

Cinema e Voyeurismo em Hitchcock: Do Olhar à Apropriação do Desejo

Maíra Lima de Gois¹

RESUMO

Antes de ser apenas uma alternativa para o entretenimento, o cinema é um meio instigador de uma das nossas atitudes mais peculiares: o prazer que temos em observar. Ver o que está nas telas parece incitar o nosso olhar como se estivéssemos espiando pelo buraco da fechadura. Este artigo apresentará a relação entre o cinema e o desejo provocado no espectador em observar, desenvolvido por uma pesquisa bibliográfica através do método descritivo-exploratório. Por abordar intensivamente o voyeurismo, Hitchcock seria o melhor cineasta para fazer essa relação, por isso, serão analisados os filmes *Janela Indiscreta* (1954) e *Vertigo: Um corpo que cai* (1958), com o objetivo de fazer uma reflexão entre o cinema e os seus impactos sobre o olhar do indivíduo.

Palavras-chave: Cinema, Voyeurismo e Hitchcock.

Introdução

O cinema foi pensado desde a antiguidade clássica muito antes dos primeiros inventores do cinematógrafo, os irmãos Lumière (1895). Na concepção de Machado (1997), o primeiro projeto do cinema foi pensado pelo filósofo Platão ao falar sobre o “Mito da Caverna” como uma alegoria que reflete a sociedade em que o homem vive. Platão reconhecia na essência humana algo pelo que somos dominados até hoje: a força impulsiva dos instintos e o cinema, desde seu advento, reforça esse impulso em um dos sentidos, a visão. Segundo Machado (1997: 125), “quando estamos no cinema, submetemos a imagem- a imagem do outro- a um olhar concentrado e bisbilhoteiro, como se a espiássemos pelo buraco da fechadura, ocultos nas trevas da sala de exibição”.

Os pontos em comum com a alegoria de Platão estão na estratégia de como o dispositivo cinematográfico é montado. O autor Machado (1997) compara a luz obtida pelo

¹ Graduada em Psicologia pela Universidade Federal de Sergipe com habilitação de psicóloga. Orientadora: Prof. Dra. Lilian Cristina França, Doutora em Comunicação e Semiótica, professora do Departamento de Artes e Comunicação Digital.

fogo que está atrás dos prisioneiros com a projeção da tela. O fogo é posto atrás dos prisioneiros como estratégia para que nenhum deles perceba o dispositivo e a falsa impressão da realidade, equivalente ao aparelho de projeção que sempre se encontra contra o campo visual do espectador. Assim, a ilusão é o principal motor para manter os espectadores “presos” na sala escura, observando o olhar produzido pelo cineasta, através das imagens, até que a narrativa se conclua.

Este artigo apresentará a relação entre o cinema e o voyeurismo, desenvolvido por uma pesquisa bibliográfica através do método descritivo-exploratório, tendo como base os filmes, de narrativa clássica e enredo linear, do cineasta Alfred Hitchcock, *Janela Indiscreta* (1954) e *Vertigo: Um corpo que cai* (1958). O objetivo deste artigo é fazer uma reflexão entre o cinema e os seus impactos sobre o olhar do indivíduo, o qual é impulsionado pelo prazer enquanto observa o seu objeto desejo.

Desenvolvimento

Voyeurismo e Escopofilia

Ao observar uma imagem, o sujeito não se limita apenas à percepção dos aspectos físicos (cor, textura, contorno e perspectiva), ele se estende em ver o objeto como fonte de prazer perante as estimulações visuais direcionadas no olho. De acordo com Carneiro, Cordeiro & Campos (2005), quando esse objeto é um indivíduo, o observador tende a ter um interesse crescente a ele, transformando o olhar em sentimento de desejo. No instante que isso ocorre, mesmo que o observador, *voyeur*, não interaja diretamente com o objeto, o fenômeno denominado de **voyeurismo** se estabelece dentro desse circuito afetivo.

A relação do voyeurismo tem como princípio a qualidade sedutora, pois existe um segredo que circula entre o *voyeur* e o seu objeto de desejo. Para Baudrillard (1992), o olhar do *voyeur* e a satisfação do seu objeto em ser observado impõem-se na condição de não-dito, como afirma o autor (1992: 90), um *duelo enigmático*, “onde eu sei o segredo do outro, mas não digo, e ele sabe que eu sei, mas não levanta o véu; a intensidade entre os dois nada mais é que o segredo do segredo”. Essa cumplicidade nada tem a ver com uma informação oculta ou recalcada similar a catarse psicológica, provocada no *setting* terapêutico² ao revelar os interditos do inconsciente, mas na suspensão do segredo que o

² Lugar onde ocorre uma sessão terapêutica entre o analista e o seu cliente.

observador tem em se satisfazer através do olhar sobre o outro e esse sucessivamente capturado pelo prazer em ser observado.

Na concepção de Freud (2004), o voyeurismo era um fenômeno denominado como pulsão escópica que estava inerente à natureza humana, podendo se manifestar de diferentes formas dependendo da experiência de vida do indivíduo. Antes de definir o que seja a escopofilia, Freud (2004) definia a pulsão como um uma pressão de origem interna do inconsciente que conduz o organismo para uma finalidade. Dessa forma, a escopofilia seria uma pulsão que reage ao estímulo do olho quanto à realidade exterior e percebe o “outro” como objeto de desejo, numa relação na qual o prazer em ver estar na mesma via em ser visto.

Nessa perspectiva, a pulsão escópica nos conceitos freudianos não se sucederia apenas no desejo em observar o “outro”, mas estaria num processo simultâneo de reversão que ocorre no sujeito entre a escopofilia e o exibicionismo. Antes do *voyeur* satisfazer o seu olhar no “outro”, anteriormente, ele se direciona ao seu próprio eu, na medida em que o olhar é lançado para o seu corpo. Logo, isso seria uma reversão do seu oposto em que sua finalidade primeiramente mudaria de objeto se deslocando para as partes do seu corpo, transformando o ato de olhar para o “outro” em ser olhado por si mesmo. Essa mudança de finalidade da atividade para passividade relaciona a identificação que o indivíduo tem ao ver partes do seu corpo naquele que ele observa (FREUD apud CAMARGOS, 2008).

De acordo com Canevacci (2008), o olho produz uma aceleração perceptiva diante do objeto desejado através dos estímulos óticos. Quando isso ocorre, o autor denomina de “fetichização” o instante que o movimento do olho se reduz ao mínimo, indicando o estado de êxtase perante aos estímulos. Dessa forma, o autor considera que o olhar é capaz de se apropriar de outros sentidos além das suas capacidades orgânicas: “Abre novamente o olho- o dilata semelhantemente à boca- cujos lábios- pálpebras se abrem sobre uma língua íris. A sua pupila é língua. Tateia e saboreia visões, as deglute corroendo-as com a saliva. Saliva de lágrimas que dissolvem imagens” (CANEVACCI, 2008: 263).

Cinema: Dispositivo do olhar

O próprio dispositivo técnico do cinema se revela como máquina de espiar dentro da sala escura, sendo um lugar propício para a manifestação do olhar onde se pode espiar o outro sem culpa. Segundo Carneiro, Cordeiro & Campos (2005), o cinema traz um

privilégio ao indivíduo de observar sem ser observado, dando-lhe uma sensação de posse sobre o personagem, sem sentir ameaça de ser rejeitado. Desde então, o personagem é tomado pela erotização do olhar do mero espectador que se torna um *voyeur* o qual constitui a percepção visual como principal via de aquisição do prazer.

O autor Balázs definiria o cinema como um aparelho amplo para democratização do olhar capaz de provocar um estranhamento em relação às nossas percepções que temos sobre o mundo. A cena oferece em detalhes, segundo o autor, aquilo que não percebemos em nosso cotidiano. Por isso, a técnica do *close-up* cinematográfico – aproximação do plano quando tem intenção de destacar a emoção do personagem – favorecia o olhar mais refinado do que se pretende demonstrar, podendo ser os detalhes mais ocultos, as atitudes humanas e os gestos íntimos diluídos na cena (BALÁZS apud STAM, 2003).

Os efeitos do *close-up* logo adquiriam uma grande relevância dentro do projeto de revelação do olhar, pois potencializaria o drama ao demonstrar uma ostensiva sucessão de detalhes que através dos movimentos dos olhos denunciariam o que se vê e o que se pode ser visto. Ao atravessar a intimidade, essa técnica de super aproximação do plano é visto como potência maior do cinema, pois desde cedo impressionou pela sua capacidade de revelar dos menores gestos às intenções mais ocultas fora do alcance da visão do espectador (XAVIER, 2003).

A realidade que o espectador encontraria ao entrar na sala escura era o que Baudry (1983) compararia entre a experiência cinematográfica e os substratos do inconsciente, no início a fase do espelho na descoberta de Lacan³, os quais estariam na base do processo de identificação. A partir da identificação com a imagem, a constituição do eu na criança iniciaria com o olhar do seu corpo unificado através do espelho em que ocorre a imaturidade motriz e a maturação precoce da sua organização visual. Semelhante a essa condição, o espectador estaria imerso na sala projetiva no estado de submotricidade e superpercepção, equivalente ao plano inconsciente remetida a fase do espelho da criança (BAUDRY apud XAVIER, 1984).

Portanto, a imagem produzida na cena corresponde a um olhar já antecipado que organiza a aparência das coisas para o olhar do espectador, o qual se encontra na sala de projeção, estabelecendo a ele uma ponte entre a sua subjetividade e a esse mundo filtrado pela câmera. No momento anterior ao encontro do espectador, a filmagem roubaria o

³ Psicanalista francês o qual teve contato com a psicanálise através do surrealismo e propôs o retorno às concepções freudianas a partir de 1951.

prazer de escolher o que se quer ver. Todavia, a ele será concedido um novo espaço onde esse pode ocupar a vários lugares em diferentes temporalidades sem comprometer os limites do seu corpo (XAVIER, 2003).

O Olhar de Hitchcock no cinema

O cinema é lugar para o espetáculo, um espaço fértil para fabricação de imagens capaz de conceder ao espectador uma sensação de pertencimento na cena. Esse teorema não estava distante daquilo que o cineasta anglo-americano Alfred Joseph Hitchcock (1899-1980) acreditava. Autor de diversos filmes que tinha como principal gênero o suspense, Hitchcock apostava no conhecimento sobre a técnica para atingir um maior alcance dramático no público.

O grande interesse sobre a técnica cinematográfica estaria em virtude de melhor explorar a parcela emocional do espectador, pois o espetáculo não era espaço para propiciar reflexão, mas para provocar no espectador a emoção. O domínio intelectual não poderia dominar a situação emocional em determinados instantes em que o suspense era o ponto mais alto do filme. Durante todo o desenvolvimento da narrativa, tinha algo que sustentava o suspense que era invisível aos olhos, tornando assim, o cenário mais intrigante, capaz de modificar toda a percepção do público (AUMONT, 2002).

O seu suspense não refletia nos filmes apenas como artifício formal para seduzir o espectador, mas trazer várias problemáticas e características que pautavam o sujeito moderno. O suspense é um sentimento contemporâneo que nasce na cidade metropolitana, algo surge aos olhos ao atravessar a rua, um som estridente que abruptamente tira-lhe o controle. 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 uma sensação de medo desconhecido, sem nenhuma referência ou causa que ele possa definir (SANTOS, 2008).

O filme *Janela indiscreta* (1954) prevê alguns acontecimentos do que seriam as nossas vidas modernas. Cada vez mais há uma contemplação no olhar em programas televisivos, como *Big Brother* e um forte incentivo dos veículos de comunicação quanto à invasão de privacidade, inculcando nos valores culturais o desejo em observar. A partir daí, vemos uma percepção apurada do cineasta quanto à subjetividade do indivíduo contemporâneo. Em *Vertigo: Um corpo que cai* (1958), Hitchcock utiliza exaustivamente

elementos como a capacidade humana de dissimular, usar outras identidades para alcançar seus interesses. Entre outros comportamentos muito presentes na atualidade são a solidão e a individualidade, semelhante aos do personagem Jeff de *Janela Indiscreta*, que em meio à multidão, o silêncio de quem acompanha pequenas histórias vai desenrolando a curiosidade de observar si próprio dentro dos dramas alheios.

Análise do filme *Janela Indiscreta*

Enquanto fotografava uma corrida de carros, o fotógrafo profissional L.B. Jeffries, contracenado por James Stewart, se acidenta e fica com uma das pernas engessada. Preso numa cadeira de rodas no seu apartamento, em *Greenwich Village*, Nova York, o protagonista vai sendo seduzido pela vida dos vizinhos que estão diante de seus olhos como se fossem diversos filmes no qual ele está separado pela janela do apartamento. Através das lentes tele-objetiva⁴, percebe alguns acontecimentos que o fazem suspeitar que o vizinho da janela da frente matou a esposa e escondeu o corpo. Acreditando nos seus indícios, Jeff tenta provar para a sua noiva, Liza (Grace Kelly), e a massagista (Thelma Ritter), a qual frequentava o seu apartamento, que houve um assassinato.

O filme *Janela Indiscreta* (1954), realizado por Alfred Hitchcock, aponta uma relação entre o dispositivo cinematográfico e o espectador. Essa estrutura é uma reprodução elaborada por Barthes (1990), denominada como a geometria do espetáculo na qual existe uma ligação entre teatro e geometria. O espaço cênico é um lugar calculado numa determinada direção pelo olhar do espectador e as cenas apresentadas, formando um “cone” no qual o olho é o vértice. Assim, a representação se encontra num espaço diferenciado, interrompido pelas cortinas, daquele que observa.

Podemos ver essa relação no filme quando Jeff vai encontrando, com a câmera fotográfica, diversos acontecimentos diante de seus olhos. Entre várias histórias que aparecem dentro das janelas no apartamento ao lado, o personagem se interessa por um dos vizinhos que suspeita de ter assassinado a esposa e escondido o corpo. E assim, o personagem fica obcecado em ver diariamente, através das lentes de aumento, cada episódio ocorrido para que nenhum detalhe lhe escapasse.

⁴ É uma estrutura de uma lente [objetiva fotográfica](#) de grande [distância focal](#) na qual o comprimento físico da lente é menor que a distância focal.

Dáí surge uma reflexão entre a metáfora do cinema presente no dispositivo montado e o espaço do protagonista- com a perna engessada e imobilizada numa cadeira de rodas- e o espectador sentado na sala de projeção, ambos praticando a pulsão do olhar. Essa teoria do dispositivo cinematográfico foi defendida por Jean- Louis Baudry (1983), citado nas páginas anteriores, como uma condição de regressão infantil por parte do espectador dentro da relação entre a imobilidade e o investimento da energia do olhar (XAVIER, 2003).

O filme inicia abrindo as persianas da janela do protagonista e logo após, a câmera descrevendo o cenário em plano sequência, movimento contínuo e sem cortes, o qual nos dá uma falsa sensação de que somos guiados pelos olhos de Jeff. No entanto, o que ocorre é o movimento sem intervenção da câmera subjetiva, ou seja, o olhar do personagem. Desse modo, a câmera objetiva apresenta *Greenwich Village* como uma comunidade que revela um cenário dentro de um mundo fechado por onde transcorre a vida cotidiana de cada morador. A partir do momento que a câmera foca em cada janela, as experiências localizadas tornam-se personalizadas cujos dramas passam a nos interessar (XAVIER, 2003).

Diante dos olhos de Jeff, a rotina dos vizinhos é um espetáculo tão presente no cotidiano do personagem, ao mesmo tempo, que lhe tira da própria realidade, como afirma Kuster (2009: 12) “o show da vida das pequenas criaturas que inundam o mundo das metrópoles”. Tudo que poderá encontrar nas cidades metropolitanas está reduzido naquele ambiente que se limita ao pátio, dando uma pequena brecha para o movimento da rua. Ali, Hitchcock desenha o cotidiano e as relações pessoais sob uma ótica intimista da vida moderna. Por isso, as janelas do fundo têm acesso ao pátio o que proporciona aos moradores poucas amarras quanto ao jogo social, composto por convenções. Sem perceber que estão sendo notados, eles vão desvelando em detalhes sua privacidade como uma sucessão de narrativas ao olhar intruso de Jeff.

A vida alheia concede a Jeff uma oportunidade para não atingir a vida madura, no caso o seu noivado com Liza. As pernas engessadas lhe serviram para reviver a juventude ao infringir os limites da privacidade. Nessa trama Hitchcock faz de Jeff um personagem que exalta a liberdade e aventura, oferecidas pela profissão e pelo estado civil. Voltando a geometria do espetáculo, vemos nesse conflito uma rivalidade entre espaços, o de Liza que seria representado pela vida real, sempre a personagem entrando para oferecer uma realidade, e o do espetáculo representado pela visão de Jeff, o qual está na maior parte do

tempo em posição contrária à porta, se recusando a aceitar essa realidade oferecida por Liza (XAVIER, 2003).

Mesmo sabendo da probabilidade de ter ao lado um vizinho perigoso, olhar das personagens, Liza e a massagista, se volta a ele para aderir à imaginação de Jeff como tentativa de trazê-lo de volta ao caminho da maturidade, no caso, o casamento. Elas acompanham as convicções do protagonista, o elemento motor do filme, sobre a hipótese do crime. Junto a Jeff, Liza vai à procura de indícios para ter provas de que o vizinho assassinou a sua mulher. Essa atitude de Liza não indica que ela se convenceu das suposições do noivo, mas uma tentativa de angariá-lo ao enredo policial que ele mesmo construiu.

Esse convencimento de Jeff quanto ao assassinato, Xavier (2003) analisa como um desejo pelo crime para fugir dos assédios de Liza, pois ele aposta o seu prazer na invasão da privacidade dos vizinhos como meio para adiar o casamento. Além disso, a vontade do personagem em trazer as provas que incriminem o vizinho, no fundo seria uma forma de expiar a culpa por violar a privacidade do outro, ou seja, aquele que comete o crime simbolicamente no lugar do *voyeur*, para o prazer do *voyeur*, e o salva da culpa.

No filme, Hitchcock mostra os dois lados, o do *voyeur*, representado pelo personagem Jeff, e do exibicionista, que seriam os vizinhos. Apesar de eles não estarem cientes de um olhar que qualquer instante tudo percebe, os moradores expõe sua vida, fazendo dela um espetáculo real. E dentro desse contexto, Jeff é o único a ocupar um lugar que favoreça a percepção mais apurada sobre o seu cotidiano, similar a posição do espectador. Como define Brissac (apud KUSTER, 2009), ele se torna estrangeiro da sua realidade para perscrutar o que se passa no seu ambiente, isso ocorre devido a 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.

No final, o término se passa pelo giro da câmera pela vizinhança que se completa com a figura de Jeff dormindo. Isso traduz uma idéia de ciclo que se impõe desde o início no que se refere à vida dos personagens até o instante que há uma suposta exclusão do criminoso, como se voltasse à promessa de comunidade. Assim, Jeff termina imóvel, com as duas pernas engessadas sob os cuidados da sua noiva Liza, um final ironizado por Hitchcock quando coloca uma condição de “felicidade” para o casamento (XAVIER, 2003).

Análise do filme *Vertigo*: Um corpo que cai

Diante do comportamento estranho de Madeleine, personagem interpretado por Kim Novak, Elster (Tom Helmore) contrata seu colega Scottie (James Stewart) para que a siga, pois desconfia que sua esposa tenha crise de identidade e se sinta atormentada pela figura da bisavó Carlotta Valdes a qual tinha tendências suicidas. Apesar de sua aposentadoria compulsória, devido ao sentimento de culpa pela morte de um guarda que tenta ajudá-la numa perseguição quando fica dependurado no telhado, Scottie se encarrega de investigar as saídas misteriosas de Madeleine. Inicialmente, ele reluta a essa proposta, mas diante da insistência de Elster, concorda em segui- lá e acaba descobrindo a dupla identidade de Madeleine/Judy e o seu envolvimento no crime tramado pelo colega.

O filme *Vertigo: um corpo que cai* (1958) tem como temática o olhar entre aquele que produz a imagem e aquele que a observa. Podemos ver essa concepção no título “Vertigo”, proposto por Hitchcock, em que a palavra vertigem alude à leitura da imagem como produção de olhar diferenciado de cada um. Assim, o efeito de simulação apresentado no cinema se apóia na relação estabelecida pelo sujeito quanto ao ponto de vista construído e não ao da “objetividade” formada na imagem. Nessa perspectiva, o filme demonstra o espelhamento entre os personagens do drama e o princípio do próprio dispositivo que desperta o desejo entre o espectador, ao mesmo tempo, simboliza a vertigem criada pela imagem que desconsidera qualquer objetividade na simulação (XAVIER, 2003).

Como se trata de mais um gênero de suspense, Hitchcock não se priva quanto à ostentação de detalhes no filme. Quando Scottie encontra Madeleine pela primeira vez no restaurante Ernie’s, o cenário intensamente vermelho reflete a paixão que será desencadeada posteriormente por ele. A música tema de Scottie toca no momento que ele observa o perfil de Madeleine que remete simultaneamente a imagem de Carlotta Valdes. O vestido verde da personagem é usado para intensificar o aspecto cromático através da oscilação do olho entre as cores complementares, no caso, verde e vermelho.

Essa estratégia entre a continuidade das cores é um truque eficaz para que o espectador não perdesse a atenção na personagem para o cenário e, ao mesmo tempo, associasse Madeleine- no caso, a cor do vestido que ela usa- à sedução, paixão e poder – quanto à cor avermelhada das paredes do restaurante. Quanto aos detalhes pontuais como o

colar, a arrumação do cabelo e o perfil da personagem são demonstrados exaustivamente pela câmera, alegando ser o olhar apurado do detetive para demonstrar posteriormente ao espectador à associação de Scottie nesse intenso jogo de identidades de Madeleine/Carlotta/Judy (SANTOS, 2008).

Em uma cena no museu, Madeleine está sentada em frente ao quadro o qual refere ser a imagem de Carlotta Valdes. Scottie anda pelo local, passa pelos quadros, ela ignora a presença do detetive. A partir daí, a câmera se põe aproximada nos detalhes que identifica Madeleine com Carlotta Valdes que é demonstrada como o olhar de Scottie. Assim, ele vê o buquê ao lado de Madeleine idêntico às flores na mão da mulher do quadro. Depois a arrumação do cabelo em forma de vórtice, que está em plano subjetivo, novamente semelhante à Madeleine. Scottie percebe estas coincidências que posteriormente precederão destino de Madeleine igual ao seu antepassado (SANTOS, 2008).

As cenas vão transcorrendo numa ostensiva duplicação de planos no instante: Scottie observa Madeleine, que não percebe a sua presença e se põe disponível ao olhar e a olhar da câmera que observa Scottie vigiando Madeleine, mostrando duas esferas, uma inserida na outra, que não se tocam. Ela se enquadra no olhar dele e ambos estão enquadrados por nós no lugar da câmera. Um espelhamento dentro dos preceitos da regra de filme clássico em que a personagem nunca devolve o olhar ao espectador, e é isso que ocorre nas primeiras cenas, a mulher de Elster nunca devolve o olhar ao detetive e nenhum dos personagens devolve o olhar para câmera (XAVIER, 2003).

A todo instante, percebemos o olhar emoldurado por Elster quando isenta Scottie do privilégio da escolha. O detetive se envolve pela ilusão criada pelo marido de Madelaine e não pela realidade ocultada na trama da narrativa. Segundo Xavier (2003), isso reflete o lugar do espectador, pois esse contempla uma imagem escolhida pelo olhar do cineasta no processo de produção do filme. Ao mesmo tempo, o espectador é envolvido a partir das suas próprias expectativas, ou seja, apesar de seu olhar ser induzido pela câmera, o seu processo de significação da imagem é elaborado pela sua subjetividade e nas suas influências culturais.

A parede invisível que separa Madeleine e Scottie, equivalente à tela e ao espectador, é rompida quando o mesmo a salva da sua primeira tentativa de suicídio nas águas da baía de São Francisco. A partir daí, Scottie vai assumindo uma figura de detetive apaixonado vai em busca dos enigmas de Madeleine a qual não resta mais dúvidas quanto ao seu caráter suicida. Antes dessa cena, o cineasta ofereceu uma série de detalhes ao

espectador, como sendo pistas encontradas por Scottie, para dar uma falsa convicção sobre quem seria Madeleine. No momento que ela compra um buquê de flores, o mesmo apreciado por Carlotta Valdes, é o instante tipicamente *voyeur*, pois a câmera foca Scottie observando-a através da fresta deixada entre a porta e a parede. Outro detalhe observado pelo detetive foi o instante que Madeleine vai ao encontro da lápide- em plano *close-up*- de Carlotta Valdes.

A presença dos detalhes introduz a previsão de Scottie quanto a mais uma tentativa de suicídio de Madeleine, no momento que eles estão no campanário. Quando Madeleine resolve entrar na igreja, o detetive associa, em plano subjetivo, que ela tentará novamente o suicídio que é mostrado ao espectador através das imagens do alto do campanário e as cruzes da igreja. Logo após, ele segue Madeleine, mas é retido pela vertigem quando tenta subir as escadas que dão acesso ao topo da igreja. Nesse momento, Hitchcock dramatiza a cena para indicar o ponto mais alto do filme, *clímax*, ao espectador. Devido à crise de acrofobia, Scottie não consegue evitar que Madeleine caia no topo da igreja o que é motivo para culpa e frustração, a mesma sensação que ocorreu na primeira cena do filme (SANTOS, 2008).

Após esse episódio, o filme inicia a segunda parte, o personagem Scottie revivendo a sensação de culpa e tentando desesperadamente resgatar em outras mulheres o seu passado. No momento que vê Judy, encenada novamente por Kim Novak, Scottie faz dela uma réplica de Madeleine nos mínimos detalhes, mesmo apresentando diferenças na cor do cabelo, no modo de se vestir e na classe social. Não se contentando apenas em observar, Scottie a segue e procura saber sobre sua identidade, mas Judy nega ser a pessoa que ele procura.

Nesse instante, ficamos emoldurados pelo olhar de Judy, acreditando ser um equívoco da parte de Scottie, até ela resgatar de suas lembranças o que realmente ocorreu. A partir dessa revelação, sabemos sobre a falsa identidade de Judy, ela foi contratada por Elster para que ele atirasse o corpo da mulher no alto da torre. Sabendo do problema do colega, ele poderia ser o álibi de Elster, pois nunca chegaria ao topo e o crime seria cometido, tendo Judy como testemunha (XAVIER, 2003).

Depois de vários encontros com Judy, o detetive constata que ela seja Madeleine. Para entender o que aconteceu no momento do suicídio, Scottie leva Judy até campanário. Ao entrar na igreja, ele tenta reconstituir todas as cenas ocorridas naquele dia, mesmo contra a vontade dela. Sendo a última cena do filme, a sequência no campanário, demarca

o ápice do suspense, pois é o momento que Scottie tenta encontrar a verdade e para isso, precisava relutar contra a vertigem que lhe atinge ao subir as escadas. Quando eles chegam ao topo da torre, o *clímax* culmina quando Judy se joga da torre. É o corpo dela que cai de verdade, para o desespero de Scottie.

Assim como em *Janela Indiscreta*, Hitchcock delineia o filme sob a perspectiva da geometria do olhar em que os personagens são relacionados com o dispositivo do cinema. Primeiramente, Elster monta o lugar do crime como metáfora ao cinema, pois é ele que escolhe os espaços para a manipulação do confronto entre o olhar do detetive, *voyeur*, e a sua esposa, objeto de desejo de Scottie. Para Xavier (2003), esse personagem não se esgota na *performance* da cena, não envolve apenas o controle do lugar do crime, mas pensa o lugar do espectador, pois é ele quem deve completar a geometria do espaço.

Nessa medida, Scottie não assume apenas posição do seu olhar como detetive que se restringe a ver aquilo que demanda o marido de Madeleine, mas o olhar de *voyeur* que ver nela um objeto de desejo em potencial. Assim, o autor faz uma reflexão entre nós espectadores que vai ao cinema não apenas para ver a cena que está diante dos nossos olhos, mas satisfazer a demanda pulsional do nosso olhar o qual se identifica com as sucessivas imagens refletidas na sala projetiva.

Considerações Finais

Nos meados da década de 50, Hitchcock produziu os filmes *Janela Indiscreta* e *Vertigo* os quais apresentam características tão marcadas nos seus enredos, como o voyeurismo em diferentes níveis e situações em que os personagens se encontravam. O primeiro demonstra o envolvimento do personagem com a vizinhança do seu apartamento até o instante que se foca no vizinho em frente, o qual supostamente matou a esposa. O segundo exhibe uma noção de voyeurismo mais clássica em que existe um observador, nesse caso Scottie e um alguém que tem a privacidade invadida, Madeleine. Segundo Motta (2006), o excesso de tantos olhos que aparece nos filmes de Hitchcock, demonstra um desejo de saber relacionado à nossa vontade de flagrar o proibido e a culpa que isso mobiliza.

A invasão de privacidade que os dois personagens, Jeff e Scottie, cometem, ultrapassa o exercício da profissão, fotógrafo e detetive, demonstrando o distanciamento de realidade que eles estão vivendo. O fotógrafo vê nas lentes a vizinhança sem o menor

consentimento dela, assim como Scottie observa Madeleine sem que a personagem perceba. Esses apontamentos explorados por Hitchcock demonstram o funcionamento do prazer perante a realidade, assim como o espectador, os personagens entram em contato com a realidade não excluindo a satisfação naquilo que eles desejam.

Enfim, Hitchcock explora bem a questão do voyeurismo e a intensidade que o cinema concede ao espectador. Aborda também a manipulação do cineasta quanto o direcionamento do olhar do público, claramente exposto em *Vertigo*, quando o personagem Elster direciona o olhar de Scottie, manipulando todas as suas expectativas. Por outro lado, em *Janela Indiscreta* o cineasta deixa uma margem para o espectador quando remete a figura de Jeff acreditando no assassinato que ele não presenciou. Nesse sentido, o espectador vê aquilo que acredita e que por isso em um dado instante o cineasta não teria controle sobre o seu desejo. Portanto, como argumenta Shaviro (apud BENTO, 2008: 241), “O filme não é e nem deve ser visto como a representação de um mundo real, mas sim como modelo de um mundo possível, aberto a ser experimentado pelo espectador”.

Podemos perceber que o prazer em observar está fortemente aliado às expectativas do cinema. A contemporaneidade incutiu na nossa cultura o excesso de estimulação visual, o desejo reverso a moral de invasão de privacidade e a exposição de corpos. E dentro do cinema, nós podemos ser *voyeur* e através da super estimulação do olho, despertamos o nosso desejo de observar uma suposta “vida alheia” que aparece na tela. De acordo com Canevacci (2008), olho se faz a partir de um fazer-se olhar e a partir daí surge uma potência sexuada, um desejo erotizado que fixa no olho de quem observa.

Referências Bibliográficas

- AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas, SP: Papirus Editora, 2004.
- BARTHES, Roland. *O obvio e o obtuso. ensaios criticos III*. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1990.
- BAUDRILLARD, Jean. *Da Sedução*. São Paulo, SP: Papirus Editora, 1992.
- BENTO, Gibran. “O espectador e os efeitos da experiência cinematográfica”. *Revista Ciências & Cognição*, Rio de Janeiro, n. 13/ Julho de 2008, pp. 235-242.
- CAMARGOS, Liliane. “A psicanálise do olhar: do ver ao perder de vista nos sonhos, na pulsão escópica e na técnica psicanalítica”. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

- CANEVACCI, Massimo. *Fetichismos visuais: corpos erópticos e metrópole comunicacional*. São Paulo, SP: Ateliê Editorial, 2008.
- CARNEIRO, Nancy; CORDEIRO, Andressa; CAMPOS, Denise. “Reality shows e voyeurismo: um estudo sobre os vícios da pós-modernidade”. *Revista Latinoamericana. Psicopatologia*. São Paulo, n. 1/ Março de 2005, pp. 1-13.
- FREUD, S.(1915). “A Pulsão e os Destinos da Pulsão”. In: *Obras Psicológicas de Sigmund Freud*. Vol.I, São Paulo-SP: Editora Imago, 2004.
- KUSTER, Eliana. “Uma província de muitos olhos, Janela Indiscreta e Caché: quando a cidade revela segredos através do cinema”. *Revista Brasileira de Gestão Urbana, Curitiba*, n. 1, Jan./Jun de 2009 pp. 11-22.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-Cinema & Pós- Cinema*. Campinas, SP: Papyrus Editora, 1997.
- MOTTA, Leda. “Profecias galopantes de Hitchcock”. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 11, Junho. 2006, pp. 27-36.
- SANTOS, Marcelo. “A Construção Sígnica no Cinema de Hitchcock”. Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo, Papyrus Editora: 2000.
- XAVIER, Ismail. *O discurso Cinematográfico: A opacidade e a transferência*. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra Cinema, 1984.
- _____. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo, SP: Ed. Cosac & Naify, 2003.

Referências de Notas de Rodapé

- CESAROTTO, Oscar; LEITE, Marcio. *Psicanálise. Jacques Lacan: Uma Biografia Intelectual*. São Paulo, SP: Ed. Iluminuras, 2010.
- JUSTINIANO, Eduardo. *Curso de Fotografia*. <http://camaraobscura.fot.br/arquivos/curso.pdf>. Acessado em : 24/08/2011.
- MARQUE, Cristiane; GOMES, Isabel. “A mudança do setting terapêutico como modelo facilitador para promover a estabilidade do vínculo frente às modificações do contexto familiar”. *Revista da SPAGESP*. Ribeirão Preto, n.2 Dezembro de 2006.