



## UMA PROVÍNCIA DE MUITOS OLHOS – *JANELA INDISCRETA* e *CACHÉ*: quando a cidade revela segredos através do cinema

### *A province of many eyes – Rear window and caché: when the city discloses secrets through the cinema*

Eliana Kuster

Arquiteta, Mestre em Estruturas Ambientais Urbanas (FAU/USP) e doutoranda em Planejamento Urbano e Regional (IPPUR/UFRJ), Professora do CEFET/ES, Vitória, ES - Brasil, e-mail: elianakuster@bol.com.br

---

#### Resumo

Na cidade, todos veem. Na cidade, todos são vistos. O olhar e seus desdobramentos – o que ver, como ver, a interpretação do que é visto – é uma das questões centrais do espaço urbano desde o século XIX, com o crescimento das cidades e o surgimento de algo até então inédito: o fenômeno da multidão. O olhar torna-se, portanto, crucial a esse homem urbano, que procura reconhecer nesse outro – o desconhecido – os sinais de amistosidade ou perigo. Esta importância da dualidade do olhar na cidade é aqui investigada através de dois filmes: *Janela Indiscreta*, de Alfred Hitchcock (1954), e *Caché*, de Michael Haneke (2005). No primeiro, os personagens olham para a cidade. No outro, são vistos por ela. Nas duas películas, temos as pontas do mesmo processo: a espetacularização da sociedade. No meio, o cinema, desempenhando um de seus principais papéis: a construção de representações das vidas humanas na cidade.

**Palavras-chave:** Cidade. Cinema. Olhar.

#### Abstract

*In the city, all people see. In the city, all people are seen. The look and its related questions – what to see, as to see, the interpretation of what is seen – is one of the central questions of the urban space since century XIX, with the growth of the cities and the phenomenon of the multitude. The look becomes, therefore, crucial to this urban man, whom it looks to recognize in this another one – the stranger – the signals of friendship or danger. This importance of the look in the city is investigated in this essay through two films: Rear window, Alfred Hitchcock (1954), and Caché, Michael Haneke (2005). In the first movie, the personages look the city. In the other, they are seen by this city. In the two films, we have the extremities of the same process: the social life transformed into spectacle. And the cinema, playing one of its main functions: the construction of representations of the human lives in the city.*

**Keywords:** City. Cinema. Look.

Não é fácil definir o que é um olhar. Esta chega a ser uma questão que pode muito bem sustentar e devastar uma existência. (LACAN, 2008, p. 255)

Na realidade, o fato de ser é o que há de mais privado; a existência é a única coisa que não posso comunicar; posso contá-la, mas não posso partilhar a minha existência. (LÉVINAS, 1982, p. 49)

Dois personagens. Um olha para um microcosmo da cidade contido em um pátio interno. O outro é olhado pela cidade anônima. O primeiro perscruta os segredos que a cidade tenta lhe ocultar. O outro tem arrancado de si segredos há muito esquecidos e é forçado a encarar fatos que gostaria de manter ocultos. Duas histórias, dois diretores. Dois filmes.

## A INDISCRICÃO DAS JANELAS URBANAS

Em *Janela Indiscreta*, temos como personagem principal um fotógrafo que, observando o mundo através de sua janela, imagina descobrir um crime. A partir daí, transforma-se em detetive.

A primeira coisa que nos chama a atenção no personagem é a sua ocupação. Será à toa que a profissão de fotógrafo lhe foi imputada? Longamente acostumado a registrar acontecimentos espetaculares, em virtude de um acidente profissional no qual quebra a perna, é obrigado a passar sete semanas imobilizado em uma cadeira de rodas - e lembremos aqui de todo o simbolismo contido no número sete: o ciclo lunar que corresponde aos sete dias da semana, os sete graus da perfeição, os sete pecados capitais, as sete notas musicais ou as sete cores do arco-íris, o sete “indica o sentido de uma mudança depois de um ciclo concluído e de uma renovação positiva” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 826). É neste ciclo das sete semanas que nosso personagem vai completar seu processo de renovação.

O fotógrafo do espetacular volta, então, o seu olhar – e a sua objetiva – para o espetáculo que lhe oferecem as vidas de seus vizinhos, através da sua *rear window*, janela dos fundos.

Também não é por acaso que este pátio interno foi o maior cenário cinematográfico erguido até aquele momento. Hitchcock fez a Paramount gastar o que foi, na época, considerada uma fortuna para construí-lo. O diretor, que sabia exatamente o que estava fazendo, não quis que o seu personagem olhasse para a vastidão das ruas. Quis transportá-lo diretamente da amplidão de mundo e do convívio com as atribulações de um fotógrafo que circula pelo planeta à caça de cenas espetaculares à qual estava acostumado – e que continua a permeá-lo nas cenas registradas pelas fotos penduradas em seu apartamento e em todas as suas falas –, para um universo micro, limitado, aquilo que pode ser abarcado com um só olhar: o pátio interno. Trazê-lo, pura e simplesmente, para a cidade, voltando sua janela para uma rua ou praça, seria fornecer-lhe ainda muita distração, muitas possibilidades. Os limites do pátio obrigaram-no a concentrar seu olhar em algo aparentemente pouquíssimo interessante: a vida rotineira de seus vizinhos. Foi preciso fechar o foco do olhar do fotógrafo, obrigá-lo a encarar uma cotidianidade que recaía sobre os hábitos entediados dos moradores dos apartamentos ao redor do pátio. Mais ainda, era preciso fazer o fotógrafo se deparar com outro tipo de espetáculo, o show da vida das pequenas criaturas que inundam o mundo das metrópoles.

Os vizinhos, por sua vez, voltados para o ambiente do pátio, encontram-se desobrigados de encenar o jogo social, composto de máscaras e convenções, que certamente encenariam nas ruas ou caso estivessem face a uma eventual *front window*. Segundo Francis Montcoffe (1995, p. 39):

O olhar que exercer-se-ia a partir de uma “front window” captaria apenas a vida turbulenta e, de uma certa forma, indefinida da rua e da cidade. Este perceberia as manifestações ritualizadas e teatralizadas da existência urbana, enquanto o olhar que parte da “rear window” assiste ao espetáculo de uma população liberada do jogo social, e que pode ser, enfim, ela mesma. [...] A “rear window” revela, por conseguinte, a verdade desses seres, enfim desembaraçados de toda hipocrisia social.

Exatamente porque voltados para esse microcosmo de cidade, da qual durante toda a película só se entrevê uma estreita nesga, e,

portanto, liberados – pela privacidade conferida pelo pátio – desta encenação social que seria engendrada perante o público mais diversificado das ruas, os personagens aparecem ao observador que os vê deste ângulo como uma sucessão de pequenas narrativas privadas. O diretor reforça essa sensação, ao abrir o filme justamente com as persianas erguendo-se lentamente. Ao final, estas mesmas persianas descem, fechando-se sobre estes pequenos ‘filmes’ que abarcam todas as dimensões – das mais peculiares às mais insignificantes – de rotinas dos que moram naquele quarteirão em Greenwich Village.

Com sua visão educada para o ‘acontecimento’, Jeffries, o personagem de James Stewart, vai procurar no ambiente restrito deste pátio interno o que a sua percepção está acostumada a reconhecer na vastidão do mundo: o singular e o insólito. Nas vidas mais rotineiras ele consegue captá-los. Seja na moça que mora sozinha e tenta mascarar a solidão fingindo receber convidados para jantar, *miss lonely heart*; seja no seu oposto: o compositor que está sempre com a casa cheia de amigos, música e festa, mas que só consegue avançar na canção que está criando quando está sozinho varrendo a sala. Jeffries vê ainda outra moça, *miss torso*, uma linda dançarina que passa os dias a fazer exercícios físicos e as noites a receber pretendentes. Estes personagens não têm a consciência de estarem sendo observados, nem mesmo de pertencer a um coletivo. Vivem suas vidas como uma metáfora de seus pequenos apartamentos, sem ligação uns com os outros. A sua separação – o que os mantém ‘apartados’ –, mais do que as sólidas paredes construídas que os dividem, é o descaso de uns pelos outros. Bem vindo à cidade grande! Bem vindo à urbanidade e a seus problemas de suportabilidade.

Há, finalmente, um casal. Curiosos personagens que, como representantes de uma ‘espécie em extinção’, ainda procuram uma certa interação com a cidade. Dormem eventualmente na varanda, devido ao forte calor, e descem diariamente seu cachorro em uma cesta para brincar no pátio. Estas tentativas de manter alguma ‘porosidade’ com o espaço exterior de seus apartamentos são significativas, já que ambas são frustradas: o casal é obrigado a sair correndo de sua varanda sob uma chuva repentina que encharca seu colchão e suas cobertas. E seu cão

é morto. Seguindo seus instintos caninos de procurar o novo, farejou algo diferente e foi escavar onde não devia. Teve seu pescoço quebrado. É uma clara mensagem do filme: ‘na cidade, meta-se com o que é da sua conta. Cuide da sua própria vida’. A cena na qual o corpo do cachorro é descoberto rende uma das falas mais interessantes do filme, quando a dona do animal, revoltada, grita para todos no pátio: “ele era o único aqui que gostava de todo mundo!” Seria esse desabafo um espelho no qual se reflete a sociabilidade na cidade? Ali já não é mais possível ‘gostar de todo mundo’? Os afetos têm que ser reduzidos, filtrados, concentrados naqueles que nos são semelhantes? O corpo inerte do cachorro parece deixar estas perguntas no ar.

Mas, se assim é, engendra-se a partir daí outra questão: na cidade, como reconhecer aquele que nos é semelhante? Enquadrariam-se nessa categoria apenas os que se encontram mais próximos?

Até agora não falamos do outro personagem do filme, tão importante quanto o do fotógrafo que o observa: o assassino. Mais que um simples assassino: um marido que mata a sua própria mulher. Este assassinato joga por terra a teoria de que, se mantivermos os afetos reduzidos à parcela mais próxima de nós poderemos nos manter seguros. Afinal, quem mais poderia ser tão próximo do que aquele com o qual se divide o teto e a vida?

Porém, assassinada, essa mulher poderia ter sido em qualquer outro lugar, no campo ou em uma praia. O que torna esse crime um crime cometido **na cidade**?, podemos perguntar. Que particularidade deste assassinato faz a sua ligação com o espaço urbano? E aqui, talvez possa ser interessante abrirmos um parêntese para outra pergunta, esta de caráter mais epistemológico: qual o sentido de, no século XXI, tomarmos um filme de 1954 para análise? Será que, mais de cinquenta anos depois de sua realização, ainda resta algo a ser dito sobre *Janela Indiscreta*? Ou mesmo, será que não estaremos imputando ao diretor intenções não previstas inicialmente?

Olhando de nosso panorama atual, a sensação que temos é que Hitchcock está, como alguns dos seus contemporâneos da metade do século, olhando para as grandes cidades norteamericanas e se fazendo algumas perguntas: ‘que fenômeno é esse?’; ‘o que é esse aglomerado de pessoas, vivendo dessa maneira e tratando seus

semelhantes de forma cada vez mais impessoal?', e, finalmente: 'o que seria capaz de sacudir essas pessoas de sua apatia?' E, quer parecer, é a partir desses questionamentos que o diretor constrói o seu panorama e guia os seus acontecimentos: como algo que só poderia acontecer no espaço urbano. É precisamente esse espaço que surge a partir de meados do século XIX, como consequência do crescimento acelerado das cidades e das novas relações de produção que se estabelecem na metrópole industrial, que será determinante para os acontecimentos que serão responsáveis para o desenrolar da película. Nesse sentido, os fatos narrados não têm este espaço urbano apenas como palco de seu desenvolvimento. Esse desenrolar de situações é construído pelo diretor como algo que se constitui na vida da metrópole, em tudo e por tudo inseparável das suas possibilidades e limitações.

O diretor está, talvez inadvertidamente, fazendo eco aos questionamentos dos teóricos da Escola de Chicago, que, algumas décadas antes, iniciaram a observação do espaço urbano sob o enfoque sociológico, buscando a compreensão das consequências do intenso processo de industrialização e urbanização atravessado por algumas cidades a partir de finais do século XIX. Segundo Sant'Anna (2003, p. 91), o surgimento dessa corrente de estudos justamente na cidade de Chicago, deve-se ao

Seu crescimento demográfico espantoso, seu imenso contingente migratório, seus guetos de diferentes nacionalidades geradores de segregação urbana, sua concentração populacional excessiva e suas condições de vida e de infra-estrutura precaríssimas.

Um dos fios condutores da narrativa, portanto, é a percepção do diretor sobre a sociabilidade urbana, ou seja, como se dá a coexistência na cidade. E, claro, todos os questionamentos que lhe vêm a partir daí: o que se pode assistir de uma *rear window* que não seria encenado face à *front window*? Que máscaras esse 'olhar' permanente da cidade sobre seus cidadãos os obriga a utilizar? Se essas máscaras não existissem, a vida nas cidades seria possível? Qual

a cisão presente nessa encenação da vida diária e o que isso causa a quem a encena? São, realmente, muitas questões. Daí a razão da retomada desse filme, tanto tempo depois: a maior parte delas ainda se encontra no ar, à espera de respostas.

Sociólogos urbanos debruçam-se sobre estes temas há algum tempo, tentando conferir respostas que melhor elucidem o panorama das adaptações que a psique humana é obrigada a realizar para tornar suportável a gigantesca mudança que representou passar a viver como parte dos enormes aglomerados urbanos. Alguns destes aspectos são explorados por Hitchcock em seu filme, como a crescente indiferença que passa a se fazer necessária à manutenção do convívio urbano e a necessidade do estabelecimento de regras que tornem possível a convivência entre as diversas pessoas que dividem o espaço das cidades.<sup>1</sup>

Mas, voltemos à trama do filme e ao nosso questionamento inicial: e a cidade? Ela não é apenas palco dessa narrativa, é muito mais que isso. A cidade é parte indivisível do desenrolar da história, diríamos mesmo que mais um dos personagens, embora – paradoxalmente – praticamente não apareça em sua concretude. O espírito cidadão, porém, permeia todos os fatos narrados. Como afirmamos anteriormente, esse acontecimento somente poderia dar-se no espaço urbano. E qual a razão disso? A resposta a essa pergunta é dada pelos movimentos do próprio assassino em suas tentativas de encobrir seu gesto: em todas elas, o homem conta com aquela espécie de anonimato com o qual a cidade reveste seus moradores. Esse 'manto da invisibilidade', que parece nos recobrir assim que passamos a transitar por qualquer espaço urbano, o protege quando sai, seguidas vezes na mesma noite chuvosa, com malas nas quais transporta partes do corpo da mulher e, mais adiante, quando passa com uma outra mulher, que não a sua, rumo à estação ferroviária. Os vizinhos que, apesar de separados apenas por poucas paredes, não conhecem as feições da morta, acreditam tratar-se dela, e encontram-se prontos a confirmar esta falsa identificação à polícia.

O único que percebe algo de irregular é justamente aquele que não está acostumado a esta rotina: o fotógrafo. Este, com seu 'olhar de estrangeiro', perscruta a paisagem e retira dali

<sup>1</sup> Estamos nos referindo mais especificamente aos estudos desenvolvidos primordialmente por Georg Simmel a respeito da sociabilidade urbana e todo o eco que esses estudos encontraram através da Escola de Chicago.

elementos que passariam despercebidos à maioria dos já habituados a ela. Vê o que os outros não veem. Ao sentar em sua janela, por horas a fio observando as vidas dos seus vizinhos, Jeffries as transforma em pequenas histórias dentro da história. Acompanha várias dessas historinhas, desvela antipatias, pequenos gestos, privacidades, detalhes. Nelson Brissac é quem nos fala do papel dessa figura nas narrativas contemporâneas: o estrangeiro. Segundo ele, este seria o único capaz de enxergar além da equalização que se impõe ante a proliferação sem controle das imagens em um mundo composto por personagens e cenários, a *imagerie*. O estrangeiro, portanto, “reintroduz imaginação e linguagem onde tudo era vazio e mutismo. Para ele, estes personagens e histórias ainda são capazes de mobilizar. Ele é o único que consegue ver através desta imagerie” (PEIXOTO, 2006, p. 363). Hitchcock, portanto, antecipa, em 1954, um personagem que viria a tornar-se uma das figuras-chave do cinema contemporâneo: seu fotógrafo, na imobilização forçada frente à janela, transmuta-se neste estrangeiro. Assiste – e nos faz assistir – vários filmes dentro do filme. E, com seu olhar ‘descontaminado’, percebe o crime.

O geógrafo Y-Fu-Tuan (1980), ao falar sobre a paisagem que nos cerca, diz que a constante exposição aos mesmos locais, ou seja, a familiaridade que passa a haver entre o olhar e o local, inevitavelmente engendra afeição ou desprezo. Ao acreditar-se familiarizado com aquela realidade – afinal, o que poderia ser mais familiar que a paisagem que se descortina ante nossa própria janela? – Jeffries, à princípio, despreza-a, não considerando-a digna de maiores atenções. Face aos grandes momentos que presencia rotineiramente em sua profissão, aquele conjunto de janelas – e de vidas por detrás das cortinas – que se descerra ali, parece, realmente, ter pouco a oferecer em termos de emoção.

Raciocínio semelhante o personagem constrói sobre a sua própria realidade. Sua namorada, a belíssima Lisa, interpretada por Grace Kelly, lhe parece comum e fútil, desprovida das qualidades necessárias para lhe acompanhar em sua vida tão cheia de emoções e percalços. À medida que as observa mais detidamente – a paisagem e a namorada – o fotógrafo vai mudando de opinião. E descobre coisas que lhe surpreendem sobre as duas. Desvenda o crime e,

de brinde, amadurece o suficiente para reconhecer que há sempre valores ocultos em qualquer situação, pessoa ou paisagem.

Mas, embora a questão principal do filme seja a elucidação do assassinato, esse não é o nosso principal interesse aqui, tampouco o único foco do diretor. Esse, com sua habitual sutileza, que quase nos faz deixar de perceber a sua aparição na película – em uma das cenas na casa do compositor, simbolicamente acertando os ponteiros de um relógio – nos mostra, sem sair do apartamento de seu fotógrafo, também as outras questões que o movem: o peculiar e único de cada ser humano, que, a depender da situação, pode derivar-se em um crime ou em gestos comoventes; a onipresença da cidade – embora quase não a vejamos, escutamos ao fundo sons ininterruptos de buzinas, acelerações e freadas de automóveis, indicando claramente a dimensão urbana dos fatos mostrados em seu filme – e, mais importante, a capacidade de renovação desta cidade e de seus habitantes. É assim que Hitchcock, ao final da história, constrói um panorama de pequenos gestos, cenas e situações que reforçam a imprevisibilidade dos acontecimentos na cidade e a sempre presente possibilidade de reinvenção das vidas que a compõe: *a miss lonely heart* conhece o compositor que mora alguns apartamentos adiante do seu – e cuja música a havia emocionado a ponto de evitar-lhe uma tentativa de suicídio – tudo nos levando a crer que dali surgirá um romance; *a miss torso*, que parecia até então apenas uma moça leviana e paqueradora, recebe de volta o seu namorado que retorna do exército; e o casal cujo cão havia sido morto tenta treinar um novo cachorro a descer na cestinha até o pátio interno, em uma clara mostra de que, apesar dos reveses, não perderam a esperança nas suas tentativas de troca com a cidade. Estes personagens – e a cidade por trás deles – parecem nos dizer: ‘é destes gestos que se constrói o coletivo, é confiando nisso que as pessoas se agrupam’. Este é o ‘poder urbano’ do qual nos fala Robert Pechman (2008, p. 191-192), lendo Hannah Arendt. A capacidade do espaço urbano de “produzir relações, de obrigar à negociação, de acolher o conflito [...] O poder urbano dá imortalidade à vida, estabilidade ao urbano, sentido à cidade, permitindo ao poder social se enraizar”. Do contrário, esvaziado esse poder, qual seria o sentido de se habitar nestes grandes grupos humanos aos quais denominamos cidade?

Ao final da película, nem mesmo o nosso fotógrafo escapa da imprevisibilidade apontada no espaço urbano por Hitchcock, já que, ao mesmo tempo em que desvenda as peculiaridades da paisagem aparentemente inexpressiva da sua janela, e transforma o seu desprezo inicial em afeição, também descobre que a namorada que julgava tão superficial e fútil, na verdade esconde, tal qual a cidade, também algumas de suas facetas...

James Stewart e Grace Kelly encenam a sua história de amor e assassinato na Nova York dos anos 50. Meia década depois, vamos encontrar outro casal, em outra cidade.

## OS SEGREDOS QUE SE TORNAM ESPETÁCULO

Daniel Auteuil e Juliette Binoche são Georges e Anne Laurent, um casal parisiense que têm um filho: Pierrot. Ambos trabalham em veículos de comunicação: ele apresenta um programa de televisão sobre crítica literária e ela é funcionária de uma editora de livros. Representantes da elite cultural francesa, têm uma boa casa e vivem cercados da informação trazida por livros e pela mídia. Têm, entretanto, uma atitude refratária em relação a ela, mantendo-se a uma certa distância dos dramas do ‘mundo real’. O cenário do interior da sua residência mostra tal fato de forma magnífica, ao retratar as paredes forradas por estantes de livros, que se assemelham a uma camada de isolamento e proteção. Contra a realidade, talvez?

A vida da família transcorre normalmente até o dia em que começam a receber em sua casa pacotes contendo fitas de vídeo. Essas fitas, ao serem assistidas, mostram algo totalmente inesperado: a sua própria casa, bem como a movimentação deles próprios, ao longo do dia, nos arredores da residência. Acostumados a lidar com os meios de comunicação de massa, quando veem a sua vida tornar-se alvo desta ‘publicização’ involuntária, não sabem o que pensar. Habitados a analisar o mundo à sua volta de forma distanciada, como se não fizessem parte dele, encontram-se subitamente colocados em xeque nesse seu afastamento. Como agir quando um desconhecido apropria-se da sua rotina e a transforma em informação à sua revelia?

Se em 1967, o pensador situacionista francês Guy Debord, já defendia estarmos em um mundo vivido através das mediações imagéticas, o que dizer dessa sociedade quarenta anos depois? Segundo Debord, o espetáculo tornou-se a principal produção da sociedade: diante da capacidade cada vez mais reduzida da apreensão direta do mundo real, desenvolve-se o que o autor batizou de ‘sociedade do espetáculo’, ou seja, uma forma de vivenciar o mundo que suprime a crueza da realidade, apreendendo-a através da mediação das imagens e das mensagens dos meios de comunicação em massa. Esse mundo focado nas aparências e consumo permanente de fatos, notícias e mercadorias é precisamente o mundo no qual vive a família Laurent.

Debord (1997, p. 13) define a visão como o sentido mais abstrato e o meio prioritário para a apreensão desta sociedade espetacularizada:

O espetáculo, como tendência para fazer ver, por diferentes mediações especializadas, o mundo que já não é diretamente apreensível, encontra normalmente na visão o sentido humano privilegiado que noutras épocas foi o tato; a visão, o sentido mais abstrato, e o mais mistificável, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual.

Assim, a essa sociedade na qual impera a espetacularização, passa a haver a necessidade de uma mediação, que lhe confira certa unidade e torne menos complexa a sua apreensão. Em uma paisagem multifacetada, com múltiplos pontos de vista e inúmeras possibilidades de interpretação, torna-se imperativa a priorização do que deve ser visto. Analisando esse fenômeno, José Arbex Junior (2001, p. 53) diz que “o espetáculo é a aparência que confere integridade e sentido a uma sociedade esfacelada e dividida. É a forma mais elaborada de uma sociedade que desenvolveu ao extremo o ‘fetichismo da mercadoria’.” Esta é a descrição síntese do panorama que envolve a família Laurent, que, se ao início do filme parece íntegro, após algum tempo percebemos que é esfacelado como a sociedade na qual se insere. Sua aparente integridade é conferida por uma película muito tênue que o envolve e que, quando rompida, deixa derramar todas as suas contradições, fragilidades e idiosincrasias.

Aqui temos o exato oposto do cenário retratado em *Janela Indiscreta*. O diretor Michael Haneke, conhecido por seus roteiros polêmicos, inverte a situação proposta por Hitchcock: em *Caché*, não é mais o protagonista que olha a cidade – e a desvenda. Aqui, é a cidade que volta o seu olhar para o personagem. O descobre e – ao inseri-lo nessa ‘espetacularização’ – força-o à descoberta de si mesmo. Colocados, no transcorrer do filme, no exato papel dos personagens, nós, espectadores, convivemos ao longo da história, com a desagradabilíssima sensação de impotência face ao que pode nos acontecer no anonimato do espaço urbano. Passamos a nos perguntar a quais situações – e olhares – estamos expostos na cidade. E o que esses olhares podem ver ou nos forçar a ver sobre nós mesmos.

A partir do momento em que começam a receber as fitas de vídeo, os Laurent põem-se a perscrutar a sua própria história, tentando descobrir alguma pista sobre quem, motivado por alguma vingança, poderia estar fazendo as filmagens e enviando-as. E, ao fazê-lo, pontos obscuros em suas vidas – até então, aparentemente tão rotineiras – começam a vir à tona. Aqui, assim como na história de Hitchcock, também nos defrontamos com a face da cidade na qual os segredos não são permitidos. Nada pode permanecer ‘caché’, escondido. E, a partir da inquietação gerada pelo envio das fitas, começamos a descobrir, junto com os personagens, os segredos que, julgava-se, estavam protegidos pela opacidade do cotidiano. Ou seja, começamos, junto a eles, a descobrir de que material se constituem as suas próprias vidas.

Mais uma vez, voltamos a Debord. Em 1988, o autor retorna à sua obra mais famosa e escreve *Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Ali, ele tece considerações mais amplas sobre esse mundo das imagens, aprofundando e atualizando as suas análises anteriores e defendendo a ideia de que, vinte anos depois, aquilo que ele já havia denominado como ‘sociedade do espetáculo’ domina a realidade a tal ponto que apenas o que é mediado pelas imagens transmitidas pelos meios de comunicação de massa, é considerado como tendo ‘acontecido’ realmente. O real é, paradoxalmente, engendrado pelo virtual. José Aloise Bahia (2005), analisando a mídia contemporânea à luz de Debord, afirma:

Se a mídia em geral não noticiou e nada foi comentado em público sobre determinado acontecimento, as pessoas tornam-se céticas quanto à veracidade da informação. Por mais que tenham vivenciado determinado acontecimento, fica no ar a pergunta: “Será que isso realmente aconteceu?” Em outras palavras, se o fato não foi noticiado, divulgado, não teve registro imagético, não deve ter acontecido. É a realidade transformada em imagem, o espetáculo, em realidade. É o reino do espetáculo suplantando a realidade. Reiterando, se o fato não apareceu na TV e jornais, não aconteceu.

Poderíamos dizer então que Haneke, ao mostrar a esta família o registro da sua rotina, das suas vidas, subitamente a revestisse de ‘realidade’ para eles. E para nós. Cria-se uma dupla situação, na qual, ainda na acepção de Debord (1997, p. 10),

o espetáculo que inverte o real é produzido de forma que a realidade vivida acaba materialmente invadida pela contemplação do espetáculo, refazendo em si mesma a ordem espetacular pela adesão positiva. A realidade objetiva está presente nos dois lados. O alvo é passar para o lado oposto: a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo no real.

## A SOCIEDADE DO OLHAR E O ESPETÁCULO DO REAL

Leda Tenório de Motta (2006, p. 32), tratando de cinema e debruçando-se sobre a obra de Hitchcock, defende a ideia de que algumas de suas películas contêm aspectos premonitórios sobre a vida, os conflitos, impasses e acontecimentos do século XXI. Assim é que, ao falar de *Janela Indiscreta*, a autora nos alerta para a antevisão que o filme constrói de um futuro devassado aos olhares. Segundo ela, no panorama traçado pelo diretor “é toda uma premonição de nossas vidas futuras, promíscuas e sob vigilância, que aí se insinua.” Nesse sentido, poderíamos dizer que *Caché* já nos desvela a outra ponta desse mesmo processo: ali, não só nada mais escapa aos olhares múltiplos da cidade, como a própria realidade é engendrada a partir desses olhares.

Cada um dos filmes abordados traz os seus próprios nós: um assassinato no primeiro,

questões familiares mal resolvidas no segundo. Perpassando os dois roteiros, alguns pontos fundamentais. Um deles versa sobre a natureza do público e do privado no espaço urbano. Na verdade, ao assistirmos as duas histórias, saímos com uma constelação de perguntas circulando em nossa mente: até que ponto nos é permitido manter uma vida privada dentro do espaço – público – da cidade? Neste espaço urbano, onde está a fronteira que traça a linha entre público e privado? Ou, no extremo: a vida de um morador de uma grande cidade é, em última análise, pública?

Estas perguntas vão à contramão do raciocínio mais comum sobre a grande cidade que, em geral, é considerada como um espaço onde se pode, facilmente, manter o anonimato. Não se pretende aqui, negar essa premissa, apenas mostrar os seus paradoxos. Os dois filmes, inclusive, partem dela para, em algum momento, subvertê-la. Em *Janela Indiscreta* temos um assassino que baseia-se nesse pretensão ‘anonimato’ urbano para tentar construir seus álibis e escapar imune ao seu crime. Em *Caché*, são dois os segredos: uma questão pendente desde a infância de Georges que diz respeito a uma criança argelina que seus pais agregaram à família no passado; e a infidelidade de Anne. Também são dois os fatores considerados fundamentais na ocultação destes segredos: a passagem do tempo e o ritmo febril da cidade. O primeiro deles foi sendo coberto pelas camadas depositadas pelo passar dos anos e parecia esquecido como parte de um passado trivial, que vai sendo desenterrado pouco a pouco e descoberto pelos espectadores do filme – e pelo próprio Georges, que, finalmente, percebe as enormes consequências de seu egoísmo infantil que o impeliu a afastar o menino argelino de sua família. E a infidelidade de sua esposa, que, embora esteja acontecendo em uma esfera de relacionamento muito próxima de sua família, conta com a efervescência da cidade para mascará-la. Mesmo nós, que assistimos ao filme, saímos com uma certa dúvida, quase machadiana: afinal, ela era ou não, infiel? De forma semelhante aos acontecimentos urbanos, que não trazem tradução, explicações ou legendas, a suposta infidelidade de Anne é deixada no ar para que nós, espectadores, tiremos nossas próprias conclusões.

Estas duas questões, pertencentes à esfera privada dos protagonistas, também têm

um espelhamento na esfera social. Georges, com sua intolerância à criança argelina que seus pais agregaram à família reflete, na verdade, uma situação mais abrangente presente na sociedade francesa: a discriminação étnica e social perante os imigrantes de um país invadido e colonizado pela França durante os séculos XIX e XX, e cujos descendentes até hoje têm dificuldades em obter os seus direitos em território francês. O filme remete diretamente a isso, já que o menino adotado pelos pais de Georges havia se tornado órfão de um casal morto em um dos muitos embates que os argelinos travaram contra os franceses. Estas pendências históricas, quando somadas ao cotidiano urbano contemporâneo, no qual se misturam a crescente complexidade do espaço físico e das relações sociais, bem como a escassez de postos de trabalho e o esgarçamento das normas de convivência, geram o embate entre diversas categorias urbanas, em busca do seu espaço – social, físico ou psicológico – na cidade. Nesse sentido, temos em *Caché* uma cena emblemática, quando o casal, após sair da delegacia onde acaba de prestar queixa sobre a invasão de privacidade feita pelo *videomaker* anônimo, quase é atropelado por um ciclista afro-descendente. O protesto de Georges e a reação do ciclista são totalmente desproporcionais à trivialidade do acontecimento, mostrando claramente que não é apenas aquele incidente pontual que está em pauta ali.

A infidelidade de Anne, que supostamente mantém um romance extraconjugal com seu chefe na editora, na verdade estabelece uma correlação com uma prática da sociedade francesa, que, por tradição, incorpora em seu cotidiano a possibilidade de separação entre o núcleo familiar – o casamento e os filhos – que confere estabilidade ao indivíduo e, por consequência, à sociedade, e os caminhos trilhados pelo desejo – que não cessa de existir somente pela inserção das pessoas nessa categoria de disciplinarização: a família. Mas essa situação pode gerar conflitos. Assim que, a determinada altura do filme, vemos um confronto entre Anne, a mãe, e o filho, Pierrot, no qual ele a cobra por uma definição para essa situação dúbia. Anne nega fortemente que tal situação ocorra, o que reforça a dúvida já instalada no espectador.

Os dois filmes utilizam-se de mediações: a fotografia em *Janela indiscreta* e o vídeo em *Caché*.

Nos dois, estas técnicas servem para que os personagens façam descobertas – sobre si mesmos e sobre o mundo que os rodeia. A diferença fundamental é que, em *Janela indiscreta*, é o personagem que domina o instrumento através do qual o mundo é visto. A ‘sociedade do espetáculo’, ainda em seus primórdios, é mantida sob um certo controle: sabe-se quem a produz. E é exatamente esta a transição mostrada pelo filme: do registro do espetáculo propriamente dito – ou seja, as competições, os acidentes, as grandes paisagens e tudo o mais que vemos nas fotos de Jeffries espalhadas pelo apartamento –, para o registro – metafórico, já que o personagem olha através de sua objetiva, mas, na prática, não aciona o disparador da máquina nem ao menos uma vez – da vida cotidiana, transformando-a, assim, em espetáculo. Já em *Caché*, os personagens são reféns do meio que os transforma em imagens. Não são eles quem as produzem, são apenas os seus objetos. Não há mais nenhum controle. Assim, aquele mesmo ‘manto da invisibilidade’ conferido pelo espaço urbano, sob o qual o assassino de *Janela indiscreta* julgava-se protegido, aqui em *Caché*, serve para manter invisível este ‘personagem’ que produz as imagens. Mais que isso, mantém também invisível o destinatário último desse processo: o espectador. Este também é conivente com o desenrolar de situações incômodas que deveriam pertencer apenas à esfera privada.

Essa é uma questão cara a Michael Haneke, conforme já foi demonstrado com límpida clareza por um filme anterior do diretor: *Funny Games*, de 1997. Ali, depois de assassinar, brutalizar, torturar física e mentalmente suas vítimas, ‘jogando’ cruelmente com as suas vidas, um dos personagens principais, vivido por Arno Frisch, volta-se para a câmera – ou seja, para o espectador – e dá uma... piscadela. Haneke não poderia ser mais claro em seu ponto de vista: quem está assistindo à representação daqueles ‘jogos divertidos’ é conivente com eles. A violência, tão discutida e combatida contemporaneamente, também pode ser transformada em diversão, em jogo. Podemos ser as peças – os opressores e as vítimas – ou os

cúmplices – os espectadores – desses ‘jogos’ da sociedade do espetáculo. Eles podem ou não representar diversão para nós. Mas não temos como fugir deles. Estamos participando.<sup>2</sup>

Temos em *Caché*, portanto, o desvio do olhar do espectador para um falso problema, aquele que tenta decifrar a identidade de quem mandou a fita. Mas a questão do filme não é essa, e a confusão criada por essa falsa expectativa – como nas histórias policiais, a pergunta simples que quer saber ‘quem é o culpado’ – na mente do espectador é a responsável pela grande parcela de pessoas que saiu das salas de cinema insatisfeita após assistir ao drama encenado por Auteuil e Binoche. A questão do filme vai muito além de simplesmente saber quem é o culpado. Ou, por outra, até podemos reduzi-la a isso, mas a resposta, ainda assim, é igualmente incômoda: os culpados somos todos nós. Culpado é quem assiste. Culpado é quem faz parte da ‘sociedade do espetáculo’ e colabora para o seu fortalecimento cada vez maior. É sobre isso que o diretor pretende nos alertar, seu objetivo vai além de nos entreter durante um par de horas dentro do cinema. Mas, como tudo é espetáculo, ele adere à própria linguagem da espetacularização para atingir seu objetivo.

Finalmente, as descobertas: James Stewart, ao olhar através do visor de sua câmera fotográfica, enquadra a realidade e, através das ‘imagens’ virtualmente produzidas ali, uma série de relações humanas se revela. A questão que move *Janela Indiscreta* parece ser: como é *ver* a cidade? O que podemos registrar de real sobre os seus habitantes? Relações humanas também são reveladas na história de Haneke. Ali, os Laurent passam a compreender melhor o seu contexto a partir da representação em vídeo feita de sua família, e das questões suscitadas por estes registros. Ainda assim, a questão em torno da qual o filme gravita é outra. Nele, o que se pergunta é: como é *ser visto* pela cidade? O que esta cidade, com seu olhar, consegue captar de real nas relações entre os seus? São dois espantos, são duas épocas diferentes, mas que parecem pontas de um mesmo movimento de pensamento sobre os olhares e o espaço urbano.

<sup>1</sup> Lembrar, por exemplo, da gigantesca repercussão midiática atingida pelo assassinato, em São Paulo, de uma menina de cinco anos, Isabella Nardoni, aparentemente morta pelo pai e pela madrasta. Ou, ainda mais recentemente, o cerco de policiais e de mídia que perdurou longos cinco dias ao redor da residência de uma adolescente, Eloá Pimentel, sequestrada e posteriormente assassinada pelo ex-namorado.

Nesse sentido, os dois filmes são bastante representativos de suas épocas. No primeiro, as imagens são produzidas pelo personagem sobre o que o cerca, visando compreender melhor esse contexto. Poderíamos pensar em Jeffries como um dos primeiros responsáveis pelo engendramento da sociedade do espetáculo. Em *Caché*, as imagens são feitas tendo por objeto os personagens, sem nenhum controle destes, e têm exatamente o papel descrito por Debord (1997, p. 27):

De acordo com as técnicas, quando a imagem construída e escolhida por algum outro se torna na principal relação do indivíduo com o mundo que antes olhava por si mesmo, de cada lugar onde podia ir, não se ignora evidentemente que a imagem vai suportar tudo; porque no interior de uma mesma imagem pode justapor-se sem contradição seja o que for. O fluxo de imagens domina tudo, e é igualmente qualquer outro que governa a seu gosto este resumo simplificado do mundo sensível; que escolhe aonde irá esta corrente, e também o ritmo daquilo que deverá manifestar-se nela, como perpétua surpresa arbitrária, não deixando nenhum tempo para a reflexão, e em absoluto, independentemente do que o espectador possa compreender ou pensar.

Estas imagens dos componentes da família Laurent, que não são produzidas por eles, paradoxalmente, conferem densidade a estes. Para o espectador do filme e mesmo para os próprios personagens. A sociedade espetacular, ali, está completamente instalada. A realidade é traduzida pelo espetáculo. Inclusive para os seus próprios protagonistas.

E a grande questão do filme, ou seja, quem produziu as imagens que tantas reviravoltas causaram àquela família? Isto realmente não importa. Percebe-se ao final da película que estas podem ter sido feitas com a colaboração de Pierrot, o filho do casal. Mas, assim como a infidelidade de Anne, essa é uma questão sobre a qual Haneke não quer determinar uma verdade, e se exime de dar a palavra final. Porque, o que importa, não é quem as fez, mas sim o processo detonado por aquelas cenas. É como se o diretor quisesse emular a vida real, esta que raramente

nos apresenta respostas definitivas e claras sobre quaisquer de suas questões.

O cinema implica, inevitavelmente, um dialogismo entre uma sociedade que produz filmes e estes filmes, que devolvem à sociedade um retrato de si mesma. Estas duas forças permeiam-se e se contaminam todo o tempo, tecendo-se mutuamente e se reconfigurando de tempos em tempos. É exatamente esta relação que nos interessa, esse interstício que ocorre entre quem produz a narrativa e aquele a quem ela se destina, que, por sua vez, também tem papel decisivo na sua produção. Essa é a zona escura que, na tentativa da compreensão de alguns aspectos sobre a complexidade das sociedades urbanas contemporâneas, tentamos perscrutar. É na sua opacidade que relações se explicitam, conceitos se engendram e fortalecem, e um retrato da sociedade – uma sociedade que pode parecer até mesmo estranha à nós – pode se formar. Jean Claude Carrière (2006, p. 20), ao tecer algumas considerações a respeito da realização dos filmes e das possibilidades que se apresentam ao seu olhar, afirma: “O que está em ação aqui é uma relação circular e oculta entre aqueles que fazem filmes e aqueles que assistem a filmes, uma região que nunca é vista por ninguém, mas que é uma província de muitos olhos.” A questão que se deixa no ar aqui é: para qual direção os olhos desta província apontam e o que eles veem? Na província do cinema, ou na ‘província’ urbana, algo pode permanecer oculto uma vez que tenha sido focado pela indiscrição destes olhos?

## REFERÊNCIAS

- ARBEX Jr., J. **Showrnalismo**: a notícia como espetáculo. São Paulo: Casa Amarela, 2001.
- BAHIA, J. A. Revendo Debord: a sociedade do espetáculo. **Observatório da Imprensa**, ano 12, n. 313, 2005. Disponível em: <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.asp?cod=313SPE003>>. Acesso em: 24 abr. 2009.
- CACHÉ. *Direção* e Roteiro: Michael Haneke. *Produção*: Veit Heiduschka. França: Sony Pictures Classics/California Filmes, 2005. 117 min.
- CARRIÈRE, J. C. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- DEBORD, G. **Sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- JANELA Indiscreta. *Rear Window*. Direção e Produção: Alfred Hitchcock. Los Angeles: Paramount Pictures, 1954. 112min.
- LACAN, J. **O seminário, livro 16**: de um outro ao outro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- LÉVINAS, E. **Ética e infinito**. Lisboa: Edições 70, 1982.
- MONTCOFFE, F. **Fenêtre sur cour**: étude critique. Paris: Nathan, 1995. (Coleção Synopsys, v. 6).
- MOTTA, L. T. da. Profecias galopantes de Hitchcock. **Revista Galáxia**, São Paulo, v. 6, n. 11, p. 27-36, 2006.
- PECHMAN, R. M. Quando Hannah Arendt vai à cidade e encontra com Rubem Fonseca, ou da cidade, da violência e da política. In: NASCIMENTO, D.; BITENCOURT, J. B. **Dimensões do urbano**. Chapecó: Argos, 2008. p. 189-215.
- PEIXOTO, N. B. O olhar do estrangeiro. In: NOVAES, A. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 361-365.
- SANT'ANNA, M. J. G. A concepção de cidade em diferentes matrizes teóricas das ciências sociais. **Revista Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n. 9, p. 91-99, 2003.
- SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, O. G. **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1973. p. 11-25.
- TUAN, Y-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio-ambiente. São Paulo: Difel, 1980.

Recebido: 10/11/2008

*Received*: 11/10/2008

Aprovado: 17/02/2009

*Approved*: 02/17/2009

Revisão: 22/06/2009

*Review*: 06/22/2009