbilhoteira. *As seen through a telescope* (1900), *Through the keyhole in the door* (1900), *Down the hotel corridor* (1902), *A search for evidence* (1903) e *The inquisitive boots* (1905) são exemplos de filmes voyeurs.

A tradição voyeurista perdura no cinema e pode ser vista em filmes relativamente recentes, como *Janela Indiscreta* (1954), além de outros mais contemporâneos. Essas películas recuperam em outra linguagem o tema do buraco da fechadura, que é uma das chaves para a compreensão do próprio cinema como lugar de pulsão escópica.

O filme *Janela Indiscreta* levanta uma reflexão entre a metáfora do aparelho cinematográfico e o lugar do espectador dentro do filme. O espaço do protagonista, com a perna engessada e imobilizada, em uma cadeira de rodas, se confunde com o do espectador, sentado na sala de projeção, ambos impotentes e praticando a pulsão do olhar. Jeff está diante de diversos “filmes” que passam em cada janela simultaneamente e cabe a ele escolher o foco da atenção.

Xavier chama destaca a relação existente entre a posição de Jeff e a teoria do dispositivo cinematográfico, formulada por Jean-Louis Baudry: “imobilidade, investimento da energia no olhar, prazer nessa posição de ‘tudo perceber’, regressão infantil.” (BAUDRY, 1983 apud, XAVIER, 2003, p. 73)

Segundo Xavier, nesta película encontramos, além da metáfora do espectador de cinema, a do espectador de teatro, uma vez que a geometria própria deste espetáculo está claramente representada no filme.

[...] o elemento que separa Jeff da cena em frente é essa espécie de ‘fosso’ constituído pelo pátio, lá em baixo, a uma certa distância do seu ‘camarote’ [...] Enfim, não são poucos os elementos que permitem expandir a metáfora teatral e tomar a visão de Jeff como a do observador de um espetáculo *à la Broadway*. (XAVIER, 2003, p.74)

O filme voyeurista teve um papel importante na construção do novo modelo narrativo e na preparação do espectador para uma nova experiência do olhar, que hoje chamaríamos de subjetiva. De fato, este é o primeiro gênero cinematográfico a utilizar sistemática e freqüentemente a aproximação da câmera do ator ou do objetivo fotografado. (MACHADO, 1997, p. 116)

Nesses filmes, a técnica do close-up cinematográfico é utilizada com freqüência e favorece o olhar mais apurado do que se pretende demonstrar, podendo revelar dos menores

gestos, às intenções mais ocultas e íntimas diluídas na cena fora, do alcance da visão do espectador, atravessando a intimidade do personagem.

A aproximação da câmera tem inicialmente um apelo erótico indisfarçável: trata-se de retirar o espectador da posição cômoda, mas pouco venturosa [...] e colocá-lo “em contato” com os protagonistas, como se lhe fosse possível subir ao “palco” e vivenciar a ação como alguém que faz parte dela. [...] Ele, espectador, já não se sente restringido a uma platéia e a cena lhe parece mais íntima. (MACHADO, 1997, p. 117)

Por volta da década de 20, o cineasta e teórico russo Lev Kulechov iniciou uma investigação pioneira acerca dos fatores responsáveis pelo sucesso mundial da prática cinematográfica americana, inaugurando a teoria da montagem. Através da metodologia de análise empirista de filmes e das reações da platéia, Kulechov buscava detectar a variável responsável pela diferença de atitude dos espectadores, notando um favoritismo aos filmes norte-americanos em detrimento dos europeus.

Kulechov chegou à conclusão de que o fator fundamental responsável pelo sucesso americano é o ritmo acelerado da sua montagem, ao passo que os filmes europeus são marcados pela lentidão com que as imagens se sucedem. Além disso, os filmes americanos apresentam gêneros compatíveis com a rápida sucessão de planos, como aventura e ação, onde perseguições, lutas corporais, cavalgadas e outros movimentos são essenciais.

Segundo Xavier, Kulechov alcançou duas conclusões fundamentais:

(1) o momento crucial da prática cinematográfica é o da organização do material filmado; (2) a justaposição e o relacionamento entre vários planos expressa o que eles têm de essencial e produz o significado do conjunto. (XAVIER, 2008, p. 47)

O contexto dentro do qual Kulechov desenvolvia seu trabalho era o da revolução de 1917, e sua proposta era a de estabelecer bases para a construção de uma nova cinematografia, a partir dos resquícios do cinema czarista e contando com recursos deficientes, dada a situação geral do país e da guerra civil em andamento.

O cineasta formulou o princípio do “efeito Kulechov” e a noção de “geografia criativa”. Segundo Xavier (2008, p.47), esta última corresponde “ao processo pelo qual a montagem confere um efeito de contigüidade espacial a imagens obtidas em espaços completamente diferentes e da aparência de realidade a um todo irreal.” Em outras palavras, há a construção de um todo através da combinação de partes pertencentes, na realidade, a totalidades distintas. O que é importante, para Kulechov, é o efeito de realidade obtido.

Kulechov propõe que cada plano constitui apenas um pequeno fragmento da obra e deve ter sua presença reduzida ao mínimo. De acordo com Xavier (2008, p.48), “o plano tem de ser o mais curto possível; uma unidade mínima de informação, que deve ser simples e clara

de modo a permitir uma decodificação imediata – ele vai chamar essa unidade de plano-signo.”

O “efeito Kulechov” é um exemplo dessa proposta. Tal experiência se constituiu em intercalar o mesmo plano de um ator (logo, a mesma expressão facial) com três imagens distintas para demonstrar que, levado pela imagem atrelada, o espectador daria um significado diferente à mesma expressão facial, comprovando o predomínio da montagem sobre cada imagem singular.

Assistimos a algo semelhante no filme *Janela Indiscreta*, em relação ao personagem Jeff, como observa Xavier e o próprio Hitchcock em entrevista com o cineasta Truffaut:

O esquema usual será o de alternar o rosto de Jeff, visto de perto, com a imagem do que ele vê no pátio ou nas janelas vizinhas, imagem que nos mostra o cenário em frente a partir de uma certa distância. (XAVIER, 2003. p. 74)

Da mesma maneira, pegamos um primeiro plano de James Stewart. Ele olha pela janela e vê, por exemplo, um cachorrinho que desce, dentro de uma cesta, até o pátio; voltamos a Stewart, ele sorri. Agora, [...] mostramos uma moça nua que se requebra diante de sua janela aberta; voltamos ao mesmo primeiro plano de James Stewart sorridente, e, agora, ele é um velho safado! (HITCHCOCK apud TRUFFAUT, 2004, p. 213)

O plano subjetivo nos apresenta o campo visualizado por um personagem já apresentado ao público em um plano anterior. Diante de um enquadramento como este, o espectador deixa de visualizar o filme com seus próprios olhos e incorpora outro olhar, o olhar do personagem. Tal recurso expressivo acompanha o cinema desde sua criação e de tão codificado, tão comum, é difícil que algum espectador atente-se a ele.

A sua utilização freqüente no filme voyeurista terá significativa importância no desenvolvimento da forma cinematográfica, pois “permitirá construir um olhar flutuante que, ao longo do filme, muda continuamente de posição e de situação.” (MACHADO, 2007) A alternância entre essas formas de olhar configura o par de tomadas subjetiva/objetiva, que constitui a estrutura básica desse tipo de filme.

É notável, nessas produções, a importância de um dispositivo de aumento, como lupa, luneta ou câmera fotográfica (como é o caso em *Janela Indiscreta*), desempenhando um papel de elemento agenciador do par de tomadas. Segundo Machado (1997), o efeito de ampliação visual e o de aproximação simbólica são produzidos pelo dispositivo óptico, e o buraco da fechadura, apesar de não ser propriamente um instrumento de ampliação (logo, não poderia criar os mesmos efeitos), funcionará como tal através da contaminação sígnica.

Vimos como o dispositivo de ampliação (lupa, luneta, microscópio) se generaliza e contamina todo e qualquer instrumento de visualização (buraco de fechadura, fresta)

que possa justificar a aproximação da câmera e a inserção do primeiro plano. (MACHADO, 1997, p. 119)

Freqüentemente, utilizava-se uma máscara negra de formato circular ou de fechadura, a depender do aparelho utilizado, para marcar a passagem do plano geral e objetivo a um plano aproximado e subjetivo. No entanto, a partir de 1903, encontraremos diversos filmes que já eliminam inteiramente a máscara negra indicadora de visão subjetiva, realizando tal passagem de forma direta.

No caso de *Janela Indiscreta*, Hitchcock não utiliza a máscara negra para evidenciar a passagem para o plano subjetivo e ampliado nos momentos em que Jeff observa o que acontece nos apartamentos vizinhos através da janela simplesmente. Contudo, quando o personagem se apropria da máquina fotográfica para investigar melhor os acontecimentos, notamos, além de um aumento considerável na ampliação do plano, a utilização da máscara negra em formato circular, correspondente à lente da câmera, para indicar o plano subjetivo.

Além disso, é fundamental observarmos que é através das lentes de sua câmera fotográfica que Jeff assiste diariamente cada episódio da vizinhança. Repare que Hitchcock escolhe intencionalmente um instrumento de fotografia a ser utilizado pelo personagem para bisbilhotar. Segundo o diretor, é essencial servir-se sempre de elementos ligados aos personagens ou aos lugares, havendo certa negligência quando não os utiliza.

Segundo Jaques Amount, podemos entender o conceito de ponto de vista como

um lugar, real ou imaginário, a partir do qual uma representação é produzida. [...] no cinema é o ponto imaginário, eventualmente móvel, do qual cada plano foi filmado. Esse ponto de vista é com freqüência, identificado com o olhar, e, em um filme narrativo, a questão será saber se esse olhar pertence a alguém: a um personagem (plano “subjetivo”), à câmera, ao autor do filme ou a seu enunciador (AMOUNT, 2003)

É importante destacar, ainda, a diferença entre câmera subjetiva e ponto de vista: a primeira se encontra em um plano micro-estrutural enquanto o ponto de vista narrativo é macro-estrutural, se refere ao filme por inteiro e não a um momento apenas.

Segundo Brito, podemos constatar os seguintes fatos:

a) A existência de planos subjetivos, num dado filme, não implica uma narração em primeira pessoa, e b) um filme narrado em primeira pessoa não é, necessária nem predominantemente, constituído de planos em câmera subjetiva, podendo eventualmente, até prescindir desse recurso. (BRITO, 2007, p.11)

No caso de *Janela Indiscreta* observamos a primeira constatação: trata-se de um filme com narração objetiva, onisciente e em terceira pessoa, apesar da predominância de planos subjetivos (já que na maior parte da película, a visão que temos do exterior do apartamento de Jeff coincide com o ângulo de visão do personagem). Já o caso b) pode ser exemplificado com

o filme *Crepúsculo dos Deuses*, cuja narração é explicitamente em primeira pessoa, e, no entanto, conta com poucas tomadas subjetivas do personagem que conta a estória.

A representação do ponto de vista na grande maioria dos filmes voyeuristas não tem a função de frisar um conhecimento ou uma situação psicológica do personagem, não está a serviço de uma narração, mas constitui uma atração em si, uma satisfação direta do desejo de espiar do espectador. (MACHADO, 2011)

Em *Janela Indiscreta*, é interessante perceber que a partir do momento em que Jeff suspeita de seu vizinho e passa a investigá-lo, suas “espiadas” são movidas por um conjunto de intenções muito mais complexo do que a simples motivação do prazer escópico do *voyeur*. O que move Jeff de uma mirada à outra já não é o puro apetite visual, mas a sedução do mistério, a ânsia em solucionar o enigma da narrativa, constituindo o enredo policial na trama.

Em lugar de dividir seu prazer *voyeur* com o espectador, ele está encarregado de uma missão de descoberta e punição. As cenas vistas pela janela passam agora a ser inspecionadas em função de sua significação na trajetória narrativa.

Nas obras de Alfred Hitchcock, a construção da relação dos personagens com o espectador pede a elaboração de um complexo processo de identificação e de ponto de vista. Neste, frequentemente, nos deparamos com o confronto entre culpa e inocência, bem como a contradição entre o olhar e a consciência simultaneamente prazerosa e incomoda que o mesmo provoca. Esse perfil narrativo provoca no espectador uma relação de adesão aos conflitos vividos pelos personagens, um envolvimento que é necessário para que haja apreciação da obra.

Isso se reflete, por exemplo, em jogos de alternância entre diferentes pontos de vista, que podem criar, entre o espectador e o(s) personagem(ns), uma situação diegética (em que há uma maior identificação, já que ambos compartilham do mesmo ponto de vista) ou não-diegética (pontos de vista diferentes, onde as informações detidas pelo espectador diferem das detidas pelo personagem).

4. A ANÁLISE FILMICA DE *JANELA INDISCRETA*

4.1. *A Janela Indiscreta*

O filme *Janela Indiscreta*, cujo roteiro foi inspirado em um romance de Cornell Woolrich, se passa em Greenwich Village, Nova York, e tem como personagem principal o repórter fotográfico L. B. Jefferies (James Stewart). Após sofrer um acidente de trabalho, Jeff tem de imobilizar uma das pernas e ficar temporariamente em uma cadeira de rodas em seu apartamento, de onde tem vista para um pátio e para as janelas dos apartamentos de seus vizinhos. Como forma de distração, ele passa a observar de sua janela o que acontece na vida íntima de cada vizinho, que, por não perceberem que estão sendo observados, vão desvendando em detalhes sua privacidade como uma narrativa ao olhar intruso de Jeff.

Pouco a pouco cada janela nos introduz traços do caráter e dos sentimentos de pessoas que coexistem em um mesmo espaço e que interagem entre si apenas eventualmente. Ali, Hitchcock desenha o cotidiano e as relações pessoais sob uma ótica intimista da vida moderna, segundo Gois (2011, p.7).

Do lado de lá do pátio você tem todo gênero de conduta humana, um pequeno catálogo de comportamentos. Era absolutamente indispensável fazer isso, senão o filme perderia todo o interesse. O que se vê no muro do pátio é uma quantidade de pequenas histórias, é o espelho [...] de um pequeno mundo.

(TRUFFAUT, 2004, p. 219)

Segundo Xavier, o pátio estabelece-se no filme como uma comunidade, cujos membros, vistos a certa distância, ganham personalidade e expõe dramas cuja resolução passa a nos interessar. Após várias semanas imobilizado e observando a vida dos vizinhos, Jeff acaba envolvendo-se e apelidando-os de acordo com seus comportamentos.

O “Músico”, cujo apartamento-estúdio está sempre cheio de resquícios de comemoração, é um homem de hábitos noturnos e está geralmente compondo ao piano ou embriagado. A “Senhorita Torso” é uma jovem dançarina de balé que passa os dias a ensaiar em seu pequeno apartamento de um só cômodo e está constantemente rodeada por homens. A “Senhorita Coração Solitário” parece procurar um parceiro e simula encontros na solidão de seu apartamento. Os Thorwald são um casal que vive em um apartamento relativamente confortável e que se desentende com frequência. Há também uma artista plástica, já senhora e que gosta de se banhar ao sol; um casal que trata seu cachorro como um filho e que dorme na

varanda nos dias quentes; e, finalmente, um casal de recém-casados que celebra a lua-de-mel, com a janela do apartamento constantemente fechada.

Tal passatempo *voyeur* vai se tornando cada vez mais obsessivo e atinge seu ápice quando a Sra. Thorwald desaparece misteriosamente. No quarteirão, a vida segue costumeira, mas agora as atenções de Jeff estão voltadas ao apartamento dos Thorwald, onde a movimentação é suspeita: a mulher não é mais vista, o marido despacha uma mala amarrada a cordas grossas e se esconde por trás das persianas.

Convicto cada vez mais de que se trata de um homicídio e que o assassino é o próprio Sr. Thorwald (Raymond Burr), Jeff entra em contato com um velho amigo policial, Doyle (Wendell Corey), que desacredita na hipótese do fotógrafo, mas concorda em colher informações que ajudem na resolução do caso. Ao mesmo tempo, o fotógrafo consegue convencer, aos poucos, sua namorada Liza (Grace Kelly) e sua enfermeira Stella (Thelma Ritter) de que o que ocorreu foi um homicídio.

Liza chama a atenção, inclusive, para o fato de a aliança matrimonial estar no apartamento do casal, e não com a esposa desaparecida e lembra do apego feminino às jóias (em particular, à aliança de casamento). O policial discorda da lógica do casal e adverte a Jeff que este está infringindo a lei ao se intrometer na vida particular de seus vizinhos.

Os fatos que se seguem confirmam fortemente a hipótese do fotógrafo, até que, finalmente, o suspeito invade o apartamento de Jeff. Depois de pedir explicações em vão, Thorwald começa uma briga e tenta jogar Jeff pela janela, mas este escapa com vida. A polícia corre para resgatar Jeff e prender o suspeito, que, enfim, confessa o crime.

No momento final do filme, a câmera volta a realizar um movimento panorâmico, da mesma forma que a película se inicia, provocando um efeito cíclico, que se reflete tanto na vida dos protagonistas, como dos demais personagens. Este último movimento nos atualizar sobre a continuidade de cada um daqueles filmes que transcorrem no interior dos apartamentos, como uma “resolução” para cada um dos casos. Na sala do “Músico” o vemos conversando com a “Senhorita Coração Solitário”; o apartamento dos Thorwald é pintado para receber novos inquilinos; o namorado da dançarina retorna do exército; o casal protagonista está agora com a relação consolidada e Jeff possui outra perna imobilizada.

Enfim, tudo parece retornar à normalidade. Xavier (2003), em contrapartida, faz uma importante observação acerca do “final feliz” da narrativa:

[...] se cumpre a regra do gênero, o faz com ironia, pois a “felicidade” do casamento configura-se como dupla castração. O protagonista termina a aventura mais preso e imóvel do que nunca, com as duas pernas engessadas, sob a tutela de Liza. (XAVIER, 2003, p. 78)

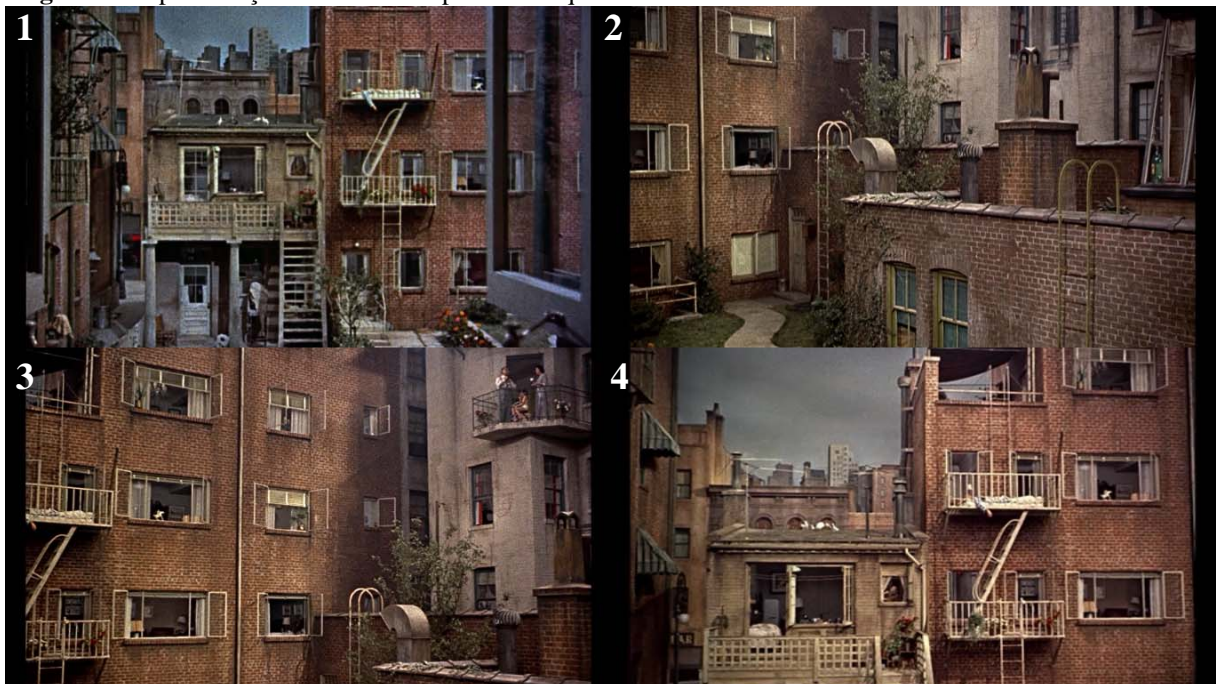
Ismail Xavier chama a atenção, ainda, para a habilidade da narrativa de *Janela Indiscreta* em articular diversos aspectos e gêneros, como a comédia, o policial e a reflexão que nos remete a uma teoria do espetáculo.

4.2. Análise fílmica

4.2.1. Sequência 1

A sequência se inicia com a vista da janela do apartamento de Jeff para o pátio e os prédios vizinhos. Uma aproximação da câmera à janela em primeiro plano nos convida a “espiar” o que se passa do lado de fora do apartamento. A câmera passeia em travelling pelo cenário nos apresentando em plano sequência o espaço da narrativa, constituído de pequenos jardins e fundos de prédios residenciais feitos de tijolos (típico do bairro nova-iorquino Greenwich Village, onde se passa o filme), como é possível observar na Figura 1.

Figura 1 – Apresentação do cenário na primeira sequência de *Janela Indiscreta*.



Fonte: Filme *Janela Indiscreta* do diretor Alfred Hitchcock, 1954.

Em seguida, a câmera “bibiloteira” adentra o apartamento de Jeff focando-se imediatamente em super close na testa suada do personagem, que então dorme. Sua fronte úmida nos sugere uma temperatura ambiente elevada. Após um corte seco, o próximo plano se inicia em um termômetro, dentro do apartamento, que marca 92° F (aproximadamente 33° C) -

ver Figura 2-, o que confirma a sugestão anterior e justifica o fato de um casal de vizinhos, que serão apresentados adiante, dormir constantemente na varanda de seu respectivo apartamento.

Figura 2 – Elementos visuais para constatação da temperatura ambiente elevada



Fonte: Filme *Janela Indiscreta* do diretor Alfred Hitchcock, 1954.

Inicia-se outro travelling, desta vez, examinando mais de perto e mais demoradamente o que se passa dentro dos apartamentos. De janela em janela, somos apresentados aos apartamentos e aos personagens em suas situações cotidianas: um homem se barbeia ouvindo ao rádio; o casal dorme na varanda de seu apartamento em virtude da alta temperatura e acorda ao som do despertador; em uma kitnet uma jovem e esbelta moça se veste e, em trajes curtos, se alonga enquanto prepara seu café da manhã. Esta cena está representada na Figura 3. Observe que a janela cumpre um papel de delimitar o espaço onde se passará cada um daqueles “pequenos filmes” ou “espetáculos” para Jeff, enquadrando os “atores” nos palcos, que são os apartamentos.

Figura 3 – Apresentação de alguns personagens em seus respectivos apartamentos.



Fonte: Filme *Janela Indiscreta* do diretor Alfred Hitchcock, 1954.

Novamente a câmera retorna ao apartamento de Jeff, passando por sua perna engessada com os escritos “Here lie the bones of L.B. Jefferies” (Aqui jazem os ossos quebrados de L.B. Jefferies), o que nos revela seu nome e sua situação debilitada. Um travelling mais rápido se inicia focando-se consecutivamente em uma câmera fotográfica quebrada sobre uma mesa e

uma fotografia de uma corrida de carros no momento em que dois deles se chocam – observe a Figura 4. Esses aspectos nos possibilitam concluir que se trata de um fotógrafo e que o estado do personagem e da câmera quebrada se devem a um acidente durante uma tentativa de fotografar uma corrida de carro.

Figura 4 – Caracterização do personagem principal Jeff



Fonte: Filme *Janela Indiscreta* do diretor Alfred Hitchcock, 1954.

Neste momento, os elementos sonoros ouvidos são diegéticos: o som do rádio, do despertador e crianças brincando na rua; além da melodia não-diegética, anterior, que se mantém e aumenta seu ritmo durante este plano, conforme nos são mostrados elementos da vida aventureira de Jeff.

Através dos elementos do pequeno apartamento do personagem que nos são e serão, ao longo da película, mostrados, podemos delinear alguns traços de sua personalidade. Fotografias de guerra e viagens, objetos exóticos e uma cama de solteiro, símbolo de seu desapego e solidão, nos remetem a um fotógrafo aventureiro e de vida simples que, ao contrário de sua namorada Liza, abomina a idéia do casamento.

Segundo Xavier, *Janela Indiscreta* carrega o gênero “comédia de casamento” de forma que

a dificuldade de Jeff em assumir de fato o namoro e sua exaltação adolescente da liberdade e da aventura, oferecidas pela profissão e pelo estado civil, caracterizam-se como etapas de um processo pelo qual ceder à sedução de Liza significa, na sua evolução, atingir a vida adulta. (XAVIER, 2003, p.76)

A próxima fotografia na qual a câmera se foca é a de uma mulher. Esta última imagem se difere das outras, pois está revelada em negativo invertido. Mais tarde, ao longo do filme, percebemos que essa peculiaridade do retrato é uma representação do então sentimento de Jeff pela mulher, que é sua namorada. Ambos se distanciam em diversos aspectos e têm interesses divergentes. A mesma imagem de Liza aparece, em seguida, na capa de uma revista, revelada da forma convencional, expondo uma mulher elegante, bela e tradicional. As duas imagens estão representadas na Figura 5.

Figura 5 – Liza em negativo e em preto e branco



Fonte: Filme *Janela Indiscreta* do diretor Alfred Hitchcock, 1954.

É interessante perceber que, nesta primeira sequência, Hitchcock constrói uma breve apresentação dos personagens ao se apropriar dos elementos do cenário.

Inicia-se com o pátio adormecido, depois passamos para o rosto de James Stewart suando, pela perna engessada, depois por uma mesa sobre a qual se vêem a máquina fotográfica quebrada e uma pilha de revistas e, na parede, fotos de carros de corrida capotando. Unicamente com esse movimento de câmera, somos informados de onde estamos, quem é o personagem, qual é a sua profissão e o que aconteceu com ele. (TRUFFAUT, 2004, p. 219)

Tais aspectos são mostrados através do olhar de uma câmera curiosa, bisbilhoteira (compatível com o tema voyeur do filme), que observa as janelas e adentra o apartamento de Jeff.

O filme prevê alguns acontecimentos do que seriam nossas vidas modernas, segundo Gois. Cada vez mais há uma contemplação no olhar em programas televisivos como reality shows e um forte incentivo dos meios de comunicação à invasão de privacidade, estimulando nos valores culturais o desejo em observar. Jeff assiste à rotina dos vizinhos como um espetáculo. É “o show da vida das pequenas criaturas que inundam o mundo das metrópoles.” (KUSTER, 2009 apud GOIS, 2011 p.7).

Além disso, outros comportamentos muito presentes na atualidade, como a solidão e a individualidade, podem ser observados no personagem de Jeff. “Em meio à multidão, o silêncio

de quem acompanha pequenas historias, vai desenrolando a curiosidade de observar si próprio dentro dos dramas alheios.” (GOIS, 2011, p.6)

Para Gois, em *Janela Indiscreta*, enquanto percebemos Jeff como um *voyeur*, os vizinhos assumem um papel de exibicionista: apesar de eles não estarem cientes de que estão sendo observados, os moradores expõe sua vida, fazendo dela um espetáculo real. Dentro desse contexto, Jeff é um espectador. Ele se torna externo à sua realidade para investigar o que se passa no ambiente ao redor. Isso ocorre devido à sua profissão de fotógrafo e a sua condição de estar imobilizado em frente à janela. Assim, Jeff reintroduz um novo significado e linguagem para aquilo que era imperceptível no seu cotidiano. (GOIS, 2011, p.8)

Também devemos notar que a câmera não invade a moradia dos outros personagens, restringindo o que é mostrado para o espectador ao mesmo campo de visão do fotógrafo. Esse controle de informações que são disponibilizadas ao público, contribuirá para a criação do suspense, além de começar a construir a identificação do olhar do espectador com a do personagem principal.

4.2.2. Sequência 2

Certa noite, as persianas do apartamento dos Thorwald se encontram fechadas. O marido realiza uma seqüência de idas e vindas à casa, na maior parte do tempo sozinho e em posse de uma maleta. Essa estranha movimentação pela madrugada chuvosa é acompanhada com atenção por Jeff, que, inquieto, demonstra curiosidade pelo caso – observar a Figura 6.

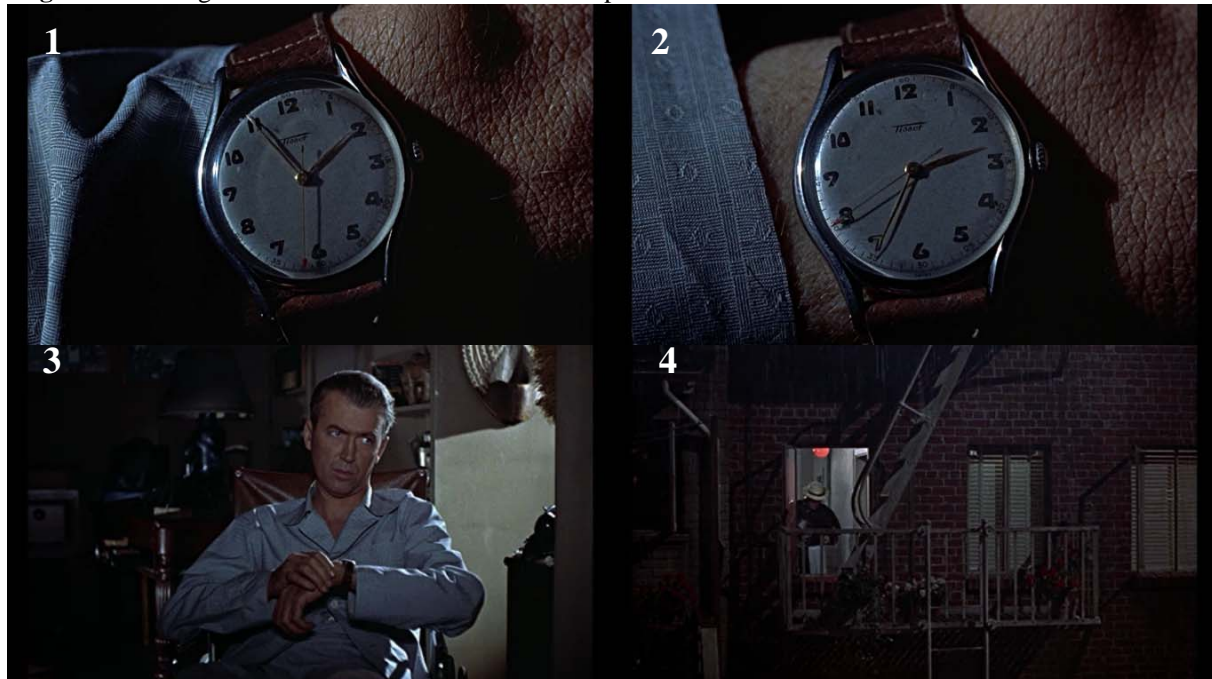
Após a primeira saída do Sr. Thorwald, Jeff checa o horário em seu relógio de pulso: 1:55 da madrugada. Um Fade Out e Fade in (recursos cinematográficos em que a imagem se torna gradualmente negra e gradualmente retorna da tela escura ao normal, respectivamente) indicam a passagem do tempo. Agora, vemos novamente o relógio, que marca 2:35. Neste momento, Jeff observa o retorno do Sr. Thorwald ao apartamento, mas sua permanência é breve, e este logo sai novamente à rua na madrugada chuvosa. A Figura 7 indica essa sucessão de planos.

Figura 6 – Sequência de idas e vindas do Sr. Thorwald observada atentamente por Jeff



Fonte: Filme *Janela Indiscreta* do diretor Alfred Hitchcock, 1954.

Figura 7 – Jeff aguarda o retorno de Sr. Thorwald ao apartamento.



Fonte: Filme *Janela Indiscreta* do diretor Alfred Hitchcock, 1954.

Novamente presenciamos um fade in-out com a significação da passagem do tempo. Na próxima cena, Jeff está dormindo e acorda de repente, se dando conta de que perdeu a sequência de idas e vindas do suspeito. Quando este chega finalmente ao apartamento, Jeff

luta contra o sono para se manter acordado e investigando, mas se rende e acaba dormindo novamente.

O próximo plano se inicia com um close no rosto de Jeff e a câmera realiza um breve travelling que nos mostra que os apartamentos estão com as luzes apagadas e seus moradores estão dormindo, com exceção do Sr. Thorwald, que está agora no corredor de seu apartamento acompanhado, desta vez, de uma senhora cujo rosto não é mostrado. Em travelling a câmera retorna ao close no rosto de Jeff, que ainda dorme.

Nesta seqüência, a “câmera-personagem”, acompanhando a estranha movimentação, nos revela que, além de copresente, ela tem um papel fundamental na produção do suspense ao mostrar a saída de Thorwald acompanhado e depois nos mostrar que Jeff dormiu na seqüência de idas e vindas. Tal informação, que é restrita ao espectador, unida à impossibilidade deste de interferir na trama, ajuda a criar a atmosfera de tensão deste momento do filme. Aqui, é válido ressaltar que não há mais a identificação do olhar do espectador com o do fotógrafo, uma vez que o primeiro detém informações que não são do conhecimento de Jeff.

Além disso, observa-se que nesta sequência há apenas sons diegéticos, como o som da chuva. Hitchcock dispensa a utilização de possíveis sons não-diegéticos para a criação do suspense, ficando este na conta da imagem.

Nesta mesma seqüência, presenciamos algumas cenas dos outros vizinhos durante a madrugada: o casal que dorme na varanda tem de se apressar a entrar no apartamento quando a chuva começa a cair; o músico chega em casa bêbado; a bailarina, ao chegar em casa impede a entrada de algum acompanhante e busca na geladeira algo para comer.

A apresentação de tais cenas é construída com um jogo de planos subjetivo-objetivo, onde o primeiro nos mostra o que Jeff assiste e o segundo nos revela sua reação à cena. Esse tipo de montagem é conhecida como efeito Kulechov- ver Figura 8.

Figura 8 – Efeito Kulechov em *Janela Indiscreta*



Fonte: Filme *Janela Indiscreta* do diretor Alfred Hitchcock, 1954.

4.2.3. Sequência 3

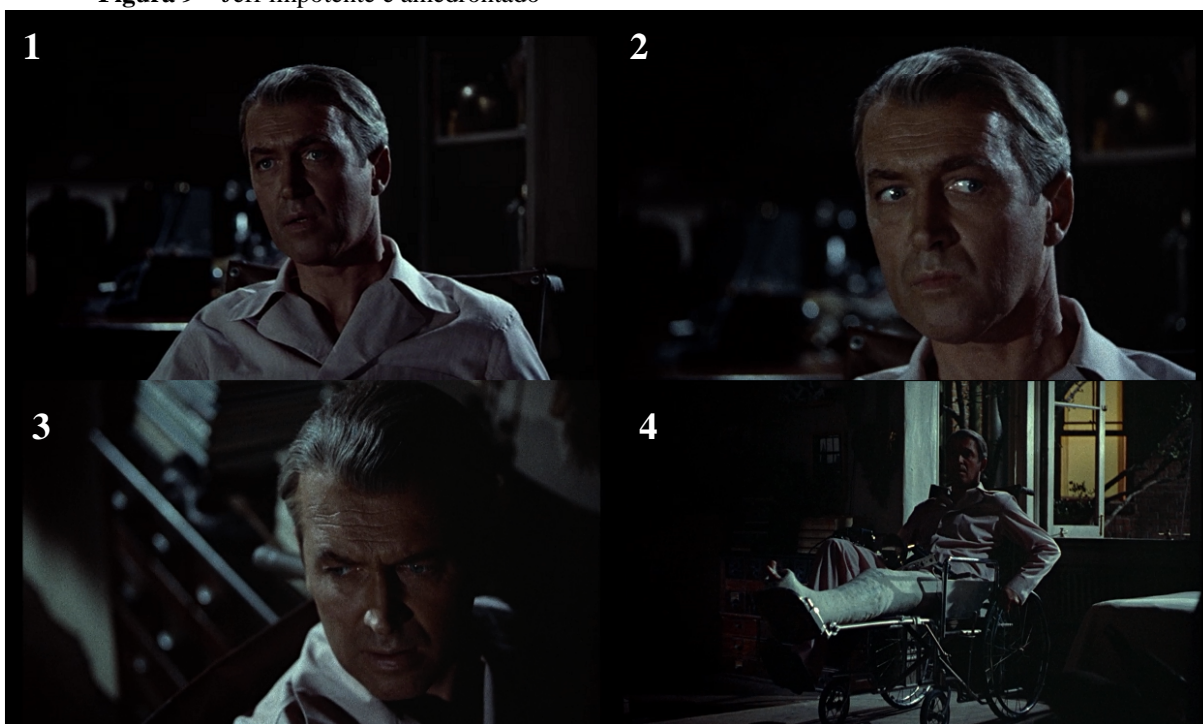
Esta é uma sequência crucial na trama por conter tanto o momento de maior clímax da película, como parte de seu desfecho.

Sr. Thorwald percebe que é observado por alguém do outro lado do pátio e encara o apartamento de Jeff, que rapidamente apaga a luz para não ser reconhecido. Enquanto Jeff e Stella se apressam a procurar dinheiro para tirar Liza da cadeia, a câmera bisbilhoteira nos mostra em plano objetivo o suspeito sair de seu apartamento e encarar novamente a janela de Jeff, olhando diretamente para a câmera.

Após um curto período de tempo em que conversa ao telefone com seu amigo detetive, Jeff percebe o que o espectador já sabia: Sr. Thorwald deixou o apartamento. Imediatamente, o fotógrafo atende a um telefonema que supõe ser de seu amigo, mas do outro lado da linha, ouve-se apenas o som da respiração de alguém que logo desliga o telefone.

O som e o plano fechado no rosto do personagem produzem a imagem do suspense. A câmera em *plongée*, recurso em que se filma o objeto de uma posição superior, nos indica sua impotência na situação. Do silêncio e da escuridão de seu apartamento, onde encontra-se tenso e imóvel, Jeff ouve passos pesados vindos do corredor. Sua expressão é de crescente desespero. Observe a Figura 9.

Figura 9 – Jeff impotente e amedrontado



Fonte: Filme *Janela Indiscreta* do diretor Alfred Hitchcock, 1954.

Momentos depois, o suspeito invade o apartamento de Jeff. Após pedir explicações em vão, começa uma briga. Ressignificando seu objeto de trabalho em objeto de defesa, o fotógrafo lança flashes de sua câmera para deter Thorwald por alguns instantes. Aqui, notamos uma característica marcante do cinema de Hitchcock: a utilização de elementos cenográficos ligados à identidade dos personagens, o que demonstra a atenção do diretor aos diversos aspectos de suas produções.

Desta vez, o espectador conta com planos subjetivos do Sr. Thorwald, nos momentos em que este observa Jeff sentado em sua cadeira de rodas, perto da janela, e logo após os flashes lançados por ele, que tornam a visão do assassino embaçada, representada no filme por uma mancha vermelha na tela, como é possível observar na Figura 10.

Figura 10 – Montagem Sr Thorwald e sua visão subjetiva.



Fonte: Filme *Janela Indiscreta* do diretor Alfred Hitchcock, 1954.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As transformações sofridas pelo observador foram concomitantemente causa e consequência do agitado período de novidades da modernidade. Uma ilustração disso são as mudanças na sociedade que vêm criando demandas - atendidas pelas inovações tecnológicas - por novas formas de comunicação cada vez mais ágeis, como o telefone e a internet, alterando o perfil do indivíduo moderno e contemporâneo. A busca incansável pela rapidez e pela racionalização do tempo seja no sistema de produção ou em sua vida pessoal, se fixa no sujeito, que é imerso nesse novo ritmo e passa a necessitar desta nova forma de observar.

A modernização implicou na criação de novas necessidades, novas formas de produção e consumo, e o observador, enquanto sujeito humano e social, é inerente a esse processo. Em minha análise, escolhi trabalhar o observador pois, diferente do espectador, este se configura como um produto histórico, inscrito em um sistema de convenções e restrições, cujas possibilidades estão associadas à visão e seus efeitos.

Desde sua origem, por volta do final do século XIX, o cinema está intimamente ligado ao desejo em observar o outro, tomá-lo como objeto, ou seja, ao voyeurismo. O próprio dispositivo técnico do cinema revela esses valores, já que se configura como um aparelho de espiar o outro dentro da sala escura.

O gênero voyeuristas assume um grande papel no cinema, desde seu surgimento até os dias atuais. Um exemplo desse gênero é o filme *Janela Indiscreta*, que levanta uma reflexão entre a metáfora do aparelho cinematográfico e o lugar do espectador dentro do filme. Nesta película percebemos, além da metáfora do espectador de cinema, a do espectador de teatro.

Com a grande difusão da televisão e da internet, surgiram outras formas de saciar o prazer voyeur, seja através de programas televisivos como *reality shows* ou de redes sociais *online*.

A primeira sequência do filme *Janela Indiscreta* foi selecionada por apresentar uma característica muito comum e marcante do cinema do diretor Alfred Hitchcock, que iniciou sua carreira no cinema mudo: a apresentação do personagem e do cenário é feita sem a necessidade de utilização de falas.

A segunda sequência apresenta a criação da tensão e suspense principalmente com base no jogo de identificação e não identificação do espectador com Jeff, enquanto este dorme e acorda, perde e acompanha a movimentação do personagem suspeito; além do uso de outros

elementos do cenário, como a escuridão da noite e a chuva forte, que contribuem para o suspense.

Por fim, a terceira sequência selecionada é decisiva na trama por conter tanto o momento de maior clímax da película, como parte de seu desfecho. Nela, Jeff finalmente se vê face a face com seu objeto de observação voyeur, que deixa de ser apenas uma figura observada de longe para ser uma ameaça concreta.

6. REFERÊNCIAS

- AMOUNT, Jaques. Dicionário teórico e crítico de cinema. São Paulo, 2003.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- BRITO, João Batista de. **O Ponto de Vista em Cinema**. João Pessoa, 2007.
- CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador – Visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro. Contraponto, 2012.
- EDWALD FILHO, Rubens. **Dicionário de cineastas**. São Paulo. Companhia Editora Nacional, 2002.
- GOIS, Maíra. **Cinema e Voyeurismo em Hitchcock: Do Olhar à Apropriação do Desejo**. Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação. Ano 5. Ed 2. Dezembro de 2011- Fevereiro de 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/anagrama/article/view/7875/7284>>. Acesso em: 13. Dez. 2012.
- HOW STUFF WOKS. **Biografia de Alfred Hitchcock**. Disponível em: <<http://lazer.hsw.uol.com.br/alfred-hitchcock.htm>>. Acesso em 22 jan14.
- JORDÃO, Geórgia. **Pela janela indiscreta de Alfred Hitchcock**. In. Soares, Verônica. et all (org). Rio de Janeiro: EPJSV, 2013
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas, SP, 1997.
- MARIANO, Raquel. **A Produção de sentido no Cinema de Alfred Hitchcock**. Disponível em: <http://raquelmariano.files.wordpress.com/2011/05/projeto_finalizado_para_pdf1.pdf>. Acesso em:13. Dez. 2012
- MARTIN, Marcel. **O papel criador da câmera**. In. ___A linguagem cinematográfica. Trad. Paulo Neves. 2ed. São Paulo: Brasiliense, 2011. P. 31-61.
- TRUFFAUT, François **Hitchcock/Truffaut: Entrevistas**. São Paulo: Cia das Letras, 1993-2004.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 4ª Ed. São Paulo, Paz e Terra, 2008.
- _____, Ismail. **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues**. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.
- _____, Ismail. Prefácio à Edição Brasileira. In: TRUFFAUT, François. **Hitchcock/Truffaut: Entrevistas**. São Paulo: Cia das Letras, 1993-2004.

Iconográficas

HITCHCOCK, Alfred. *Psicose (Psycho)*, pb, EUA, 1960.

HITCHCOCK, Alfred. **Janela Indiscreta** (Rear Window), EUA, 1954

HITCHCOCK, Alfred. **Festim Diabólico** (Rope), EUA, 1948

HITCHCOCK, Alfred. **Os Pássaros** (The Birds), EUA, 1963

HITCHCOCK, Alfred. **Um corpo Que Cai** (Vertigo), EUA, 1958

HITCHCOCK, Alfred. **O Homem Que Sabia Demais** (The Man Who New Too Much), 1956

HITCHCOCK, Alfred. **Ladrão de Casaca** (To Cath a Thief), 1955