A metáfora do olhar em *Janela indiscreta*, de Alfred Hitchcock

José de Souza Martins¹

Professor Associado do Depto. de Sociologia da FFLCH/USP

Resumo: O filme *Janela indiscreta* de Hitchcock, visto a partir do que está sendo olhado, é um rico documentário sobre a vida cotidiana no mundo moderno. Nele se combinam os ingredientes da vivência fragmentária: a incerteza, o medo, a solidão na sociabilidade, o dramático e o trágico. A hegemonia do olhar passivo e fotográfico, mal encaixado nos dilemas de uma paixão, nos fala do olhar mediado pela câmera como metáfora do ver cotidiano e do viver.

Unitermos: Fotografia; vida cotidiana; mundo moderno; cinema; sociabilidade.

James Stewart em *Janela indiscreta* (1954) de Alfred Hitchcock

Em *Janela Indiscreta*, de 1954, Alfred Hitchcock dá um tratamento mais extenso à sua concepção crítica do olhar. Essa visão está anunciada, em quase todos os seus filmes, em seu próprio fugaz aparecimento como figurante, fazendo alguma coisa banal. Nessas referências, Hitchcock já anunciava a dimensão crítica do contraponto dos dois lados da câmera – o de quem vê e o de quem é visto. São citações de si próprio para, no meu modo de ver, sublinhar a relatividade e a duplicidade do olhar mediado pelo instrumento e sua técnica, que é a câmera cinematográfica.

Nesse filme, Hitchcock estende sua concepção crítica à máquina fotográfica. Aí, claramente, ele procura mostrar que a duplicidade desse olhar mediado tem várias implicações. De um lado, porque há modos de ver: o do olho nu, o do binóculo, o da teleobjetiva, o da câmera cinematográfica. Variações do olho e do olhar mediado pelos instrumentos. Diferentes gradações e precisões, diferentes intensidades de aproximação, mas, também, diferentes limitações e possibilidades desse olhar que, por isso mesmo, se torna metáfora do ver.

O fotojornalista James Stewart, imobilizado em seu apartamento, em consequência de uma perna fraturada, personifica a câmera-coisa, sem vida, que apenas vê sem a vida do objeto. É sua imobilização forçada e temporária que lhe permite descobrir um ângulo de visão que se abre a partir das enormes limitações impostas por sua imobilidade. É nessa perspectiva fixa e repetitiva que a vida cotidiana se revela como aquilo que de fato é – um conjunto posticivamente articulado de mutilações. É o olho que junta o que de fato está separado. É a janela indiscreta que dá enquadramento e profundidade a diferentes cenários (e diferentes vidas) que só aparentemente se juntam no bloco urbano, no edifício. As casas, os vários viveres, revelam sua unicidade meramente visual na unificação dos cenários através do enquadramento da janela (e da câmera), documento, ao mesmo tempo, de um modo de vida dominado pela vida cotidiana, uma vida de simulações, de incertezas e de riscos.

Da janela, ele descobre que seus vizinhos são fragmentos de pessoas, dos quais vê fragmentos de vida, aquilo que as brechas do espaço permitem ver: a janela dos outros, curtas aparições de pessoas nos pequenos jardins, transeuntes apressados no fundo da tela, cruzando a rua diante de uma nesga de espaço. Diferente da máquina fotográfica que lhe assegura melhor nitidez no que pode ver a partir de sua imobilização, o fotojornalista mostra, de um lado, sua deformação profissional – só pode ver por meio do instrumento; mas, de outro lado, mostra o conflito entre a câmera e a mente, entre o instrumento e o sujeito, entre Hitchcock diretor e Hitchcock personagem de aparição banal e súbita, que se faz ver para indicar sua concepção do ver cinematográfico e fotográfico. A expectativa de um Hitchcock que pode se fazer ver numa aparição fugaz e insólita, sem nenhuma importância na sequência dos fatos, justamente centraliza a atenção de quem vê o filme no detalhe sem importância. Exige, assim, de seu olho de espectador um olhar se-

melhante ao do mediado pelo instrumento que viabiliza uma visão dominada pelo detalhe sem importância, que é a máquina fotográfica. Estamos em face da alienação do olhar, um olhar a que se impõem as limitações de ângulo dos instrumentos de ver. Trata-se de um olhar cotidiano, desprovido da riqueza crítica do olhar abrangente e livre.

Nesse conflito, a personagem é a imaginação de quem vê. Essa imaginação seletiva descobre no banal e sem sentido, de uma realidade em que cada um é apenas coadjuvante, um enredo, uma trama, o crime de Raymund Burr. À vida sem sentido, sem solidariedade, sem alegria, que a dona do cachorrinho morto denuncia, com a voz distante e sumida, em seu discurso no balcão de seu apartamento, a essa falta de vida, a câmera contrapõe a verdadeira falta de vida, a verdadeira mutilação – a da vítima de Burr, morta e esquartejada. Contraponto que complementa o pequeno drama de cada um dos vizinhos, o compositor frustrado, a solteirona alcoólatra que vive um amor simulado, a balzaquiana que no minúsculo jardim cercado de paredes de tijolo simula a praia, o casal dono do cachorro que simula acampamento e campo nos reduzidos metros quadrados da varanda do apartamento. No fim, uma vida transformada em simulação da vida.

Nesse contraponto, a câmera nos põe diante da metáfora do olhar na obra de arte, no filme. Por meio dela, e do instrumento imóvel, somos postos em face da imaginação do sujeito-fotógrafo. E por meio dele, “vemos” o que em nenhum momento é visto, mas apenas suposto a partir de fragmentos de imagens – o assassinato que quebra a banalidade da vida de todos os dias, vida que insiste em retornar depois da morte do cachorro, por exemplo, como se nada tivesse acontecido. Só vê o que aconteceu quem “tem tempo”. O retorno à rotina banal é o retorno a uma vida de quem “não tem tempo”, a vida cotidiana propriamente dita, a vida em que a sequência dos desempenhos não pode ser interrompida. A vida do tempo linear e sem descontinuidades.

Essas demarcações e definições, no entanto, que se desenrolam todas no fundo da cena, têm seu ponto de reparo maior na secundariedade do primeiro plano, da boca de cena. Os fatos importantes são vistos como se fossem fatos de segundo plano. Os atores principais se tornam coadjuvantes. O enigma e os ocultamentos da vida de todos os dias dominam e invertem a hierarquia do cenário presente no senso comum do coadjuvante-expectador. A vida, o viver e o vivido, aquilo que é essencial nas biografias pessoais, na sociabilidade das pessoas e na História, tem no filme sua dimensão mais fundamental na paixão de Grace Kelly pelo relutante James Stewart. Porém reduzidos a indecisos episódios secundários invadindo a trama fragmentária que se desdobra no mais secundário dos espaços, que é o lado de fora da janela de um prédio de apartamentos. A heróica tentativa de Kelly, de organizar nesse cenário de banalidades e frustrações cotidianas um banquete solene, à luz de velas, preâmbulo de uma noite de vida e de amor, se perde nas mutilações que a dominam. É sutil e preciosa a inclusão desse deta-

lhe totalizador, em que a tentativa de introduzir o momento do estilo, do não-cotidiano, põe o expectador em face do que amarra a trama toda, que é a cotidianização da vida, a banalização do solene.

O filme é, na verdade, o resgate artístico e, portanto crítico, da vida fragmentada, cujos componentes se articulam tangencialmente através do olhar (e da câmera). Põe-nos, por fim, diante do sentido do que não parece ter sentido, num primoroso trabalho de recuperação dos conflitos do olhar na vida cotidiana e, por extensão, das tensões, fingimentos e contradições da cotidianidade.

NOTAS

- 1 *Fellow* de Trinity Hall e Professor Titular da Cátedra Simón Bolívar da Universidade de Cambridge (Inglaterra), em 1993/94. Dentre outros livros, publicou: *Subúrbio (vida cotidiana e história no subúrbio da cidade de São Paulo: São Caetano, do fim do Império ao fim da República Velha)*, Co-edição Editora Hucitec/Prefeitura de São Caetano do Sul (SP), 1992 [Prêmio Jabuti 1993 de Ciências Humanas, da Câmara Brasileira do Livro]; *A chegada do estranho*, Editora Hucitec, S. Paulo, 1993 [Prêmio Jabuti 1994 de Ciências Humanas, da Câmara Brasileira do Livro]; *O poder do atraso (Ensaio de Sociologia da História Lenta)*, Editora Hucitec, S. Paulo, 1994; *Exclusão social e a nova desigualdade*, Editora Paulus, São Paulo, 1997; *Fronteira – A degradação do Outro nos confins do Humano*, Editora Hucitec, São Paulo, 1997. É co-autor e organizador das seguintes antologias: *A morte e os mortos na sociedade brasileira*, Editora Hucitec, São Paulo, 1983; *O Massacre dos Inocentes*, 2ª. edição (1ª. edição: 1991), Editora Hucitec, São Paulo, 1993 [Trad. italiana: *L'infanzia negata*, Vecchio Faggio Editore, Chieti Scalco (Itália), 1991]; *Henri Lefebvre e o retorno à dialética*, Editora Hucitec, São Paulo, 1996; *(Des)figurações – a vida cotidiana no imaginário onírico da metrópole*, Editora Hucitec, São Paulo, 1996.

Abstract: Watched from the viewpoint of what is being seen, Hitchcock's film "Rear Window" is a rich documentary about everyday life in modern world. It bears in it a combination of the elements of fragmentary living: uncertainty, fear, solitude within sociability, the dramatic and the tragic. The hegemony of the passive and photographic eye, not well fit to the dilemmas of loving, tells us that the look mediated by the camera is a metaphor of seeing in everyday life and of living.

Uniterms: photography; everyday life; modern world; cinema; sociability.