

JANELAS MAIS QUE INDISCRETAS: WOOLRICH E HITCHCOCK EM CONFRONTO

CARLOS, Ana Maria. (UNESP/Assis)

RESUMO: Considerado uma verdadeira aula de cinema, já que é um filme que remete à própria arte cinematográfica, Janela indiscreta (Rear window), dirigido por Alfred Hitchcock em 1954, teve como base para o roteiro de John Michael Hayes o conto “Tinha que ser assassinato” (“It had to be murder”, 1942), de Cornell Woolrich. Reconhecido como um dos maiores escritores do gênero policial noir, Woolrich professava a “poética da falência, [...] levando progressivamente ao centro do quadro a angústia da vítima, contrapondo-a à mecânica indiferença de uma sociedade que não se incomodava com sua sorte.” (OLIVA, 2003, p.116-7). O filme obteve um grande sucesso de público e crítica, mas o mesmo não aconteceu com o conto, que se tornou conhecido somente após sua adaptação para o cinema. A proposta deste trabalho é fazer uma análise comparativa entre os dois textos, procurando destacar os seguintes aspectos: 1) a caracterização dos gêneros noir (quando a investigação não é mais um jogo para mentes refinadas, como era na narrativa policial clássica) e do suspense (narrativa tensional que se caracteriza pelo adiamento da resolução do enigma), tanto na narrativa literária como naquela cinematográfica; 2) a questão da autorreferencialidade, presente no filme e no conto através da metaficção; 3) o problema da transposição do ponto de vista em primeira pessoa do conto para a narrativa cinematográfica; 4) os diferentes desfechos, procurado ressaltar em que medida indicam visões de mundo também divergentes.

PALAVRAS-CHAVE: Janela indiscreta; Cornell Woolrich; Alfred Hitchcock; literatura e cinema; cultura visual.

RESUMEN: Considerado una verdadera lección de cine, ya que es una película que se refiere al propio arte cinematográfica, La ventana indiscreta (Rear Window), dirigida por Alfred Hitchcock en 1954, tuvo como base para el guión de John Michael Hayes el cuento “Tenía que ser un asesinato” (“It had to be murder”, 1942), de Cornell Woolrich. Reconocido como uno de los mayores escritores del género policial noir, Woolrich profesaba la “poética del fracaso, [...] conduciendo gradualmente la angustia de la víctima al centro del cuadro, en contraste con la

indiferencia mecânica de una sociedad que no se molestaba con su suerte". (OLIVA, 2003, p.116-7). La película tuvo un gran éxito de público y crítica, pero esto no había ocurrido con el cuento, que solo se hizo conocido después de su adaptación para el cine. El propósito de este trabajo es realizar un análisis comparativo entre los dos textos, subrayando los siguientes aspectos: 1) la caracterización del género noir (cuando la investigación ya no es un juego para mentes refinadas, como había sido en la narrativa policial clásica) y del suspense (narrativa de tensión que se caracteriza por el aplazamiento de la resolución del enigma), tanto en la narración literaria como en la película; 2) la autorreferencialidad en la película y en el cuento mediante el uso de la metaficción; 3) el problema de la transposición del foco en primera persona de la narrativa para el cine; 4) los diferentes desenlaces, señalando en qué medida indican visiones del mundo también divergentes.

PALABRAS CLAVE: La ventana indiscreta; Cornell Woolrich; Alfred Hitchcock; literatura y cine; cultura visual.

[...] os filmes buscavam nos livros temas e modos de narrar que os livros apanharam em filmes; em que os escritores apanham nos filmes o que os cineastas foram buscar nos livros; em que os filmes tiram da literatura o que ela tirou do cinema; em que os livros voltam aos filmes e os filmes voltam aos livros numa conversa jamais interrompida.

José Carlos Avellar

Ainda hoje, quando a literatura e o cinema já absorveram mutuamente vários procedimentos em suas produções, há quem não consiga ver, no produto da transposição de uma narrativa literária para o cinema, uma obra autônoma, considerando-a parasitária, sempre inferior àquela que lhe serviu de base, quase uma profanação. Segundo Vito Attolini (1998, p. 12), o comportamento é resquício do preconceito que julga natural que a legitimação artística derive, de maneira absoluta, de modelos culturais altos. Nessa perspectiva, o cinema, enquanto arte popular, dirigida para as massas, não poderia nunca se igualar, no plano estético, às artes já consagradas, entre elas a literatura.

Entre encontros e desencontros, a literatura transposta para as telas passou por várias fases. No início, entre o final do século XIX e durante a primeira década do século XX, como forma de divulgar a nova arte, os cineastas recorriam a obras literárias já conhecidas pelo público: foi o chamado período da ilustração, tentativa de copiar as imagens de uma história que o romance contou através da palavra. Como parte dos espectadores, pelo menos aqueles mais cultos, tinha na memória as histórias que lhe eram apresentadas fragmentadas através de filmes breves, com cenas famosas extraídas de um patrimônio literário comum, essa escolha visava tanto a minimizar as falhas apresentadas pela nova linguagem, ainda não muito desenvolvida, como a "fornecer um álibi cultural a uma forma de espetáculo

que o público mais culto não aceitava totalmente, vendo-o como fenômeno pseudo-artístico não totalmente emancipado da sua obscura origem” (ATTOLINI, 1998, p.15 – tradução nossa).

Depois do filme como ilustração do romance, no final dos anos 50 nasce o filme baseado em, que não se funda mais necessariamente numa ligação de sujeição mas em um conjunto de possibilidades cuja escolha é o sinal de uma autonomia mais consciente. Afirma-se, então, uma prática que vê no texto literário um pré-texto de onde partem tantos e não definíveis procedimentos de manipulação, cujo exemplo mais vistoso é aquele do deslocamento da trama romanesca originária, em um processo de atualização que sonda a capacidade de resistência de uma obra, sua possibilidade de se abrir a novas leituras interpretativas e mais em sintonia com a cultura contemporânea, sobretudo na transposição de clássicos do passado cuja atualização aparece como a confirmação indireta de uma “duração” no tempo. (ATTOLINI, 1998, p. 18 – tradução nossa)

No meio desse caminho, antes que o cinema neo-realista italiano, a *nouvelle vague* francesa e o Cinema Novo brasileiro provessem o cinema com uma linguagem própria, houve um período ainda que registrou uma relação bastante próxima entre as duas artes. Falo das narrativas policiais, sobretudo aquelas escritas na décadas de 30 e 40 do século XX. O cínico detetive Sam Spade, por exemplo, criado por Dashiell Hammett, pai do *hard-boiled*, foi várias vezes encarnado no cinema. Sua importância foi reconhecida até por Wim Wenders, que lhe dedicou, em 1982, o filme *Hammett – mistério em Chinatown*, baseado no romance de Joe Gores. Outro autor importante nessa linha foi Raymond Chandler, inspirador das formas do *noir* clássico, que teve vários de seus romances transpostos para a grande tela, além de ter tido ainda uma pequena participação como roteirista, em filmes como *Pacto de Sangue*, de Billy Wilder, extraído de uma novela de James Cain, em 1944, e *Pacto sinistro*, em 1951, de Hitchcock.

Vera Lúcia Follain de Figueiredo, na introdução ao seu livro *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*, afirma que os romances “da série *noir*, na primeira metade do século XX, priorizando a trama detetivesca, podiam ser vistos como roteiros cinematográficos ampliados.” (p. 17) A relação entre a literatura policial e o cinema era tão grande que, Cornell Woolrich, quando escreveu a trama de seu conto “It had to be murder” (“Tinha que ser assassinato”), em 1942, coloca na voz de seu protagonista Hal Jeffries duas referências explícitas ao que se convencionou chamar hoje de mídias audiovisuais. Na primeira delas, o fotógrafo identifica sua observação às janelas dos apartamentos vizinhos ao ato de ver televisão: “Soprei o fósforo, peguei o fone no escuro. Era como ver televisão. Eu podia

ver o destinatário do meu telefonema, só que não através do fio e sim por um canal de imagem direta, de janela para janela.” (WOOLRICH, 2008, p. 36). A segunda referência, essa direta ao cinema, ocorre já nas páginas finais do conto:

Então, quando vi Thorwald correr e passar por mim e debruçar-se para fora sobre o parapeito da janela, a fim de procurar um caminho de fuga, o som deslocou-se para os fundos do prédio e para baixo, tornou-se uma sucessão de baques, um tropel de passos na porta da rua. O final cinematográfico, enfim. Mas ele ainda tinha tempo de me matar cinco vezes. (2008, p. 48).

Como o próprio Hitchcock repetiu várias vezes, alguns contos parecem ter sido escritos para serem transformados em filmes. Esse é o caso do conto de Woolrich, que apresenta características mesmo de um roteiro de cinema. Isso se deve ao exercício da narração de uma observação praticado pelo protagonista que, impedido de se locomover, “assistiu” às janelas do prédio em frente ao seu como forma de passar o tempo. O leitor, que só sabe aquilo que lhe é contado por esse narrador em primeira pessoa, ao acompanhar a narração que faz das ações praticadas por seus vizinhos, tem a sensação de assistir com ele a algumas cenas de “filmes” pela televisão, uma vez que ele muda constantemente de “canal”/janela.

Só para citar alguns deles, ao acaso, bem na minha frente, nas janelas quadradas, havia um casal de jovens agitados, crianças, ainda na adolescência, e recém-casados. Para eles, ficar em casa de noite era a morte. Estavam sempre tão apressados para sair, para ir sei lá aonde, que nunca se lembravam de apagar a luz.

[...]

No apartamento de baixo, as janelas já ficavam um pouco reduzidas por causa da perspectiva. Havia nesse prédio outra pessoa que também saía toda noite. Alguma coisa ali me deixava um pouco triste.

[...]

O terceiro apartamento para baixo não oferecia nenhuma visão interna, as janelas eram simples fendas, como aquelas ameias medievais, por causa do meu ângulo de visão. (WOOLRICH, 2008, p. 9-10. Nas citações seguintes desse texto usaremos apenas o número da página.)

Podemos aferir do conto de Woolrich um exemplo do surgimento do “homem-de-estufa”, aquele que substituiu o “homem-de-ar-livre”, conceitos criados pelo historiador Lucien Febvre em suas análises da poesia de Ronsard e citados por Gilda de Mello e Souza em “Variações sobre Michelangelo Antonioni”

(1990, p.399). O “homem-de-ar-livre” seria aquele que, vivendo próximo da natureza e das coisas, utilizava os sentidos do olfato, do tato, do ouvido e da visão em uma mesma sintonia na apreensão do mundo à sua volta; já o “homem-de-estufa”, habitante da cidade, é impelido à utilização apenas dos sentidos da visão e da audição. No século XXI, essa situação se torna ainda mais intensa, pois passamos a perceber (ou receber) o mundo por intermédio de telas.

Em menos de meio século passamos da tela-espetáculo à tela-comunicação, de uma tela ao tudo-tela. Por muito tempo a tela de cinema foi a única e a incomparável; agora ela se funde numa galáxia cujas dimensões são infinitas: chegamos à época da tela global. Tela em todo lugar e a todo momento, nas lojas e nos aeroportos, nos restaurantes e bares, no metrô, nos carros e nos aviões; telas de todas as dimensões, tela plana, tela cheia e minitela portátil; tela sobre nós, tela que carregamos conosco; tela para ver e fazer tudo. Tela de vídeo, tela em miniatura, tela gráfica, tela nômade, tela tátil: o século que começa é o da tela onipresente e multiforme, planetária e multimidiática. (LIPOVETSKY & SERROY, 2009, p.11-2)

Se observamos hoje o mundo através de telas/janelas, é natural que a literatura venha se reportando cada vez mais à essa cultura visual que predomina em nossa sociedade desde o começo do século XX. O conto de Woolrich e sua adaptação fílmica, dirigida por Hitchcock, apresentam-se como objetos oportunos para a discussão dessa prevalência das imagens em nossa cultura.

Além do fato de sermos hoje “homens de estufa”, captando o mundo quase que exclusivamente através da visão, vivemos numa era investigativa. Comprovação disso é o êxito que desde seu início, com Edgar Allan Poe, a narrativa policial atingiu, e que representa hoje um dos gêneros editoriais de maior sucesso, sem falar de sua popularidade como gênero cinematográfico e televisivo. O pesquisador e professor da Universidade de Torino Alessandro Perissinoto, especialista em teoria e técnicas de comunicação de massa e autor ele mesmo de narrativas do gênero *noir*, afirma que, no mundo atual, tais narrativas buscam representar a ânsia do ser humano diante de um mundo cujas tramas mirabolantes engendradas pelo poder assumem cada vez mais as características das histórias de detetive. Numa sociedade como a nossa, baseada em mentiras econômicas, políticas e religiosas, o cidadão vê-se obrigado a se tornar também ele um investigador que busca, por trás das urdiduras globais, a verdade que lhe é negada. E é justamente a narrativa policial que lhe fornecerá os métodos para chegar até ela. Daí seu sucesso (2008, *passim*).

Porém, se as primeiras narrativas policiais apresentavam métodos investigativos baseados absolutamente em critérios racionais – como aqueles professados pelos detetives August Dupin ou Sherlock Holmes – as mudanças do clima cultural acarretarão obviamente modificações também nas técnicas de detecção. O romance *noir*, que é o que aqui nos interessa, tendo surgido em meio à Segunda Guerra Mundial, não poderia mesmo conservar a confiança total no pensamento lógico que havia proliferado desde o Positivismo. Ao invés disso, apresentará não a recuperação da ordem, como aquela empreendida pelos superdetetives ao final da investigação dos romances policiais tradicionais, mas irá explorar o lado escuro do homem e da sociedade, indiciando o caos do momento histórico no qual se insere e do qual é produto. Seus protagonistas não possuirão uma inteligência privilegiada, como a dos detetives literários tradicionais, passando a ser caracterizados às vezes como indivíduos comuns, captados em momentos de fragilidade, mas principalmente como indivíduos ambíguos e negativos. Em ambos os casos, é a desordem que prevalece, tal qual o mundo exterior que ele busca refletir.

Raffaella Petrilli, professora de semiótica da Universidade de Tuscia, ao examinar o método investigativo de Sherlock Holmes e o de Jules Maigret, contrapõe a estratégia visual utilizada por ambos. Segundo sua análise, no pensamento dedutivo de Holmes, o olho observador acaba por remeter à memória de sua biblioteca pessoal, ligando a percepção atual a uma percepção “arquivada”:

[...] o olho de Holmes é agudo não porque olha, mas porque *recorda*. É o olho que ativa a memória, voltando-se o mais rapidamente possível ao conjunto de casos semelhantes que tornam-se modelo ao dado sensível colhido na atualidade. [...] Nesse sentido, a memória não leva ao conhecimento porque diz respeito a conhecimentos já apreendidos: de objetos, de fatos, de pessoas... (2004, p.27, tradução nossa)

Já o olhar “bovino” de Maigret, aquele olhar fixo e de expressão obtusa que o caracterizou quando da observação de certas cenas de crime, “não é cego ou estúpido, e sim marca de seu esforço de *ver* o invisível” (2004, p.51, tradução nossa). Acompanhando o pensamento da professora Petrilli, para quem Maigret seria exemplo do detetive da pós-modernidade, em oposição ao detetive positivista encarnado por Holmes, podemos pensar que se o universo das certezas era povoado por detetives cuja clareza de raciocínio era capaz de restabelecer a ordem momentaneamente perdida, a crescente opacidade que se manifesta na caótica realidade contemporânea fez surgir detetives como Maigret, que, sem nenhuma certeza ou verdade apriorística, deve conhecer e descobrir o mundo, que se torna novamente

estranho diante de cada novo problema, de cada novo enigma. Ou como os protagonistas dos romances *noir*, que trafegam pelas sombras da cidade moderna, arrastam-se através da incerteza e da indefinição e raramente chegam a alguma conclusão definitiva sobre a motivação dos crimes que investigavam. Agem mais por indução que por dedução, agregam as sensações às atividades de raciocínio.

Como se sabe, as histórias de detetives têm por base a necessidade de conhecer, de descobrir. Assim como cada época possui seu modelo epistemológico, também nas narrativas policiais os detetives acabam por exercer o tipo de investigação condizente ao momento histórico e social em que são criados. Como observamos anteriormente, o homem contemporâneo é o “homem-de-estufa” que, na apreensão do mundo, em primeiro lugar utiliza a visão. Jeff, o protagonista do conto de Woolrich, exercita, assim, o padrão de percepção e assimilação da realidade de sua época, aquele que se processa quase que exclusivamente através da visão. No conto, a busca da “verdade”, o modo indiciário empreendido por Jeff, trabalha no sentido de “achar” o que seus olhos parecem ter perdido, de “descobrir” o que parece se esconder de sua visão. Como o conto pertence ao gênero policial *noir*, esse seu esforço irá naturalmente se articular na oposição entre a luz e a sombra. O conto se abre significativamente ao leitor com a frase “Eu não *sabia* seu nomes. Nunca ouvira suas vozes. Estritamente falando, *não os conhecia* nem de vista [...]” (p.9, grifos nossos), indicando o início do processo de idas e vindas do “não-saber” ao “saber”.

O enredo é bastante conhecido, sobretudo pelo sucesso que conquistou a adaptação cinematográfica do conto (que apresenta, porém, algumas modificações, que comentaremos mais adiante): Hal Jeffries, o protagonista, momentaneamente impedido de se locomover, passa seu tempo observando as janelas de seus vizinhos. Durante essa espionagem, começa a desconfiar que um desses vizinhos, Lars Thorwald, tenha assassinado a esposa e escondido seu corpo. Utilizando a técnica do suspense, que visa retardar o maior tempo possível a resolução do enigma, Woolrich provoca a identificação do leitor com o narrador, que sente a mesma ansiedade e angústia do protagonista. Todavia, se o leitor estiver atento, perceberá que além da resolução do assassinato, o narrador, numa procedimento metanarrativo, dá pistas também sobre o próprio processo de construção do texto, abrindo-o assim a uma maior visibilidade, tornando o procedimento transparente para o leitor, pois manifesta, ainda que de forma velada – o conto é uma narrativa *noir* – a forma em que se dará seu relato:

Para eles, ficar em casa de noite era a morte. Estavam sempre tão apressados para sair, para ir sei lá onde, que nunca se lem-

bravam de apagar a luz. Não acho que isso tenha falhado nem uma vez durante todo o tempo que fiquei observando. Mas tarde, eu aprenderia a chamar isso de *ação retardada*, como vocês vão ver. (p.9-10, grifo nosso)

A ação retardada a que se refere o narrador diz respeito ao tempo que se instaura entre o momento em que ele vê algo estranho acontecer no apartamento vigiado, sem entender ainda o que fosse – negação temporária do saber, típica do suspense –, e o momento em que conseguiu finalmente desvendar a si mesmo tal visão e resolver o enigma.

As pessoas usam a expressão “ação retardada”. Ali eu descobri o que isso quer dizer. Durante dois dias uma espécie de inquietação, uma suspeita sem rosto, não sei como chamar isso, esvoaçara e pairara em redor da minha cabeça, como um inseto à procura de um local de pouso. [...] Agora, por algum motivo, uma fração de segundo depois de ele ter virado o colchão vazio para trás, ela posou – *zum!* –, e o ponto de aterrissagem expandiu-se – ou explodiu, chamem como quiseram – na forma da certeza de um assassinato.

Em outras palavras, a parte racional da minha mente estivera bem aquém da parte instintiva, subconsciente. Ação retardada. Agora, as duas haviam se igualado. A mensagem mental que foi deflagrada pela sincronização era a seguinte: Ele tinha feito alguma coisa com a mulher! (p.22)

Porém, ao fazer referência à ação retardada já no início do conto, o narrador acaba por refletir, através da metanarração, a própria estrutura do texto, desvendando seu processo narrativo, tornando-o visível. A expressão “ação retardada”, repetida várias vezes durante a narrativa, informa, então, ao leitor: “você terá de esperar mais um pouco, pois a resolução do problema está sendo protelada”.

Hitchcock também utilizará o procedimento metalinguístico no filme. Como a crítica cinematográfica já observou inúmeras vezes, seu filme é uma verdadeira aula de cinema: além de todo o discurso que enceta sobre o olhar, alude ao próprio cinema ao apresentar vários sistemas de reprodução e ampliação do visível, como os dispositivos óticos que ajudam o protagonista no desvendamento do crime.



O mais importante, porém, é a condição do protagonista, na qual está refletida a situação do espectador diante da tela do cinema, semi-imobilizado, silencioso e com a percepção aguçada, como observou Cristian Metz em *O significante imaginário*. Da mesma forma que no conto, em que o narrador é um enunciador que nos faz ver apenas o que ele próprio viu, no filme também, através do recurso à câmera subjetiva, vemos quase que exclusivamente o que Jeff vê: a tela transforma-se na janela através da qual Jeff (e por tabela, o espectador) observa as janelas do prédio em frente. Mas, por obra de Hitchcock, o espectador verá além daquilo que Jeff vê, pois seu ponto de vista permite que ele também observe o protagonista. É nessa alternância entre campo e contracampo, entre o saber e o não-saber, que reside o suspense do filme. Em uma das principais cenas do filme, quando Thorwald sai do apartamento com uma mulher, Jeff está dormindo.



[...] a última saída do caixeiro-viajante na noite do crime não foi vista pelo protagonista principal, que adormeceu na cadeira de rodas. Esse fato tem uma importância capital no filme, pois foi justamente nessa cena que Thorwald saiu com uma mulher (sua esposa?, sua amante?). Nós pudemos ver essa cena, já que o “narrador” no-la mostrou, mas Jeff, não, e essa diferença de

olhares (de saberes) faz divergir, por algum tempo, a interpretação que o espectador e personagem fazem dos acontecimentos. (MACHADO, 2007, p.45)

Como mencionamos há pouco, na transposição do conto para o filme foram efetuadas algumas modificações. Acreditamos que as transformações sejam decorrência não só da mudança de meio expressivo mas também das transformações socioculturais ocorridas no período dos doze anos que separam a narrativa literária daquela fílmica. O conto foi escrito em 1942, ano em que os Estados Unidos entraram na Segunda Guerra Mundial, momento que trazia para a mente dos americanos somente dúvidas sobre os rumos de suas vidas em consequência daquela conjuntura extremada. De modo que Jeff, o narrador do conto, após resolver o crime, procura conjecturar as causas que levaram Thorwald a matar a mulher, sem chegar, porém, a ter certeza alguma, presumindo apenas que o desemprego e a falta de dinheiro talvez tenham influenciado o crime:

A mulher ficou muito doente durante anos, o marido vivia desempregado, ficou cheio daquela história, e da mulher também. Conheceu outra...

[...]

Na certa ele fez um seguro de vida da esposa, o mais alto possível, e depois começou a envenená-la devagar, tentando não deixar nenhum vestígio. (p.51, grifos nossos)

Já no filme, esse elemento é suprimido, pois Jeff nem sequer questiona a motivação do assassinato, e a discussão primeira versa sobre o voyeurismo, distúrbio cada vez mais presente nas grandes cidades. Nos Estados Unidos, a década de 50 – o filme foi produzido em 1953 – foi um período de explosão demográfica e de grande crescimento dos subúrbios, nos quais a abundante quantidade de prédios residenciais muito próximos uns dos outros, construídos para abrigar todo esse excedente populacional, abria, para cada uma de suas janelas, a visão “panorâmica” de inúmeras outras. Espreitar a vida dos vizinhos, nessa situação, passa a ser um ato quase involuntário. Tal elemento do conto é, então, ampliado e trazido a primeiro plano no filme “Bem, o que eu ia fazer? Ficar ali sentado com os olhos bem fechados?” (p.9), diz Jeff como desculpa.

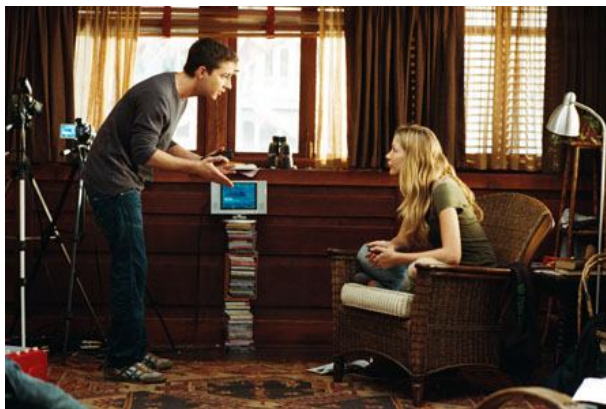
Outra transformação que nos parece significativa refere-se às personagens. Para a resolução do crime na narrativa literária, Jeff conta com a ajuda de dois personagens, Sam, o empregado que cumpre as tarefas domésticas, e um detetive chamado Boyne, irônica referência a Arthur Conan Doyle, criador de Sherlock

Holmes, que o filme torna ainda mais clara ao denominar o investigador da polícia de Thomas J. Doyle. A narrativa fílmica ainda substitui Sam pela enfermeira-massagista Stella e acrescenta a personagem Lisa, a bela namorada de Jeff interpretada por Grace Kelly. A inclusão de duas personagens femininas também pode estar relacionada à mudança social ocorrida na década em que o filme foi produzido. Como se sabe, a primeira fase de reivindicação dos direitos da mulher ocorreu entre o final do século XIX e o começo do XX; já a segunda, atingirá seu ápice na década de 60. Assim, a inclusão da personagem Stella, que substitui a personagem Sam do conto, parece indicar o aumento no número de mulheres trabalhadoras na sociedade da época.

Já Lisa e a relação conflituosa e ambígua que mantém com Jeff parecem ter sido ampliadas a partir de uma pequena sugestão dada pelo texto literário. No começo de sua observação, o protagonista supõe que a mulher de Thorwald sofra há muito tempo de alguma doença grave que a vem mantendo presa à cama. Imaginando-se no lugar de seu vizinho, que ele supõe esteja preocupado com a saúde da esposa, Jeff declara: “Bem, não era da minha conta, eu dizia para mim mesmo, mas na verdade era melhor que ele fosse embora dali. Se eu tivesse uma esposa doente nas minhas mãos... (p.12)”. Essa aversão às responsabilidades exigidas pelo casamento, que são colocadas de maneira reticente no início do conto, é ampliada e desenvolvida no filme, identificada na relação que ele mantém com Lisa. Woolrich não deu em seu conto nenhuma relevância à figura feminina, com exceção da vítima, a mulher de Thorwald. No comportamento ambíguo de Lisa, às vezes audacioso, como na cena em que enfrenta o perigo e entra no apartamento em que o crime foi cometido e encontra a aliança que comprova o assassinato, outras vezes bastante convencional, está registrada a caracterização da mulher dos anos 50, que já havia conquistado a independência financeira e profissional, mas ainda acreditava na instituição do casamento como promotora de felicidade. Não há como assistir hoje ao filme *Janela indiscreta* e não vê-lo, ao menos no que se refere a esta questão, como um documento de época, nem se impressionar com a ingenuidade de Lisa, que suporta com bravura as negativas de Jeff frente às suas investidas românticas.

Se as adaptações cinematográficas de narrativas literárias devem levar em conta não só o texto de base mas também o contexto em que são produzidas, podemos mencionar o filme *Paranóia (Disturbia)*, dirigido por D.J.Caruso em 2007, que não sendo uma refilmagem do clássico de Hitchcock (muito menos uma adaptação do conto de Woolrich), em muitos pontos se aproxima de *Janela indiscreta*, tendo inclusive respondido, por causa dessas semelhanças, a um processo por

plágio. Esse filme nos serve para mostrar como o tema desenvolvido pelo cineasta inglês foi transformado para estar condizente ao contexto atual. O protagonista não é mais um fotógrafo de meia-idade, mas um adolescente infrator que, em prisão domiciliar, é impedido de se afastar de casa por uma tornozeleira eletrônica. Como o personagem antecessor, também ele passa seu tempo observando os vizinhos – não de um condomínio popular, mas naquele de luxo em que vive – e começa a desconfiar que um deles seja um *seria-killer*. Algumas dessas transformações – a violência juvenil e o assassino serial – já nos fazem um retrato de uma sociedade cada vez mais violenta que o filme tenta representar. Mas o que mais nos interessa aqui são os instrumentos que ele utilizará para ampliar seu exercício de espionagem. Se Jeff intensifica sua visão do apartamento de Thorwald incorporando lentes cada vez mais potentes, Kale, o protagonista de *Paranoia*, terá ao seu dispor uma assustadora parafernália de vigilância eletrônica ainda mais eficaz, como se pode verificar pela imagem abaixo.



O mais significativo, porém, é que ele observa o vizinho suspeito, grande parte das vezes, não diretamente, mas através da tela do seu computador, que se encontra acoplado às câmeras, instaladas para espreitar com mais eficácia. A realidade, assim, torna-se mediada. Se Jeff utilizava apenas lentes de aumento em sua observação, Kale não precisará nem mais olhar pela janela, pois dispõe de “olhos” eletrônicos que fazem isso por ele. Nos casos em que ele ainda observa diretamente através da janela, será só mesmo para manter o suspense do filme.

A crítica apontou que *Janela indiscreta* reitera a superioridade do olhar mecânico sobre o olhar humano na detecção da realidade. O que dizer da situação apresentada em *Paranoia*, com toda sua tecnologia de ampliação do visual? Em *Janela indiscreta*, a situação de Jeff simulava a condição do espectador de cinema.

Em *Paranoia*, pelo que podemos observar, a circunstância em que Kale nos é apresentado assemelha-se àquela que vivemos todos nós hoje, que apreendemos o mundo quase que exclusivamente através de telas. Talvez, como pensam os apocalípticos, estejamos perdendo, com isso, a capacidade de distinguir o real do virtual. Ou, quem sabe, estejamos diante de uma nova forma de inteligência que apenas assimila e reproduz a realidade de modo diferente. Como afirma a esse respeito Pierre Lévy, o cinema, quando nasceu,

foi desprezado como um meio de embotamento mecânico das massas por quase todos os intelectuais bem-pensantes, assim como pelos porta-vozes oficiais da cultura. Hoje, no entanto, o cinema é reconhecido como uma arte completa, investido de todas as legitimidades culturais possíveis. Parece que o passado não é capaz de nos iluminar. O mesmo fenômeno pelo qual o cinema passou se reproduz hoje com as práticas sociais e artísticas baseadas nas técnicas contemporâneas. Estas são denunciadas como “estrangeiras” (americanas), inumanas, embotantes, desrealizantes, etc. (1999, p.12-3)

Em suma: diante do novo fenômeno, devemos pagar para “ver”.

REFERÊNCIAS:

- ATTOLINI, Vito. *Storia del cinema letterario in cento film*. Genova: Le Mani, 1998.
- AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra*. Cinema e literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: Ed.PUC-Rio: 7Letras, 2010.
- JANELA indiscreta. Direção: Alfred Hitchcock. Roteiro: John Michael Hayes. USA: Paramount Pictures, 1954. 1 DVD (107 min.), sonoro, colorido. Legendado. Inglês/Português.
- LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed.34, 1999.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- MACHADO, Arlindo. A janela do *voyeur*. In: *O sujeito na tela*. Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo, Paulus, 2007.
- MELLO E SOUZA, Gilda de. Variações sobre Michelangelo Antonioni. In: NOVAES, Adauto et al. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

METZ, Cristian. *O significante imaginário*. Psicanálise e cinema. Trad. António Durão. Lisboa: Horizonte, 1980.

OLIVA, Carlo. *Storia sociale del giallo*. Lugano: Todaro Editore, 2003.

PERISSINOTO, Alessandro. *La società dell'indagine*: riflessioni sopra il successo del poliziesco. Milano: Bompiani, 2008.

PETRILLI, Raffaella. *Il detective e le parole*. Le strutture semantiche del "giallo". Troina: Città Aperta, 2004.

WOOLRICH, Cornell. Janela indiscreta. In: *Janela indiscreta e outras histórias*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.