

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

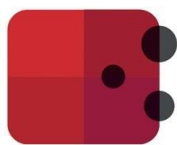
**As rachaduras do olhar:
para uma revisão do problema escópico em *Janela indiscreta*¹**

Eduardo Brandão Pinto²

ANO 9. N. 1 – REBECA 17 | JANEIRO - JUNHO 2020

¹ Pesquisa realizada durante mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob orientação de André Parente, e com apoio de bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

² Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, na linha Tecnologias da Comunicação e Estéticas, da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
Email: eduardobrandao Pinto@gmail.com



Resumo

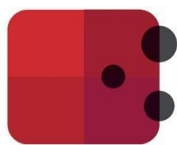
Nos anos 1950, Alfred Hitchcock realizou filmes como *Janela indiscreta* e *Um corpo que cai*, que faziam do plano ponto de vista um instrumento estruturante de construção da narrativa fílmica. Durante as décadas seguintes, formou-se uma interpretação que entendia o olhar dos personagens de Hitchcock como a produção de um processo de espelhamento, no qual o *eu-que-vê* prolifera-se nas coisas-vistas. A janela de *Janela indiscreta* estaria associada a uma metanarrativa, funcionando como a representação da tela cinematográfica e fazendo do protagonista, Jeffrey, um espectador inscrito dentro do próprio filme. Entretanto, buscando reconhecer as discontinuidades abertas dentro da criação de imagens e cenas desses dois filmes, procuro observar as linhas de força que distinguem a janela – dispositivo de fixidez e invariância espacial – e a tela cinematográfica – dispositivo de visibilização da ação e união de olhares. Em diálogo com outros filmes da cinematografia *hitchcockiana*, como *Um corpo que cai*, *Sombra de uma dúvida* e *Pacto sinistro*, procuramos por um novo estatuto do problema escópico desenvolvido em *Janela indiscreta*, menos afeito à unidade de um olhar subjetivo consistente, e mais interessado nas rachaduras abertas nos desacoplamentos entre olhares e dispositivos óticos.

Palavras-chave: Hitchcock; teoria do cinema; *Janela indiscreta*; problema escópico.

Abstract

In the 1950s, Alfred Hitchcock made movies, like *Rear Window* and *Vertigo*, that raised the point of view shot to a key tool to filmic narrative. In the next decades, the critics established an interpretation that understood the hitchcockian characters' gaze as a process of mirroring production, in which the I-that-see proliferates in the things-seen. The window, from *Rear Window*, would be associated to a meta-narrative, working as a representation of the cinema screen. This way, the protagonist, Jeffrey, would be a movie spectator inside a movie. However, here I try to recognize the discontinuities created by the images and scenes in both movies, especially *Rear Window*, in search for the lines of forces that distinguish the window – a *dispositif* based on the fixed and the spatial invariability – and the cinema screen – which makes visible the action and the union of gazes. In dialogue with other Hitchcock's films, such as *Vertigo*, *Shadow of a doubt* and *Estrangers on a train*, we look for a new statute of the "scopic" issue developed by *Rear Window* less concerned to the unity of a subjective and consistent sights, and more attuned to the cracks opened by the decoupling between the gazes and the optical *dispositifs*.

Keywords: Hitchcock; film theory; device; *Rear Window*; scopic issue.



Saudemos em Hitchcock um cinema do inumano, que finalmente desafia as seduções sensíveis do coração, só se debruça sobre a parte mais secreta do homem para imolá-la, e se interessa menos pelo homem do que por aquilo que o transborda. (Jacques Rivette)

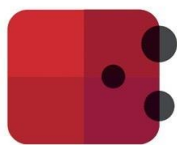
Desencaixes do olhar

Em filmes dos anos 1950, Alfred Hitchcock radicalizou o uso do plano ponto de vista como opção estética central na construção de uma narrativa pelo cinema. A imagem na qual o enquadramento nos mostra pelos olhos do personagem ganhou importância na decupagem do diretor ao longo de sua obra, sendo um modo de produção de olhares e visibilidades, partilhados por espectador e personagem. Não por acaso, dois de seus filmes mais conhecidos – *Janela indiscreta* (*Rear Window*, EUA, 1954) e *Um corpo que cai* (*Vertigo*, EUA, 1958) – trazem já na trama uma condição narrativa propícia ao uso do plano ponto de vista como recurso cinematográfico, ao fazerem do ato de espiar o mote central da ação.

A crítica francesa, em torno da revista *Cahiers du Cinéma*, já a partir da década de 1950, reconheceu na obra de Hitchcock a elaboração de uma teoria do olhar, que tem no plano ponto de vista um operador chave. Nas décadas seguintes, a interpretação da condição do personagem-vidente que atravessa alguns de seus filmes dos anos 1950 e início dos 1960 passou a carregar-se de nova complexidade, ao ser pensada junto de teorias do olhar oriundas da psicanálise e da filosofia, sobretudo de Jacques Lacan e Maurice Merleau-Ponty.

Janela indiscreta foi recorrentemente usado como exemplo primordial acerca da construção de um personagem definido pelo ato de ver. Jeffrey (James Stewart) é um potencial *voyeur*, condição desencadeada pelo gesso à perna quebrada que lhe confina na sala do apartamento, levando sua relação com o mundo a deslocar-se *do agir para o ver*, de onde surge sua condição de vidente, comparável à do espectador que assiste sem poder intervir no curso das ações e eventos. Ao longo dessas décadas, desde os primeiros artigos sobre o filme na *Cahiers*, constituiu-se uma tradição em parte dos estudos hitchcockianos que desenvolveram leituras de *Janela indiscreta* como uma metarreflexão sobre o cinema e seu espectador, na qual a janela funciona como analogia da tela cinematográfica.

Neste artigo, retomo alguns dos textos fundamentais para a interpretação de *Janela indiscreta* a partir do problema escópico, para apontar como houve uma propensão a entender o olhar como aquilo que duplica o sujeito que olha, projetando-o na imagem, de modo que a identificação possa surgir como afeto central na relação



entre espectador e filme. Entretanto, pretendo apontar que o olhar-janela, de Jeffrey, e o olhar-tela, do cinema hitchcockiano, são dispositivos que operam de modos distintos e produzem campos escópicos dessemelhantes. Procurando tensionar a associação rápida entre a janela e a tela, ou Jeff e o espectador, tento demonstrar que o desafio estético, em *Janela indiscreta*, é justamente fazer com que a imagem da janela ganhe o estatuto de uma imagem cinematográfica, um acoplamento que não se dará sem deixar desencaixes e desajustamentos – e serão nesses desajustes, ali onde a janela resiste a se fazer tela, que surgirão as invenções fílmicas mais provocativas. Para analogia, recuperarei alguns momentos chave de outros filmes do repertório hitchcockiano, nos quais questões semelhantes são trazidas à cena.

Douchet, Bozovic, Ismail: o sujeito replicado no olhar

Iniciemos resgatando três estudos que atuaram na formação da interpretação do problema escópico em *Janela indiscreta*, a fim de reconhecermos os conceitos e os critérios que levaram à leitura de uma metanarrativa, na qual o que estaria em jogo seria a representação do olhar espectadorial. Mais adiante, poderemos notar como essa tradição crítica gravitou em torno de um problema teórico muito peculiar aos anos 1960, a saber, a caracterização de uma dimensão *opaca* na imagem, através da qual os funcionamentos ideológicos do aparato cinematográfico ganham visibilidade e crítica.

Nesse filme de Hitchcock somos levados a um condomínio de classe média, onde vive o fotógrafo Jeffrey, cuja perna se quebrou recentemente num acidente enquanto trabalhava, motivo pelo qual restou-se confinado à sala de sua casa. O cômodo é provido de uma janela grande o bastante para permitir espiar a vida dos vizinhos, seja na área comum no condomínio, seja através das janelas à frente. Entre as visitas da noiva que insiste no casamento, de um amigo da polícia e de sua enfermeira, as espiadelas de Jeff levam-no a suspeitar de que o vizinho Thorwald assassinou a esposa. Desdobra-se, então, uma trama em que, munido de seu olhar, otimizizado por ferramentas como binóculo e lentes de câmera, o protagonista e sua noiva desmascaram o crime.

Em edição de 1960 da *Cahiers du Cinéma*, Jean Douchet assinou o artigo “Hitch e sua audiência”, no qual procurou extrair algo como uma teoria do espectador de *Psicose* e *Janela indiscreta*. Neste último, o autor reconhece a composição de três instâncias de realidade. A primeira delas diz respeito ao cotidiano da vida urbana, retratando com realismo cenas banais do dia-a-dia das áreas comuns de um condomínio, o que é apresentado logo nos primeiros planos (DOUCHET, 1986: 151). Uma segunda instância concerne à janela do vizinho Thorwald, através da qual Jeffrey poderá assistir à história de ação e mistério. Se a primeira instância estava conectada a

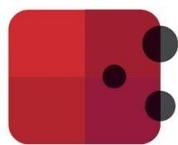


um “mundo de todos os dias”, a realidade pacata da vida ordinária, na segunda abrir-se-á o “mundo dos desejos”, onde Jeff encontrará aquilo que procura: ver algo acontecendo, alguma ação significativa e merecedora de atenção, como um homicídio. A terceira instância, continua Douchet, é o “mundo intelectual”, a cabeça e o rosto de Jeffrey, que operará o equacionamento das duas instâncias anteriores, de modo a estender o realismo das cenas de cotidiano até o apartamento de Thorwald, dando, assim, efeito de real à história mirabolante que ele, Jeff, começa a tramar em sua cabeça (DOUCHET, 1986: 151-152).

Por esse triângulo de realidades – área comum (realismo), apartamento de Thorwald (campo dos desejos de Jeffrey) e mente de Jeff (produção de conexão entre as outras duas), Douchet observa em Jeff a representação do seu próprio espectador, conduzido para dentro do filme. Antes de ver o que acontece, há um desejo pelo acontecimento, capaz de produzir, na instância do “mundo intelectual”, a certeza de que algo há a ser visto. A janela do vizinho Thorwald é transformada, do real cotidiano, em algo extraordinário, que merece ser atenciosamente assistido. O espectador, por essa interpretação, não vê senão a imagem de si, seus desejos e sua demanda de mistérios e prazeres, aqui tomando a forma do prazer escópico. Não à toa, prossegue Douchet, Jeff assistirá à história de um marido que mata a esposa, justamente quando ele próprio, Jeff, está ansioso por livrar-se de sua noiva e do casamento em vista. Thorwald realiza o desejo de Jeff, um desejo misógino de arrancar a mulher-obstáculo do caminho do homem cheio de planos profissionais e de liberdade (DOUCHET, 1986: 153).

Jeff está preso dentro de seu corpo e de seu ponto de vista, não apenas pela perna quebrada que lhe confina os movimentos à sala do apartamento, mas como um ser que toma consciência de seu encarceramento nas dimensões do corpo, um homem “preso atrás de sua própria retina”, conforme desenvolve Miran Bozovic, dando encaminhamento ontológico e psicanalítico ao problema escópico de *Janela indiscreta* (BOZOVIC, 1992). Para o autor, a duplicação do rosto de Jeff remonta ao dilema discutido por Lacan e Sartre, acerca da possibilidade de o olhar apreender-se a si mesmo.

O que faz Jeff procurar algo do lado de fora, na janela do vizinho, e não nos corpos presentes e tateáveis da noiva ou da enfermeira com quem ele divide a sala? Por que olhar para fora? A resposta, com Bozovic, aponta para o desejo de ver o próprio reflexo, construído por um aparato de organização de olhares, espaços e corpos. Para ver a si, Jeff precisa encontrar o sistema no qual o olhar se monta sob a forma de um quiasma em que dois rostos são postos frente a frente, de modo simétrico, para que um se torne o reflexo invertido do outro.



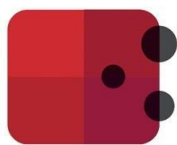
Sujeito-que-olha (Jeff) - Anteparo (janela) - Olhar-de-outra (Thorwald). O apartamento vizinho funciona como uma câmara escura, no fundo da qual projeta-se a imagem de Jeff. A simetria, elemento chave para a organização desse sistema de olhares que produz o reflexo, só é obtida ao se olhar para outra janela, na qual jaz outro homem insatisfeito com seu relacionamento. Preso dentro de sua perspectiva escópica – a alma presa dentro do corpo –, Jeff não pode olhar para si mesmo, senão buscando a imagem de si formada lá na mais funda parede que seus olhos alcançam. Quando é visto por Thorwald, que surpreende seu olhar espião, Jeff pode ver o seu próprio olhar, como quem encontra a brecha na qual a perspectiva é brevemente interceptada – como a caveira da tela *Os embaixadores*, de Hans Holbein, comentada por Lacan, que Bozovic (Idem: 171) compara à fotografia do acidente de carro clicada por Jeff, em que um automóvel pode ser visto sob uma deformação que parece contrariar o ângulo da foto³.

Ismail Xavier, décadas depois, dá continuidade à linhagem interpretativa aberta por Douchet e Bozovic, não mais buscando fundamentação em conceitos psicanalíticos, mas em uma política dos aparatos e dispositivos de espetatorialidade (XAVIER, 2003). Para o autor, a duplicação do rosto observada em *Janela indiscreta* aponta para uma “pedagogia do olhar”. Ismail busca, para analogia, o curta-metragem de Griffith, *A recuperação de um bêbado* (*A Drunkard's Reformation*, EUA, 1909), elaborando uma política do olhar *griffithiano*, que aponta para um moralismo regenerador, no qual a identificação, acionada por uma duplicação de olhares, surge como afeto central.

No curta, um pai de família bêbado e agressivo sai de casa para assistir a uma peça de teatro. Na peça, o que ele vê é um espelho de sua própria condição: o personagem é algo como seu duplo: um homem bêbado, sendo levado pela embriaguez até o completo fracasso, perdendo família e carreira. Vendo-se espelhado naquilo a que assiste, o personagem é levado a testemunhar o destino infeliz que o aguarda, induzindo-o a um processo de regeneração, com o qual interrompe seu vício e reassume a responsabilidade na casa.

Ismail chama atenção para um duplo espelhamento criado pela narrativa. De um lado, a identificação entre o personagem e aquilo que ele vê, sua condição de

³ O pensamento de Lacan acerca do olhar que retorna para si, desenvolvido sobretudo em seu *Seminário 11* (2006), tomado como referencial teórico por Bozovic, é mais complexo do que o esquema de reflexos simétricos, suposto nessa comparação com *Janela indiscreta*. Ao elaborar o conceito de anteparo, Lacan demonstra uma rachadura no campo do sujeito, levando-o a buscar o *eu* obrigatoriamente na representação constituída num encontro faltoso, que consiste na ausência permanente de um *real*, de modo que na representação sempre falta o representado, que não podemos ter senão por negação. O que Bozovic – importante psicanalista lacaniano da escola eslovena – aproveita de Lacan, porém, é basicamente a noção do *eu* cuja aparição só pode dar-se através do *outro*, um sujeito partido. Faço essa ponderação apenas para reconhecer que há uma simplificação, e mesmo uma redução epistemológica, do pensamento lacaniano ao ser aplicado como instrumento de interpretação fílmica, motivo pelo qual a fundamentação psicanalítica dessa reflexão deve vir junto da consciência de seus limites.



espectador da peça de teatro. De outro, um espelhamento dirigido para o espectador do filme: a identificação está cravada na correlação entre dois espectadores: um diegético e interno à narrativa, outro externo, que é a pessoa real que assiste ao filme (XAVIER, 2003: 68). A identificação interna ao filme – pai que se vê replicado no personagem teatral – catalisa sua aproximação com aquele que, de fora, o assiste. Os enquadramentos e a sucessão de planos, através dos quais vemos a peça, seguem a mesma marca com que vemos as cenas do protagonista em sua casa, “em visão frontal, com os atores aparecendo quase de corpo inteiro a gesticular continuamente até que a cena se esgote e pulemos para outro momento da vida dos personagens.” (XAVIER, 2003: 69).

Assim, constitui-se uma *pedagogia do espetáculo*, diz Ismail, na qual o filme procura se inserir e, simultaneamente, representar. O exemplo regenerador é o retorno de um homem transformado, incitando o olhar a saltar entre duas camadas: uma primeira em que a peça serve de exemplo para o personagem, e a segunda em que o filme serve, simetricamente, de exemplo para o espectador. “Se vale para ele [o personagem] a força da mimese, valerá para nós.” (XAVIER, 2003: 68).

À pedagogia de Griffith, Ismail opõe – não sem reconhecer, ao mesmo tempo, a semelhança – a de Hitchcock. Tratando, sobretudo, de *Janela indiscreta* e *Um corpo que cai*, o autor observa a continuidade do desejo de *representar a representação*. A identificação surge na repetição de um rosto que, uma vez olhando, vê a si mesmo retornar naquilo que é visto. O exemplo do curta de Griffith já evidenciava a construção da identificação por meio de uma duplicação daquele que vê, cuja identidade é tomada como critério de organização visual daquilo que é visto. Essa semelhança, atestada pelo pertencimento de ambos a uma mesma ordem visual, é o que permite a construção do vínculo, entre observador e observado, pela continuidade das identidades.

Hitchcock, ainda seguindo Ismail, radicaliza esse efeito de espelhamento do olhar, porém, levando ao centro de sua construção fílmica a congruência sensorial entre o olhar do personagem e o olhar do espectador do filme – o plano ponto de vista. Assim, a substância que dá liga à aproximação pela identidade é operada – não mais pela analogia de caracteres e semelhanças entre cenas, como em Griffith – mas pela sobreposição direta entre os olhares do personagem e do espectador. Essa diferença estende-se para o esforço reflexivo do cinema de Hitchcock, fazendo de alguns de seus filmes um espelhamento do processo mesmo de espelhamento, no qual a identificação pelo retorno do rosto é, ao mesmo tempo, a operação e o operado, o modo de laboração e o objeto daquilo que se elabora.

As teorias do espetáculo de Griffith e de Hitchcock fundam-se, para Ismail, na duplicação em que uma mesma organização visual e representacional reaparece duas



vezes, uma dupla repetição: a paisagem vista é duplicação do olhar que a vê; e o efeito pedagógico da paisagem sobre o sujeito vidente aparece também duplicada, uma vez no personagem-espectador, outra no espectador do filme.

Se a janela de Jeffrey reproduz, assim como em *A recuperação de um bêbado*, a estrutura de olhar do palco italiano, ela, por outro lado, é a instituição do olhar nutrido pelo extraordinário imediato (XAVIER, 2003: 74). O que o olhar de Jeff procura – e encontrará do outro lado da janela-proscênio – é a visão dentro da qual *algo acontece*. A imagem brotará na janela – uma imagem como espetáculo – na medida em que se passar alguma ação capaz de preencher os cantos da retina – uma história de mistério e assassinato, se possível. A paisagem da janela adquire estatuto de imagem ao celebrar a expectativa de Jeff e lhe oferecer algo que o retire da melancolia do repouso, imposto pelo gesso que tem na perna. Por um movimento de espelhamento, é o rosto de Jeffrey que se pinta à janela, quando o testemunho do crime começa a se montar.

A diferença entre as pedagogias do olhar, que Ismail reconhece em Griffith e em Hitchcock, aponta para dois modos de acionar a identificação como suporte da afetação do espectador. Em Griffith, ocorre uma analogia entre o personagem, percebido como alguém que assiste ao espetáculo, e aquele que assiste ao filme, operação feita nas semelhanças narrativas e de organização visual entre personagem que vemos e aquilo que o personagem vê. Em Hitchcock, porém, o que se passa é a fusão entre o olhar do personagem e o olhar do espectador, de modo a fazer do plano ponto de vista um flexionador central da sintaxe fílmica. Desse modo, a paisagem à janela de Jeffrey, em *Janela indiscreta*, é o recorte também do olhar do espectador, sedimentando uma aproximação não apenas na ordem da analogia dos caracteres ou da moral, mas cravada na carne da imagem como uma coincidência geométrica. Assim, quando o rosto do assassino Thorwald revela-se a duplicação do rosto de Jeffrey, como bem demonstrara Bozovic (1992), o que se descortina é o rosto do espectador.

A alternância entre planos do rosto e planos ponto de vista acaba por constituir-se como uma continuidade. Não há corte de visibilidade no *raccord* com o qual passamos dos olhos de Jeff ao que ele vê pela moldura da janela, uma vez que rosto e paisagem estão fundidos por uma organização visual que identifica um ao outro, de modo que a paisagem replica, no contracampo, a imagem e a semelhança do rosto. Assim, Hitchcock é capaz de erigir uma ponte sólida sobre a rachadura que dividia o rosto em dois, restituindo, mais do que nunca, uma continuidade sobre o espaço lacunar do corte. Realiza-se uma dupla operação: por um lado, intensifica-se o uso do plano ponto de vista; por outro, insere-se um artifício a impedir que a câmera subjetiva aprofunde a cisão do rosto, transformando-a, ao contrário, no mais consistente repositivo da centralidade de um sujeito vidente uno e contínuo.



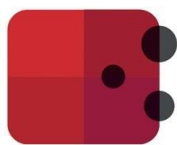
Por fim, interessa-nos reter que, interpretando a janela como analogia da tela cinematográfica, Ismail dá continuidade à tese que surge com Jean Douchet nas páginas dos *Cahiers* – replicação do rosto do espectador no rosto de Jeff – e passa pela análise ontológico-psicanalítica de Miran Bozovic – replicação do rosto de Jeff no rosto de Thorwald –, de modo que a representação da imagem cinematográfica – ou a formação de uma teoria hitchcockiana do cinema, como propôs Luiz Carlos Oliveira Junior, tomando *Um corpo que cai* como epicentro (OLIVEIRA JR., 2015) – entende a tela cinematográfica como tecnologia de espelhamento, encantada com a possibilidade de o olhar flagrar a si mesmo em ato pleno de ver.

Encenar a transmissão: o zoom in

Com Douchet, Bozovic e Ismail, vemos como o plano ponto de vista hitchcockiano é operador de uma replicação do rosto por meio de uma congruência escópica entre personagens e entre personagem e espectador. Nessa congruência, o corte que se interpõe entre o *close up* do rosto (olhar que vê) e ponto de vista (paisagem) é transformado em uma plena continuidade, uma vez que o primeiro e o segundo (rosto e paisagem) são unidos por uma identificação que os coloca no mesmo regime visual, aproximados como por um espelhamento.

Entretanto, pensar o problema escópico como replicação direta do rosto implica supor a supressão da ruptura que afastaria rosto e paisagem (*close up* e ponto de vista); em outras palavras, a tese das congruências entre janela e tela, entre Jeff e Thorwald, entre olhar do personagem e olhar do espectador, deixa de observar as rachaduras que a todo instante parecem ameaçar tomar de assalto a montagem em *raccord* e fender a sua continuidade. Preencher as zonas de lacuna, atar as rachaduras que se abrem no olhar, suprimir os vazios, extinguir a possibilidade de uma perda do sentido e, com isso, assegurar a unidade do rosto seriam objetivos fortes das narrações fílmicas que atravessam os olhares de Jeffrey, de *Janela indiscreta*, e de Scottie, de *Um corpo que cai*.

Ao contrário, há uma *ameaça de ruptura* em circulação nas cenas e nas imagens de *Janela indiscreta*, extensível a outros filmes nos quais Hitchcock interessa-se pelo problema escópico. Mediante esta ameaça, a operação central a ser descrita pela imagem é a produção da continuidade como gesto estético arriscado, nunca seguro, mas dado a desajustes que movem a ficção. Acompanhemos de perto uma cena-chave de *Um corpo que cai*, para notar como a *mise en scène* e a montagem efetuam o salto por cima de uma distância que ameaçaria quebrar o homem em dois e inserir a descontinuidade, ali onde tudo estaria organizado pela ordem da identificação e do prolongamento.



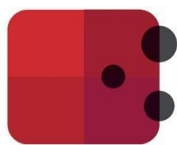
Contratado por um amigo para lhe seguir a esposa, Madeleine, que estaria enlouquecendo ao acreditar ser a reencarnação de uma antepassada, o detetive Scottie espia-a no saguão do museu, onde ela passa o tempo contemplando, estática, a pintura em que está retratada Carlotta, sua suposta versão original.

Notemos o modo como a cena é decupada. Entramos no saguão do museu junto com Scott; ao avistar Madeleine sentada de frente para o retrato, passamos a alternar entre os *close ups* de Scott e seus pontos de vista. A cena é organizada na simplicidade do campo/contracampo, sob o esquema *kuleshoviano* sujeito-que-vê/objeto-visto/sujeito-que-vê – ou, como prefiro designar, Rosto/Paisagem/Rosto.

Mas quando Scott se aproxima, por trás de Madeleine, seu olhar é direcionado para o objeto do olhar da moça, o retrato de Carlotta pendurado na parede. A imagem nos faz, em seguida, ver, pelos olhos de Scott, a semelhança entre as duas moças que ocupam o seu campo de visão - a primeira (Madeleine) de costas e a segunda (Carlotta) de frente, como se uma espelhasse a outra. A semelhança entre as duas é demonstrada pelos planos-detelhe do coque espiralado no cabelo e o buquê de flores na mão.

Entretanto, Hitchcock não fará por meio de cortes as passagens entre os detalhes que aproximam Madeleine e Carlotta, mas, sim, de dois sinuosos movimentos de câmera que partem da primeira e alcançam a segunda em um *zoom in*. Interessa aqui menos observar a semelhança entre os dois caracteres e recuperar a narrativa de como ele reconta a história da aventura cinematográfica e do olhar diante da imagem, como já o fez com amplitude e profundidade Oliveira Jr. (2015: 55 e 56), e mais perguntar: o que está implicado na decisão de estabelecer uma continuidade no plano que nos leva de Madeleine a Carlotta?

O que devemos ver no movimento de câmera arriscado por Hitchcock? O *zoom in* rápido e sinuoso que liga as duas mulheres espelhadas produz a visibilidade de um elemento central à cena, que consiste justamente no medo frente ao risco de que entre as duas abra-se uma descontinuidade, de modo que o prolongamento entre os dois caracteres e o percurso do olhar de Jeff não podem apenas ser mostrados, mas deve-se encenar o próprio processo de visibilização. Se somos conduzidos, ao longo da cena, pelo olhar de Scott, o plano ponto de vista nos fará notar o deslocamento que seu olhar sofre, saindo do corpo de Madeleine e encontrando o de Carlotta, indicando que o olhar da moça, mirando o quadro, direciona o olhar do detetive. A cena trata não somente de fazer o corpo de Madeleine assemelhado ao do retrato, como de promover uma primeira fusão entre os campos escópicos da moça e o do protagonista, de modo que a divisão entre sujeito-que-olha e objeto-da-observação possa encontrar um breve instante de dissolução.

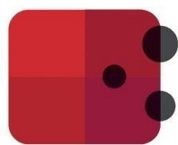


O sinuoso movimento de câmera no salão de *Um corpo que cai* nos indica que a congruência entre os olhares precisa ser produzida, lançada ao filme com um arriscado artifício no qual a ficção cinematográfica se instala. A continuidade que une rosto e olhar somente pode ser obtida mediante a transposição de uma distância, um salto por cima do confinamento que prende o olhar num só e mesmo corpo. Mais do que o espelhamento, o que está em jogo é a construção de um encontro entre olhares que não pode se dar sem o risco de sua desagregação.

O efeito de espelhamento que duplica um rosto em dois e funde dois em um já fora reconhecido como elemento central do cinema de Hitchcock, manifestado muito antes dos filmes estruturados pelo plano ponto de vista, como os aqui analisados. Em artigo sobre *A sombra de uma dúvida* (*Shadow of a Doubt*, EUA, 1943), Mladen Dolar (1992b) observa a organização da trama sob a forma da duplicação: a relação de admiração parental da sobrinha Charlie com seu tio Charlie – “*Somos como dois irmãos gêmeos!*”, diz o tio amoroso. Da mesma forma, a narrativa será desenrolada sobre dois assassinos, procurados por dois pares de detetives, um na costa oeste, outro na costa leste dos Estados Unidos. O esquema do par invertido estará também no centro de tramas como a de *Pacto sinistro* (*Strangers on a Train*, EUA, 1953), em que dois estranhos num trem combinam que um cometa um assassinato para o outro, de modo a desmontar a possibilidade do álibi.

O que diferencia o aparecimento do duplo nesses filmes e o que se dará em *Um corpo que cai* e *Janela indiscreta* é justamente que naqueles ainda não havia, no centro dessa duplicação, um problema de olhar: na metade dos anos 1950 ocorre o encontro entre o duplo e o escópico, de modo que a duplicação não é mais uma questão de semelhança – de dar o mesmo nome, a mesma aparência, atributos ou condições narrativas equivalentes a dois personagens –, mas de produção de uma congruência sensível – fazê-los ver um pelos olhos do outro, fazer com que os dois campos visuais se sobreponham. Ao mover-se do coque e das flores de Madeleine para as de Carlotta, o olhar de Scottie encena o percurso dessa comunhão de pontos de vista.

Porém, neste instante da narrativa, ainda perdura uma assimetria fundamental entre os dois campos escópicos: Scottie sabe que vê o que Madeleine vê, de modo que a fusão dos olhares é interna ao seu próprio campo visual, um olhar que tem consciência de estar sendo direcionado para fundir-se a um segundo olhar; enquanto, do lado de Madeleine, cremos que ela ignora sequer a existência de Scott, quanto mais a coincidência de seus olhares. O que se revelará ao longo da narrativa nos faz rever a cena, com as informações que colhemos adiante: Madeleine não somente sabia que era espiada por Scott, como estava ali precisamente para fazê-lo ver a semelhança entre



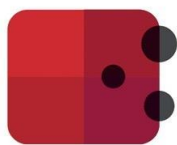
ela e Carlotta. O desenlace narrativo, assim, dissolve esse elemento que ainda travava a perfeita congruência dos campos escópicos.

O que dá suporte à narrativa é, portanto, menos a fusão entre os dois personagens por meio do campo visual – aquilo que dá consistência à unidade do duplo – e mais justamente as zonas de falha na junção, fazendo com que a duplicação dos olhares e caracteres não possa nunca completar-se; a narrativa precisa produzir a fusão, sempre e interminavelmente, encontrando nas regiões de desencaixe uma força de criação estética.

O que está em jogo é o artifício cinematográfico de transformar o dois em um, a fusão do casal num só corpo, eterna utopia do amor moderno, que estará sempre condenada a claudicâncias, tropeços e deslizos. Ainda sobre *Sombra de uma dúvida*, Mladen aponta o salto de Hitchcock em transformar o dois, número base da unidade do matrimônio, num *ménage à trois*, inserindo um terceiro elemento que entre eles circula, refazendo a trama de olhares. Esse componente novo que complica a fusão do duplo ora é o anel, roubado pelo tio Charlie da sua vítima assassinada, com que presenteia a sobrinha Charlie, a funcionar como prova de sua culpa (DOLAR, 1992b: 34-36), ora é a mãe da menina, cujas preocupações com o bem-estar da família serão motivo da decisão de que ela e o tio se distanciem (DOLAR, 1992b: 36-38). É o isqueiro de *Pacto sinistro*, que transitará de mão em mão, entre os dois personagens que formam o par. O anel, a mãe e o isqueiro são o que racha a unidade fundada na semelhança, colocando um desencaixe moral no processo de duplicação do rosto e impedindo que Charlie e Charlie, ou os dois homens no trem, reflitam um a imagem do outro.

Anel e isqueiro são o que opera uma economia da comunhão – é através de sua circulação dosada que se flexiona ou recua a possibilidade de semelhança. O interesse de Hitchcock está no movimento que produz a aproximação, naquilo que, ao deslocar-se, abre o caminho para uma mutação do dois em um. Os filmes da segunda metade dos anos 30 e início dos 40 – aos quais Zizek⁴ atribui a “fase realista”, de 1935 a 1942 (1992: 4) – são narrativas de constituição de casal, como já mesmo o notara Mladen Dolar (1992b), nos quais as aventuras embrenhadas por entre estradas e fugas da polícia transformarão os dois personagens, a princípio distanciados por crenças e posições sociais inconciliáveis, ao encontro comungado pelo amor – casos como *Os 39 degraus* (*The 39 Steps*, Reino Unido, 1935), *Jovem e inocente* (*Young and Innocent*, Reino Unido, 1937), *Correspondente estrangeiro* (*Foreign Correspondent*, EUA, 1940)

⁴ Vale notar que Slavoj Zizek é o terceiro nome dos fundadores da chamada Escola Liubliana de psicanálise, de orientação lacaniana, que citamos neste artigo – além dele, também fazem parte dessa escola Miran Bozovic e Mladen Dolar. Essa observação reforça e destaca a importância do pensamento psicanalítico na formação de uma teoria hitchcockiana da imagem.



ou *Sabotador* (*Saboteur*, EUA, 1942), acompanhados por uma tendência hollywoodiana comum, por exemplo, a um Frank Capra de *Aconteceu naquela noite* (*It Happened One Night*, EUA, 1934).

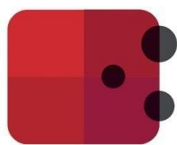
Entretanto, em *Um corpo que cai*, o movimento que instaura a condição ficcional da aproximação entre dois personagens não está mais no desenvolvimento de uma aventura narrativa, tampouco de um trânsito de objetos (como o anel ou o isqueiro), mas inscrito na existência da imagem, realizada por meio da continuidade do plano em que a decupagem é modulada por um movimento sinuoso que faz a passagem de um quadro a outro. Trata-se de conferir uma opacidade na transmissão da informação – não basta explicitar a semelhança entre Carlotta e Madeleine, é preciso que a condição de visibilidade na qual o rosto é duplicado seja povoada de percepções.

Câmera/tela e janela: descontinuidades entre os dispositivos

Retornemos a *Janela indiscreta*, para inferir as perguntas: qual a falha na duplicação do rosto de Jeffrey, a lacuna no processo de espelhamento de si no vizinho Thorwald? Onde está o desencaixe que põe em dúvida a congruência entre o olhar de Jeff e o olhar do espectador, ameaçando fender o plano ponto de vista? Ou, simplesmente, como a associação entre a janela de Jeff e a tela do cinema encontra uma zona de desacoplamento?

Há uma fenda entre o olhar de Jeff através da janela e o olhar do espectador através da tela, que a narrativa e a criação cênica de Hitchcock por-se-ão a rejunta. Diferentemente da experiência visual que a câmera cinematográfica estende ao espectador – essa de encenar a produção da visibilidade e unir dois corpos num só –, o campo escópico de Jeffrey jamais poderá sair do apartamento e variar sua escala, aproximar-se ou afastar-se daqueles que são objetos de sua visão. A janela não permite que se forme outro quadro senão um plano geral, incapaz de girar, de saltar, de revelar o extracampo, de buscar o detalhe. Ainda que, algumas vezes, o personagem lance mão de binóculos ou teleobjetivas acopladas a sua máquina fotográfica para produzir aproximações óticas que funcionam como seus planos detalhe, trata-se de segmentos bidimensionais já inscritos no próprio recorte da janela, sem poder variar, é claro, de ângulo ou mostrar o extracampo.

Uma distância sensível radical separa a janela de Jeff e a câmera de Hitchcock, colocando uma complicação na continuidade ou no processo de espelhamento de uma na outra – a primeira, soldada na parede de cimento, define uma condição de redução à experiência do olhar; a segunda atravessa saguões e paredes, vasculha objetos, penetra nos olhos daqueles dos quais se aproxima e, diante da imensidão do mundo, sabe recortar somente os eventos, corpos e situações que interessam à ação narrativa.



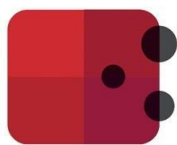
O quadro produzido pela janela de Jeff não se confunde com o quadro produzido pela câmera cinematográfica – ao menos no que diz respeito à câmera hitchcockiana. O plano ponto de vista, explorado largamente por Hitchcock nos filmes dos anos 1950, é o maior exemplo da possibilidade de a câmera atravessar o espaço entre dois olhares e fundir duas experiências sensoriais cravadas em existências corpóreas distintas. Se, no salão onde Scottie observa Madeleine à frente da pintura de Carlotta, em *Um corpo que cai*, o olhar da moça dirige a mirada do olhar do detetive, de modo que os dois se justaponham, fechando seus focos no corpo retratado no quadro, a janela de Jeff, por outro lado, jamais permitirá que o olhar dele coabite o mesmo corpo que o do personagem a cujas ações ele assiste - o vizinho Thorwald.

O plano cinematográfico de Hitchcock tem o poder de suspender a lei natural segundo a qual dois corpos não habitam o mesmo lugar no espaço – em sua bipolaridade, Madeleine/Carlotta (*Um corpo que cai*) é duas no corpo de uma, assim como Judy é também Madeleine; do mesmo modo, o plano ponto de vista une espectador e personagem, ou personagem e personagem, numa coexistência ótica. Por outro lado, a janela de Jeff, em *Janela indiscreta*, produz outra tecnologia do olhar, que, ao contrário da câmera, está erigida sobre um lugar do espaço, condenada a viver o tempo como um escorrimento linear que não se acelera ou retarda, que solidifica os corpos em seus lugares e separa as possibilidades óticas de cada um.

Há uma precedência da tecnologia-janela que funciona como materialidade autônoma no mundo, a despeito da presença ou não dos olhos do personagem. Os críticos citados – Douchet, Bozovic e Ismail – deram pouca atenção ao fato de que, no primeiro plano em que o personagem aparece, vemos o enquadramento produzido pelo recorte da janela, mas Jeffrey é revelado de costas para ela e de olhos fechados. Em outro momento, a janela nos faz ver um movimento suspeito no quarto de Thorwald, enquanto Jeff cochila com seus olhos novamente cerrados⁵. Faltam olhos para tanta janela, nesse sistema escópico.

Não é casual que a tese que procurava ver a janela de Jeff como a representação da tela cinematográfica tenha surgido na *Cahiers* nos anos 1960, quando, como bem sabemos, os críticos ligados à *nouvelle vague* francesa se embrenhavam na tentativa de apontar a reflexividade das obras a fazer ver os limites do aparato cinematográfico e suas distorções ideológicas. A força metanarrativa, por eles reconhecida em *Janela indiscreta*, coloca no centro do problema fílmico a revelação do aparato cinematográfico, conferindo uma dimensão de opacidade à imagem

⁵ Oliveira Junior chama atenção para o segundo caso, considerando-o a “única exceção”, ao afirmar que a o filme é visto sob o ponto de vista de Jeff (2015: 21).



hitchcockiana, o que deve ser justificado pela crença política e teórica marcante na crítica dos anos 1960 em torno da *Cahiers*, e de algum modo partilhada por Ismail, em fazer do cinema um modo de desocultação dos processos de produção da própria imagem, uma política vertida pela noção de autoconsciência ou mesmo autocrítica.

Entretanto, seria produtivo voltarmos a um texto bastante breve de Claude Chabrol, que, em 1955, na mesma *Cahiers*, seguia um caminho sutilmente distinto na crítica de *Janela indiscreta*, menos comprometido com a forma dialética rosto/tela, ou fundado na supremacia do eu, infinitamente replicado ao redor de si (CHABROL, 1985). Ainda que identifique no apartamento de Thorwald uma “projeção da fixação amorosa de James Stewart (Jeff)” (1985: 137), Chabrol aponta um elemento operando a mediação entre um e outro, como se desse densidade ao espaço vazio do jardim que se interpõe entre os dois apartamentos e as duas janelas. Para o autor, o filme estruturava-se em três temas: a história de amor entre Jeff e sua noiva, o *thriller* da história de crime entre Thorwald e sua esposa, e, por fim, uma espécie de “realismo”, no qual se trama a passagem que conecta o primeiro ao segundo (CHABROL, 1985: 137 e 138).

Embora tanto a análise de Bozovic (1992) como a de Ismail Xavier (2003) reconheçam a importância da janela como um anteparo de centralidade temática e estética do filme, ao partirem da comparação entre a janela e a tela cinematográfica, ambos estabelecem uma unidade estável capaz de abarcar os rostos de Jeff e de Thorwald, e o próprio aparato através do qual a visão se dá. A janela, por esse caminho, seria fundada pela transmissão de uma identidade, aquilo que faz com que o gene psicológico do vidente contamine aquilo que ele vê.

Gostaríamos de reter dois pontos da análise de Chabrol: primeiro, notar que há uma distinção de regimes narrativos e visuais cingindo os apartamentos de Jeff (história romântica) e o de Thorwald (*thriller* de ação), colocando um problema de mediação no trânsito desse olhar que cruza o jardim para flagrar o vizinho; segundo e decorrente do primeiro, a emancipação do elemento mediador – a janela – como aquilo que deve equacionar o encontro entre as duas pontas do olhar.

Se, como elaboramos atrás, Jean Douchet (1992) também encontrava uma tripartição na estrutura narrativa de *Janela indiscreta*, apontando uma diferença de regime narrativo entre o que se passa no jardim (da ordem do realismo) e o que se passa no apartamento de Thorwald (da ordem do desejo e do sonho), esse autor colocava a mente de Jeff como o terceiro elemento, ao qual caberia o equacionamento da relação entre os dois anteriores. Por esse caminho, Douchet reconduzia a categoria de *eu* à centralidade do discurso fílmico, atribuindo a ela uma força de instauração da relação entre os mundos observados e os regimes estéticos e narrativos tramados.



Chabrol, porém, arrisca outro movimento: retira de Jeff e de sua psicologia o papel de conectar e conciliar a relação entre os distintos regimes narrativos que operam no filme, passando a delegar à janela esse papel de mediação, que acontece não sem falhas. O autor chama a atenção para a cena em que o cachorro escava o canteiro, onde supostamente estaria enterrado o corpo da esposa assassinada. No plano ponto de vista de Jeff, vemos Thorwald olhando atenciosamente para baixo. Com um corte para o contracampo, vemos Jeff aproximando-se da janela para ver o que se esconde sob o parapeito: o novo plano ponto de vista, ao mostrar o cachorro sobre o canteiro, opera finalmente a fusão entre o olhar de Jeff e o olhar de Thorwald, saltando por cima da descontinuidade interposta pela janela. Entretanto, estaremos, é claro, no ângulo de visão de Jeff, simetricamente oposto ao de Thorwald, de modo a deixar que sempre uma dúvida paira sobre o perfeito ajuste dessa congruência de campos escópicos. A janela rouba a cena para fender o olhar, impedindo que a câmera opere uma fusão segura entre experiências visuais de personagens distintos. Por esse sentido, é de se desconfiar que Jeff seja algo como a replicação do espectador cinematográfico, uma vez que há sempre, ali, a janela que, à distinção da tela, barra-lhe o fluxo do olhar, impede-o de correr de corpo a corpo.

Diríamos, portanto, que temos em *Janela indiscreta* três tecnologias de olhar radicalmente distintas, que, por mais que possam ter momentos de justaposição, não se misturam enquanto dispositivos, cada um instaurador de uma condição de olhar, de imagens e de modos distintos de percepção:

- 1) Os olhos inscritos na face humana, sujeitos ao cochilo, à distração, à interferência das reações emocionais, ao movimento da cabeça, das pupilas e do conjunto do corpo;
- 2) A câmera-plano-tela, sujeita à estaticidade, às pans, aos *travellings*, também aos cortes que permitem saltar na continuidade do espaço e do tempo, passar do geral ao detalhe, seja por um movimento sinuoso e opaco, seja no salto de um corte, pular do exterior ao interior, atravessar paredes, juntar dois corpos em um;
- 3) A janela, dispositivo fundado na fixidez, na invariância do quadro, na grande escala, na plena continuidade temporal, conclamando um olhar contemplativo sobre o quadro que ela produz.

A trama de *Janela indiscreta* surge precisamente da fricção dessas três instâncias de produção de olhar, sujeitas a acoplamentos múltiplos entre uma e outra. Quando a perna quebrada de Jeff lhe impõe uma restrição de movimento, é a câmera, uma vez acoplada aos olhos pela decisão narrativa do diretor, que se restringe junto com o corpo; “a câmera vê apenas o que ele [*Jeff*] fisicamente vê”, lembrava Bazin

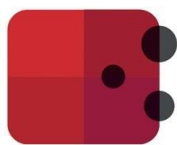


(1954). Entretanto, mediando as possibilidades de junção entre câmera e olhos, está a janela, pois é ela que permite que a imobilidade se torne modo de instaurar uma nova visibilidade.

A janela instaura, portanto, um problema de acoplamento entre a imagem gerada pelo olho do personagem – olho inscrito no rosto humano e sujeito aos limites dimensionais e comportamentais do corpo – e a imagem gerada pela câmera e suas possibilidades de ver, transitar, saltar, fundir, selecionar. Em *Um corpo que cai*, Slavoj Žižek (2004: 151-154) aponta uma continuidade tensa entre olho e câmera na montagem da cena em que Scottie vê Madeleine pela primeira vez, no bar Ernie's. Ele, sentado junto ao balcão, olha na direção do salão; a câmera, então, executa dois movimentos, dentro do mesmo plano: primeiro, num giro simultâneo a um recuo, com que enquadra todo o salão em escala aberta; em seguida, aproxima-se lentamente da mesa onde está o casal; desse modo, vemos o que Scottie vê, porém, havendo uma variação entre os ângulos da câmera e de onde olha o personagem. Isto é, em vez de reproduzir o campo o visual do personagem, como o plano ponto de vista estrito senso, a imagem expande-o geometricamente pelo espaço.

Mas, continua Žižek, logo em seguida Hitchcock intensifica o experimento: o casal se levanta, Madeleine caminha em direção à porta e para em pé em *close up*, de perfil, logo atrás de Scottie. O detetive evita olhá-la para, assim, conservar a postura de discrição que sua profissão exige, e põe-se a mirar o vazio do balcão bem abaixo de seus olhos. Entretanto, a montagem fará alternar o rosto de Scottie – com a mulher às suas costas, sem poder virar a cabeça – e o primeiro plano do perfil de Madeleine: quando retornamos ao rosto do detetive, ele está afetado, *como se estivesse vendo a imagem que nós víamos, como se, de algum modo, ele pudesse ver o que não está no recorte de seu campo visual, embora não conste que o detetive tivesse olhos na nuca ou coisa parecida.*

Para Žižek, trata-se de uma imagem subjetiva, porém não um plano ponto de vista, pois vemos “não o que Scottie efetivamente vê, mas o que ele imagina” (2004: 152). Trata-se, segundo o autor, da construção de uma “desrepresentação”, em que a imagem desmonta a função de apresentação do olhar em sua materialidade. Thomas Elsaesser e Martin Hagener, retomando a cena e o comentário de Žižek, vão mais longe, observando a ocorrência de uma expansão escópica do personagem. Para eles, trata-se de abrir uma fenda na perspectiva, deixando que o alcance visual de Scottie vá além do seu campo geométrico de visão, em analogia ao efeito anamórfico provocado pelo crânio na tela *Os embaixadores* (1533), de Hans Holbein: “Hitchcock torna visível, por apenas um segundo, o abismo sempre enorme entre as perspectivas da câmera codificadas como ‘subjetivas’ e o olhar da câmera quando não ligado a um ponto de



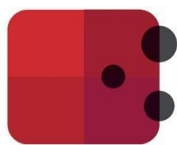
vista.” (ELSAESSER; HAGENER, 2018: 126). Ver o que não lhe está à frente dos olhos é uma dádiva que o cinema hitchcockiano oferece a Scott para, mais tarde, colocá-lo à beira do enlouquecimento.

Talvez seja interessante notarmos uma distinção entre o *olhar*, de algum modo limitado pela espaço-temporalidade e por aquilo que materialmente está ao alcance sensório dos olhos, e o *ver*, capaz de abarcar as expansões do campo visual, seja por imagens mentais, oriundas da imaginação, de sonhos, de delírios psicológicos ou óticos, seja pelas rachaduras na perspectiva, abertas pelo artifício cinematográfico.

Se, neste exemplo (de *Um corpo que cai*), notamos como o encontro entre o olhar-câmera e o olhar-olho se dá numa fricção entre os dois campos visuais, expandindo o ato de *ver* para além do *olhar*, *Janela indiscreta* é erguido sob o risco de que os dois campos visuais, da câmera e dos olhos, não consigam se encontrar. A angústia de Jeffrey é notar que a janela não se comporta como uma câmera ou uma tela cinematográfica, e reivindica uma existência própria, oferecendo a ele uma outra experiência óptica – angústia da impossibilidade de saltar para dentro do apartamento do vizinho. Por mais que os apetrechos técnicos, como a luneta e a teleobjetiva, permitam a Jeff fechar o enquadramento, eles estão limitados pelo quadro circunscrito da janela, não podendo nunca subir ou descer uma escada, mirar uma sombra num chuvaire, identificar mínimos indícios espalhados em objetos diminutos, e, acima de tudo, jamais poderão ver o que Thorwald vê, como tantas vezes fizeram os olhares-câmera de Hitchcock ao fundirem-se ao olho.

Em segundo lugar – e o que há de mais provocador na existência desse olhar – é que, ao contrário do plano do filme de ação, a janela não recorta os momentos de imobilidade, não descarta as rabeiras das imagens que não interessam à ação, não seleciona para serem vistos os instantes em que alguma coisa de fato acontece. O espectador e Jeff estarão sempre na dúvida se há, na imagem produzida pelo dispositivo-janela, algo que mereça ser visto, se o que ocorre é aquilo que podemos chamar de ação, com o sentido que essa palavra deve ao drama, ou se tudo não passa de trivialidades produzidas por um olhar-olho que não sabe ver senão a própria face.

A imagem que Jeff espera encontrar na janela é aquela capaz de visibilizar, somente e tudo, o que seja relevante para a ação, direcionando os olhares no sentido do desmascaramento das mentiras. É a imagem capaz de operar movimentos sinuosos, como o que funde os campos visuais de Scott e Madeleine em *Um corpo que cai*, ou aquela que saberia destacar uma xícara de café ou um copo de leite envenenados, por meio de um enquadramento ou de um brilho especial, como em *Interlúdio* (*Notorius*, EUA, 1946) e *Suspeita* (*Suspicion*, EUA, 1941). “O problema de Jeff”, diz Mladen Dolar, “é como fazer seu olhar onipresente” (DOLAR, 1992a: 144), como torná-lo algo que,



como o olhar-câmera do filme de ação e mistério, é capaz de gerir a economia de informações, por meio de um alcance ilimitado de seu campo visual. Será a janela capaz de instaurar uma visibilidade que se desdobre sobre o desvelamento dos dissimulados, a “desencenação” das mentiras?

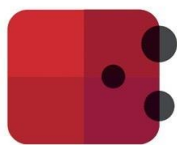
O preenchimento da retina

Em carta ao crítico Serge Daney, Gilles Deleuze elabora duas perguntas com que os cinemas anterior e posterior à Segunda Guerra se interpelavam. A primeira questão, tramada sob a forma da imagem-movimento, é aquela que salta dos filmes de mistério e dos thrillers de suspense: “o que há por trás da imagem?” (DELEUZE, 1992: 90 e 91), qual o crime que se descortina se olharmos da forma correta? O que os dissimulados escondem? Como “desencenar” a mentira?

É sob este regime de percepção que o olhar de Jeff se inclina sobre a janela, por mais que ela não pareça adequada a tais questionamentos. “*É só um marido indo viajar*”, dirá sua noiva, quando Jeff lhe conta dos atos suspeitos de Thorwald. Um ceticismo quanto aos significados profundos, que põe em xeque a própria existência do mistério, seja criminal, seja escópico, seja epistemológico – uma desconfiança de que tudo está na superfície, como na fórmula minimalista de Frank Stella: “O que você vê é o que você vê” (STELLA; JUDD, 2006: 131). A janela é o dispositivo que, a princípio, frustra a expectativa daquele que quer olhar para a paisagem que ela emoldura como quem assiste a um filme, pois ela não recorta as ações significativas para nos preencher a retina, não salta entre o plano objetivo e o subjetivo, não permite a onipresença do olhar.

No entanto, no pós-guerra, dirá Deleuze, a questão que a imagem se coloca é: “o que há para ver na imagem?” ou “como ver a própria imagem?” (DELEUZE, 1999: 90 e 92). Não há mais, aqui, a segurança de que os corpos desempenhem ações, mas, em vez disso, são captados em sucessões de posturas. O que haverá para ver, se não mais houver a dissimulação a ser desmascarada, o crime a ser solucionado, o esconderijo a ser visibilizado? Como olhar para a janela, senão a partir dos repertórios já conhecidos que organizam a visão e a sensorialidade, sob a forma da investigação que caminha para a solução dos mistérios?

A missão de Jeffrey – poderíamos assim organizar – passa por reencontrar a primeira questão elaborada por Deleuze (aquela afeita à imagem-movimento e ao cinema do pré-guerra) onde ela parece já não mais existir. Desse modo, ele irá reafirmar que atrás do rosto de Thorwald esconde-se sua própria face, seu desejo oculto pelo preenchimento da retina, pela imagem profunda – *o objetivo de Jeff não é a solução do mistério, mas obter a garantia de que haja mistério*. “O que você vê não pode ser apenas



o que você vê”; o *horror vacui* impulsiona-o a colocar uma imagem-câmera sobre a imagem-janela, como se exorcizasse o risco de se deparar com um olho vazio.

Mladen Dolar (1992a:148) comenta que Lina, a mulher que vive a dúvida acerca do caráter e das intenções do marido em *Suspeita*, não teme que seu esposo seja culpado; ela teme, sim, que não haja fundamento para sua desconfiança, que não haja mistério por trás dos atos suspeitos. O copo de leite supostamente envenenado que o marido oferece a Lina – cujo brilho misterioso tornou-o célebre na história do cinema – seria o índice do mistério: tomá-lo poderia não a salvar, mas ao menos testaria a existência do enigma.

Entre o olhar-Jeff e o olhar-câmera, não haverá acoplamento seguro; há sempre a janela como rachadura – feita de sua imobilidade espacial e sua continuidade temporal – inserindo algo de duvidoso na passagem entre o homem e a câmera, colocando um ponto de tensão na constituição desse olhar. A crise escópica, tão bem elaborada em *Janela indiscreta*, faz ver os intervalos e desencaixes que surgem na aderência problemática do olhar humano e do olhar-câmera, capturados pela ascensão de um inesperado dispositivo de produção de visibilidade, a janela, e que parece inapropriado à instalação de um olhar investigativo de um filme de ação.

A janela – que, em sua melancolia imóvel, não salta no espaço, não revela o extracampo, não penetra no olhar de quem é observado, não distingue o vazio do cheio, a ação dramática do gesto despropositado – é, por excelência, o *anti-cinema* (ou o *anti-cinema de ação*), o dispositivo mais improvável para oferecer a possibilidade de assistir, no retângulo de seu vazamento, ao desvelar de uma história de assassinato e mistério. A força da narrativa deste filme está justamente em fazer surgir um regime imagético da tela cinematográfica, em um dispositivo para isso *inapropriado*.

Referências Bibliográficas:

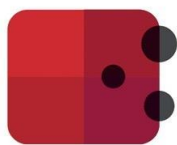
BAZIN, A. “Hitchcock versus Hitchcock.” *Cahiers du Cinéma*, v. 7, n. 39, 1954. Disponível em inglês em: <https://the.hitchcock.zone/wiki/Articles>. Acesso em 22 de novembro de 2018.

BOZOVIC, M. “The man behind his own retina.” In: ZIZEK, S. *Everything You Always Wanted to Know about Lacan*. London, New York: Verso, 1992. P. 161-178.

CHABROL, C. “Serious things.” In: HILLIER, J. (Org.) *Cahiers du Cinéma. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, USA: Harvard University Press, 1985. P. 136-139.

DELEUZE, G. “Carta a Serge Daney: otimismo, pessimismo e viagem.” In: *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992. P. 88-102.

DOLAR, M. “A father who is not quite dead.” In: ZIZEK, S. (Org.) *Everything you Always Wanted to Know about Lacan*. London, New York: Verso, 1992a. P. 143-150.



_____. "Hitchcock's objects." In: ZIZEK, S. (Org.) *Everything You Always Wanted to Know about Lacan*. London, New York: Verso, 1992b. P. 31-46.

DOUCHET, J. "Hitch and his audience." In: HILLIER, J. (Org.) *Cahiers du Cinéma. 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*. Cambridge, USA: Harvard University Press, 1986. P. 150-157.

ELSAESSER, T.; HAGENER, M. *Teoria do Cinema. Uma introdução através dos sentidos*. Campinas, SP: Papyrus, 2018.

LACAN, J. *O Seminário. Livro 11. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

OLIVEIRA JR, L. C. *Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno*. 2015. Tese de doutorado em Meios e Processos Audiovisuais – ECA/USP, 2015.

STELLA, F.; JUDD, D. "Questões para Stella e Judd." In: FERREIRA, G. e COTRIM, C. (Orgs.) *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. P. 122-138.

XAVIER, I. *O Olhar e a Cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ZIZEK, S. *Organs without Bodies: Deleuze and consequences*. New York: Routledge, 2004.

_____. "Introduction." In: ZIZEK, S. (Org.) *Everything You Always Wanted to Know about Lacan*. London, New York: Verso, 1992. P. 1-12.