

O CINEMA CLÁSSICO-NARRATIVO EM HITCHCOCK: COMENTÁRIOS SOBRE O FILME “JANELA INDISCRETA”

*THE CLASSICAL-NARRATIVE CINEMA IN
HITCHCOCK: COMMENTS ABOUT THE FILM “REAR
WINDOW”*

Andréia Rosin Caprino¹

Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Resumo: O tema proposto no presente artigo versa sobre a construção cinematográfica no cinema clássico-narrativo, datado do final da década de 1900 até o pós Segunda Guerra, mas que estende suas influências até os dias atuais. O cineasta Alfred Hitchcock (1899-1980) é um grande representante do auge desse cinema, ao mesmo tempo em que possui elementos modernos na sua elaboração fílmica. Almejamos apresentar o afirmado acima através do filme “Janela Indiscreta” (1954), grande produção do “mestre do suspense”.

Palavras-chave: Cinema clássico-narrativo; Alfred Hitchcock; Janela Indiscreta.

Abstract: The theme proposed in this article concerns the cinematographic construction in the classical-narrative cinema, dating from the late 1900s until after World War II, but extending their influence to the present day. The film director Alfred Hitchcock (1899-1980) is a great representative of the heyday of this cinema, and at the same time displays modern elements in its filmic development. We aim to present the stated above through the film “Rear Window” (1954), a great production of the “master of suspense”

Keywords: Classical-narrative cinema; Alfred Hitchcock; Rear Window.

Introdução

Um dos componentes elementares da história é a problematização. Quando nos deparamos com o estudo sobre o cinema, percebemos a mesma característica. Há diferentes teorias, análises fílmicas e referências cronológicas. Robert Stam afirma

¹ Doutoranda em História. Mestrado em História pela UFPR (2017) e Graduação em História-Licenciatura e Bacharelado pela UFPR (2014). Email: andreiarosincaprino@gmail.com.

que "... o cinema torna quase imprescindível o uso de múltiplas molduras teóricas para a sua compreensão" (STAM, 2003, p.15). Além disso, não podemos pensar no cinema como uma categoria impenetrável; é o que defende o autor a respeito da teoria do cinema: "A teoria do cinema raramente é 'pura', vinculando-se, geralmente, a uma mescla de crítica literária, comentário social e especulação filosófica." (STAM, 2003, p.19)

Embora a diversidade do conhecimento cinematográfico não seja nosso tema aqui, é interessante mencioná-lo para que firmemos a não exclusividade de abordagens de determinadas ideias e autores, mesmo que haja implicitamente a preferência por um ou outro. No presente trabalho, voltamo-nos especialmente ao cinema clássico hitchcockiano, dando primeiramente um panorama geral e, em seguida, observando o filme "Janela Indiscreta".

Cinema clássico-narrativo

O cinema clássico se formou no período de 1908 a 1919, consolidou-se na década de 20 e manteve-se preeminente na indústria cinematográfica até o final dos anos 50 (XAVIER, 2003, p.60). Em Robert Stam, aquele pode ser definido como:

[...] "transparente", no sentido de que buscava apagar todos os traços do "trabalho do filme", fazendo-se passar por natural. [...] A precisão representacional dos detalhes importava menos que seu papel na criação de uma ilusão ótica de verdade. Por meio do apagamento dos sinais de sua produção, o cinema dominante persuadia os espectadores a tomar, por traduções transparentes do real, o que nada mais era que efeitos deliberadamente construídos. (XAVIER, 2003, p.166)

Para o autor, essa caracterização vincula-se ao campo literário:

No campo da literatura, "realismo" designa um mundo ficcional caracterizado por coerência interna, causalidade plausível e plausibilidade psicológica. O realismo tradicional, baseado em uma narrativa unificada e coerente, foi visto como obscurecedor das contradições, projetando uma unidade "mítica" ilusória. O texto

modernista, em contraste, trazia a primeiro plano a contradição e permitia ao que era silenciado manifestar-se. (XAVIER, 2003, p.164)

A colocação mencionada diverge do que configura uma obra modernista. Ismail Xavier, quando fala a respeito de "No Caminho de Swan", que está no "Em busca do tempo perdido", de Marcel Proust, exprime que:

Trata-se de um romance reflexivo que pensa a sua própria condição enquanto se faz [...]. O narrador não deixa a ação "correr" nem se empenha em permanecer à sombra, isento de comentários, para que o efeito de uma ação contínua possa alcançar a força de uma visão direta, não mediada, como se estivéssemos diante do fato. (XAVIER, 2003, p.15)

Isso não significa que podemos categorizar inflexivelmente o que é 'clássico' e o que é 'moderno', bem como definir precisamente uma cronologia separativa para ambos. Jacques Aumont (AUMONT, 2008) já nos alerta com o questionamento do que é o moderno, indicando que é mais um processo do que um estado ou condição.

A despeito disso, a verossimilhança almejada pelo cinema clássico-narrativo é construída por práticas de montagem, trabalho de câmera e som, as quais fornecem efeitos de continuidade temporal e espacial. Segundo Stam, no filme hollywoodiano clássico, essa continuidade era alcançada por meio de regras para a introdução de novas cenas, procedimentos convencionais para marcar a passagem do tempo, técnicas de montagem para suavizar a mudança de um plano para outro e procedimentos para provocar subjetividade. Xavier argumenta:

Tudo neste cinema caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens - tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo, tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade. Em todos os níveis, a palavra de ordem é "parecer verdadeiro"; montar um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação. (XAVIER, 2005, p.41)

Tendo como base as colocações de Ismail Xavier no livro “O olhar e a cena - Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues”, percebemos que o cinema é constante construção e esta não existe sem a participação ativa do espectador. É ele quem confere sentido ao que vê (e ao que não vê), é ele que completa a ficção e interpreta o significado das imagens. Mais do que imagens - como é no caso das fotografias - a arte cinematográfica é constituída pela sucessão delas, as quais conferem impressão de realidade através da “expressividade” da câmera e da montagem (XAVIER, 2003, p.21), tendo como papel central o movimento.

A aparência do real, portanto, é codificada e gerada pela testemunha a partir dos signos recebidos. Poderíamos denominar tal “processo cinematográfico” como interpretativo; é o relacionamento entre a mediação e sua leitura - intencional ou não. A mimesis do cinema requer a fidelidade do assistente diante do espetáculo, esse é um pacto entre os dois, pois a realização fílmica cria o seu próprio mundo e é plausível dentro da sua proposta.

Nesse contexto ilusionista, ou seja, “[d]a encenação tal e qual o real”, destacamos o papel do olhar, o qual tem forte atuação no gênero do melodrama. Este deriva do drama burguês de Diderot, ele “queria um teatro dirigido à sensibilidade por meio da reprodução integral das aparências do mundo, queria um método de ‘dar a ver’ as situações, os gestos, as emoções” (XAVIER, 2003, p.38-39). Tal modelo torna-se muito popular em 1800 e se instala no cinema e na televisão, nos alcançando atualmente, mesmo que com atualizações e demandas do público e da sociedade. Para Xavier, o cinema clássico é a modernização do “olhar melodramático”.

A dinamicidade do cinema culmina na relação do cinematógrafo - espectador; antes disso, existe a correspondência do primeiro com a própria produção. A função técnica com a qual o cinematógrafo trabalha engloba inovações tecnológicas anteriores e é como se ele as aperfeiçoasse em uma nova arte/espetáculo/tática e fosse também parte da mecanicidade; o produtor como parte da produção: é o paradigma cinematográfico, do qual fala François Albera:

A eficiência do cinematógrafo - e a razão de seu alcance imediato, desse “contágio” que se espalha por todos os setores da vida social -

provém de sua coincidência com quadros intelectuais, cognitivos, mas também imaginários, que formam as condições de existência em um campo de discurso e de práticas indexadas sobre parâmetros como exatidão, automatismo, velocidade, instantaneidade, simultaneidade, fugacidade, memorização, reprodução, informação. O uso de um utensílio que modifica a visão (luneta, telescópio, microscópio) e o ouvido (telefone, fonógrafo), a elaboração de aparelhos de medida da cinemática animal e humana e dos movimentos fisiológicos (esfigmógrafo), o advento de aparelhos de imagens em movimento (brinquedos ópticos), de captação-restituição da imagem (fotografia) e do som (gramofone), de transmissão (telégrafo, telefone), se cruzam e se combinam na *máquina* do cinematógrafo, que parece agrupar a todos como se fossem membros dispersos que se reúnem sob seu nome. (ALBERA, 2012, p.22)

Ismail Xavier fala sobre a decupagem clássica (XAVIER, 2005), a qual consiste em um processo fragmentado de cenas, sequências e planos, que têm como resultado final a noção de uma continuidade (*continue system*) de um roteiro, uma história. Nela, o espectador identifica o espaço e a cronologia. O autor afirma que:

O que caracteriza a *decupagem clássica* é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos de montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível. [...] a decupagem será feita de modo a que os diversos pontos de vista respeitem determinadas regras de equilíbrio e compatibilidade, em termos da denotação de um espaço semelhante ao real, produzindo a impressão de que a ação desenvolveu-se por si mesma e o trabalho da câmera foi "captá-la". (XAVIER, 2005, p.32-33)

De acordo com Xavier, o plano refere-se a cada tomada de cena, compreendida está entre dois cortes. Ele pode ser geral (a câmera mostra todo o espaço da ação), médio ou de conjunto (a câmera mostra o conjunto de elementos que fazem parte da ação), americano (personagens são exibidas até a cintura), primeiro plano ou close-up (um detalhe é exposto, ocupando quase a tela toda). Além disso, há no processo de filmagem diferentes posições da câmera (mais alta, mais baixa), as quais proporcionam ângulos variados, também existe o salto, a elipse,

que marcam a passagem de uma cena a outra, as técnicas sonoras, os pontos de vista, entre outros tantos elementos constituintes desse *continue system*.

Janela Indiscreta

Alfred Hitchcock (1899-1980) é um marco no cinema clássico e um ícone na história do cinema. Ficou conhecido como o “mestre do suspense” e empreendeu uma enorme filmografia; notamos sua fortíssima influência até os dias atuais nos filmes do gênero. Começou a dirigir e produzir filmes no final da década de 1920 e seu primeiro longa-metragem de grande repercussão, já nos Estados Unidos, foi “Rebecca, a mulher inesquecível” (1940), que ganhou o Oscar de melhor filme e recebeu a indicação de melhor diretor.

“Janela Indiscreta”, nome original “Rear Window”, é um filme de suspense/mistério produzido em 1954 sob o roteiro de John Michael Hayes, baseado no conto de Cornell Woolrich, e filmado pelo estúdio Paramount. Dispôs dos atores James Stewart (protagonista), Grace Kelly, Thelma Ritter e Wendell Corey, e foi nomeado para 4 Oscars (direção, roteiro, som/gravação e cinematografia/cor), recebeu 6 prêmios e outras 8 indicações. Possui essencialmente o tempo de execução de 1 hora e 52 minutos (112 minutos) e proporção de tela de 1.66:1.

O filme se inicia com a câmera aproximando-se da janela e pouco depois mostrando o espaço no qual a história se desenvolve: um conjunto de apartamentos, com diferentes moradores. Exceto por este e mais poucos momentos, a câmera que observa as atividades vivenciadas pelos ‘condôminos’ representa o próprio olhar do protagonista: Jeff (James Stewart). O fotógrafo Jeff teve um acidente de trabalho, que resultou na imobilidade de uma de suas pernas, estando agora preso a uma cadeira de rodas. Sua distração e diversão consistem em viver espionando os afazeres dos vizinhos. Dessas espionagens, um personagem lhe chama particular atenção: Thorwald (Raymond Burr), o qual, tudo indica aos olhos de Jeff, assassinou a esposa.

A trama principal se desenvolve em torno de tal enigma, e o enredo paralelo, mas não desconectado, é a relação dele com Lisa (Grace Kelly). O laço entre eles nos

parece confuso, uma vez que a entrega e comprometimento de Lisa mostram-se muito mais profundos, ao passo que Jeff demonstra querer fugir do relacionamento. Entretanto, nota-se que há sentimento de afeição por parte dos dois amantes, e o que ele provavelmente faz é "inventar desculpas" para não estreitar o vínculo através do casamento, instituição/estado do qual se esquiva.

Voltando ao 'crime', o fotógrafo recorre à ajuda de um antigo amigo, o detetive Thomas (Wendell Corey), mas sem muito sucesso, pois este não acredita no que Jeff lhe conta - os indícios do delito. Há também a enfermeira diarista de Jeff: Stella (Thelma Ritter), a qual fornece consultoria de vida, inclusive chamando sua atenção com a intenção de ajudá-lo e corrigi-lo. A princípio nem ela nem a namorada se fiam no que o protagonista narra sobre o suposto crime, com a evolução da história, porém, as duas tornam-se participantes indispensáveis de sua crença.

Nas cenas há a impressão de continuidade a quem assiste, pois os planos e os cortes são estruturados de forma a não percebermos as interrupções. Isso ocorre nos diálogos e, talvez, principalmente, quando a câmera se confunde com o personagem que espia o mundo lá fora. Esse universo observado por Jeff se assemelha à estrutura teatral, com seu ponto fixo; a diferença aqui é que há 'vários pontos', múltiplos espetáculos se exibindo concomitantemente para o fotógrafo, e para nós.

O enredo se passa de maneira progressiva (cronologicamente), as falas e o som são sincronizados, e há a presença de músicas que acompanham o "clima" das cenas: entretenimento, dinamicidade, mistério, etc. Uma delas é claramente diegética, pois provém de um músico que toca em um dos apartamentos.

A impressão do real de que tanto falamos aparece em Hitchcock, com o papel ativo do espectador que identifica as ações. O suspense o é porque quem assiste realiza processos cognitivos que o levam a ter medo, receio, angústia, ansiedade e até mesmo diversão. É o "espectador que espera", que almeja ver, ouvir e sentir o ápice e as resoluções ou não da história, é o *voyeur*. Ele adentra o universo da ficção, como defende Xavier:

A técnica tem suas inclinações, seus efeitos ideológicos e, nesse sentido, é ela mesma que impele o cinema industrial a desenvolver

seu ilusionismo e trazer o espectador para dentro do mundo ficcional. A força de encantamento desse cinema persiste na história porque o dado crucial em jogo não é tanto a imitação do real na tela - a reprodução integral das aparências -, mas a simulação de um certo tipo de sujeito-do-olhar pelas operações do aparato cinematográfico. (XAVIER, 2003, p.48)

Nesse sentido, Marcelo Moreira Santos cita François Truffaut:

A arte de criar o suspense é ao mesmo tempo a de botar o público "por dentro da jogada", fazendo-o participar do filme. Nesse terreno do espetáculo, um filme não é mais um jogo que se joga a dois (o diretor + seu filme) e sim a três (o diretor + seu filme + o público), e o suspense [...] transforma-se em um elemento poético, já que seu objetivo é nos emocionar mais, é levar nosso coração a bater mais forte. (TRUFFAUT, 2004: 26). (SANTOS, 2008, p.98-99)

Em relação ao olhar de que fala Xavier, ele é fundamental em "Janela Indiscreta", não que não seja em outros filmes de Hitchcock, contudo aqui se torna evidente a função do olhar que observa e constrói uma narrativa. O olhar que interpreta, que contempla ilicitamente, o olhar que enxerga, o ponto de vista. Faria o filme uma delicada alusão à aliança entre o cinematógrafo e sua produção fílmica, enquanto selecionador de imagens e criador de uma história; e/ou referenciaria implicitamente à relação do indivíduo/público com o espetáculo?

Hitchcock expõe o processo de montagem, divergindo do cinema tradicional. Nela, o espectador participa do enredo de forma a dar sentido ao que 'presencia', muitas vezes subentendendo o que o personagem entende, como é o caso do hipotético assassinato em "Janela Indiscreta", pois nós vemos o que o protagonista, sobretudo, vê (a não ser um pouquinho mais, quando ele adormece...), sem termos certeza de nada, tão somente sendo levados pelas conjecturas dele. Também há esse princípio em "Um corpo que cai" (1958), quando supomos junto a Stewart que Madeleine morreu, ou ainda na conjunção de "Psicose" (1960), ao parecer-nos que a mãe de Norman Bates está viva.

Com Jeff, é natural que façamos ligações entre o visto e o não-visto a fim de criar um crime, acabamos buscando com ele, então, as razões para o suposto acontecimento. Queremos o assassinato, assim como desejamos entendê-lo; “O crime perfeito, como um filme clássico, é uma simulação de mundo que exige um espectador determinado, enquanto posição do olhar mas também enquanto desejo [...]” (XAVIER, 2003, p.82).

Em Hitchcock o imaginário, a fantasia e o inconsciente ganham notoriedade. O espectador torce por coisas que são consideradas imorais, ilegais e trágicas, como que tenha realmente ocorrido o assassinato da esposa de Thorwald, ou que Lisa encontre alguma prova no cenário do crime, que John Scottie fique com Madeleine, quando ainda era identificada como tal, em “Um corpo que cai”.

Isso se distingue do cinema de D.W.Griffith (1875-1948), gestor do melodrama clássico, que idealizava em seus espetáculos a redenção e a moral (embora haja vários aspectos de continuidade do cinema de Hitchcock em relação ao de Griffith). Trata-se da função social do cinema de que fala Ismail Xavier (XAVIER, 2003). Através do “mestre do suspense”, portanto, a psique humana é revelada, já em contexto em que a Psicanálise ganha forte projeção. O desejo entra enfaticamente em jogo, e pode ser tanto a aspiração por uma mulher quanto por um crime, por exemplo. Xavier defende:

A vitória da corrupção, tão comum no cinema e na TV de hoje, não significa propriamente um mergulho substancial no realismo, quando comparada com a antiga justiça poética que punia bandidos e premiava inocentes. Se o bem triunfante sugeria a tranqüilidade sob uma figura protetora, o mal triunfante pode também confortar, notadamente quando se encarna numa figura de bode expiatório cuja culpa nos purifica, pois ela reúne em si todos os sinais de iniquidade. (XAVIER, 2003, p.96)

A respeito do elemento psicanalítico, afirma Marcelo Moreira:

Seu método era simples, através de uma ironia incomum, tratou de colocar o dedo nos temas mais angustiantes e inquietantes do homem moderno, nunca dando uma resposta definitiva a este. Mesmo porque Hitchcock não buscava responder nada, sua intenção

era trazer o público para brincar, para jogar, mantendo o bom humor de quem dá as cartas, prendendo a atenção de todos a cada rodada. (SANTOS, 2008, p.99)

Sobre a questão da moralidade, Truffaut documenta o que Hitchcock diz:

[...] A imprensa londrina foi elogiosa com *Janela indiscreta*, mas uma crítica considerou que era um filme horroroso por causa da idéia do voyeur. Mesmo se alguém tivesse me dito isso antes que eu iniciasse o filme, isso jamais me impediria de fazê-lo, pois devo lhe dizer que meu amor pelo cinema é mais importante que qualquer moral. (TRUFFAUT, 2004: 316) (SANTOS, 2008, p.93)

Conforme dizem Jacques Aumont e Michel Marie (AUMONT; MARIE, 2011, p.39), não há um método universal para a análise de filmes, nem esta é interminável, “num filme sempre sobra algo de analisável”. Na realidade, esses são alguns apontamentos que espero propiciarem um entendimento futuro mais aguçado.

Considerações finais

A produção fílmica de Alfred Hitchcock inovou, chocou e agradou, desde sua época até os dias atuais. O cineasta reflete o auge do cinema clássico, mas também aponta para/contém diversos elementos modernos. Está aí sua peculiaridade (não exclusividade): o clássico e o moderno interagindo, mesmo que não em igual grau. Hitchcock moderniza tanto em suas técnicas, que implicam na própria narratividade fílmica, quanto na expressão da psique humana. “*Janela Indiscreta*” teatraliza a ironia, o humor, o medo, a expectativa; e nos faz pensar sobre o nosso papel enquanto observadores e participantes de um espetáculo.

Referências

ALBERA, François. **Modernidade e vanguarda do cinema**. RJ: Azougue, 2012.

AUMONT, Jacques. **Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes**. Campinas, SP: Papirus, 2008.

AUMONT, Jacques; Marie, Michel. **A análise do filme**. 1ª ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

SANTOS, Marcelo Moreira. **A construção sígnica no cinema de Hitchcock** (dissertação de mestrado). PUC SP, 2008.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Trad. Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência**. SP: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. Site: <http://www.imdb.com.br> Acesso em 19/06/2018.

Recebido em: 19/06/2018

Aprovado em: 20/07/2018