

## TINHA QUE SER ASSASSINATO: UM OLHAR METAFICCIONAL ATRAVÉS DA “JANELA INDISCRETA” DE CORNELL WOOLRICH

Genilda Azerêdo

*Universidade Federal da Paraíba*

Jenison Alisson dos Santos

*Universidade Federal da Paraíba*

**RESUMO:** O presente artigo tem como objetivo propor uma articulação do uso do recurso literário denominado metaficção, em suas particularidades no conto “Janela indiscreta”, do autor norte-americano Cornell Woolrich (2008). Para tanto, as argumentações para a análise contemporizam com a teoria literária concernente à metaficção e à metalinguagem proposta por Hutcheon (1980), Waugh (1984), Chalhub (1988; 1993) e Bernardo (2010), assim como a teoria e crítica literária em seu amplo espectro, buscando produzir um diálogo pertinente com o texto woolrichiano. Como consequência do alinhamento entre o respaldo teórico-crítico e o *corpus* da monografia, podemos perceber como Woolrich foi inovador e se tornou um expoente no gênero literário que substancialmente ajudou a desenvolver, fazendo uso de uma escrita complexa e experimental com o intuito de desnudar para o leitor o *status* do seu conto enquanto construto ficcional (WAUGH, 1984) e convidando-o a participar ativamente no processo de atribuição de significados do texto, subvertendo assim a concepção tradicional do ato de construir narrativas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cornell Woolrich, *Janela indiscreta*, metalinguagem, metaficção, teoria da narrativa.

**ABSTRACT:** This article aims to articulate the usage of the literary device called metafiction and its features in Cornell Woolrich’s (2008) “Rear Window”. For this purpose, our theoretical framework consists of the literary theory concerning metalanguage and metafiction proposed by Hutcheon (1980), Waugh (1984) and Chalhub (1988; 1993) e Bernardo (2010), as well as the literary theory and criticism in its broader scope, proposing a pertinent dialogue with Woolrich’s work. As a result of the combination between the theoretical and critical framework and the *corpus*, one is capable to recognize how innovating the North American author’s short story is and why he became a representative of the literary genre he substantially contributed to develop, as well as how experimental and complex his writing is, in which he lays bare to the reader its status as a fictional construct (WAUGH, 1984), thus inviting him to actively engage in the process of attributing meaning to the text, subverting the traditional conventions of creating fiction.

**KEYWORDS:** Cornell Woolrich, “Rear Window”, metalanguage, metafiction, narrative theory

## 1. Ficção criminal: um lugar para a metaficção

“É fácil delimitar como tudo começou”<sup>1</sup> (McEWAN, 2006, p. 1). Assim começa o romance *Enduring love*, do autor britânico Ian McEwan, conhecido por utilizar artifícios pós-modernos em suas narrativas. A primeira frase dessa obra literária, narrada em primeira pessoa pelo personagem Joe Rose, demonstra uma reflexão do protagonista concernente ao seu papel enquanto mediador da história. Podemos identificar também a presença de uma escrita autoconsciente, uma vez que o narrador é visivelmente versado na teoria literária e cômico das estruturas e da organização de uma obra de ficção, delimitando o seu início. No decorrer da narrativa, Joe não esconde do leitor os seus dotes narrativos quando diz: “As pessoas falam que eu tenho talento para clareza. Eu consigo fabricar uma narrativa decente dos retrocessos, atravancos e descobertas aleatórias que se encontram na maioria das descobertas científicas”<sup>2</sup> (McEWAN, 2006, p. 75). Além da autoconsciência diegética explicitada por Joe, em que ele chama a atenção para o processo de criação fabulador, o personagem traz também em sua observação palavras do campo semântico da fabulação, como “início”, “clareza” e “narrativa”, chamando assim a atenção do seu leitor para o fato de que o que ela ou ele está lendo é, de fato, uma criação ficcional proporcionada pela linguagem.

Essa breve demonstração do uso de recursos metaficcionais em narrativas nos faz perceber que a metaficção é uma ficção – pois o texto metaficcional é, acima de tudo, ficção – onde a imaginação e os mecanismos utilizados na sua produção vão além das convenções tradicionais do fazer literário, sobrepujando a mesma em sua própria ficcionalidade de forma autorreferente, autorreflexiva e autoconsciente. Como explica Gustavo Bernardo (2010) em *O livro da metaficção*, a metaficção constitui “um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção se duplica por dentro, falando

---

<sup>1</sup> “The beginning is simple to mark”. Tradução nossa, assim como todas as outras presentes no artigo.

<sup>2</sup> “People say I have a talent for clarity. I can spin a decent narrative out of the stumblings, back-trackings and random successes that lie behind most scientific breakthroughs”.

de si mesma e contendo a si mesma” (BERNARDO, 2010, p. 9). Algo que chama a nossa atenção na observação de Bernardo (2010) é o fato de que a metaficção é um “fenômeno estético”: não é um simples construto aleatório utilizado por uma pequena parcela de artistas, mas um elemento que permeia as mais diversas formas artísticas contemporâneas – como a fotografia, o cinema, a música, o teatro, a poesia, etc. – e intencionalmente levanta questionamentos sobre o próprio fazer ficcional.

Com a proposta de sistematizar a intrincada teoria da metaficção, Linda Hutcheon (1980), em *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, delimita que a metaficção possui dois grandes eixos: “o primeiro foca-se nas estruturas narrativas e linguísticas, e o segundo foca-se no papel do leitor”<sup>3</sup> (HUTCHEON, 1980, p. 9).

Na primeira instância, como assegura Hutcheon (1980), as terminologias elementares do estruturalismo linguístico – “código”, “significante” e “significado do signo”, e o “referente” – mostram-se substancialmente importantes para a estruturação das manifestações artísticas metafictionais. A autorreflexividade, a autorreferencialidade, a autorrepresentação e a autoconsciência – não só artística, mas também social e cultural (WAUGH, 1984) – da narrativa metafictional só se tornam possíveis graças ao uso explícito e cômico da linguagem por parte do autor; entretanto, essa mesma linguagem que estabelece a mediação entre os seres e as coisas nos oferece uma contradição: se ela nos ajuda, por exemplo, a entender conceitos abstratos como “fome” e “amor”, ela nos afasta desses conceitos por não ser possível explicá-los em sua integridade. A respeito desse paradoxo, Bernardo (2010) diz que “toda linguagem é simultaneamente pletórica e insuficiente: [...] uso a palavra para ter acesso à coisa mas a palavra me afasta da coisa em si” (BERNARDO, 2010, p. 11). Logo, para entendê-la precisamos ir mais adiante – precisamos ir para além da linguagem.

---

<sup>3</sup> “[...] the first [major focus] is on its linguistic and narrative structures, and the second is on the role of the reader”.

Chegamos então na metalinguagem. O termo em questão pode ser definido como um sistema de códigos especificamente designado para vias de comunicação sobre outro sistema de códigos (CHALHUB, 1988), diferenciando-se da “língua-objeto” que, segundo Roman Jakobson, é a linguagem primeira que utilizamos para nomear seres, objetos, emoções, eventos, etc. (CHALHUB, 1993).

A metalinguagem tem como função referir-se a outra linguagem, a outro sistema de códigos, posicionando-se em nível diferente daquele usado com propósitos referenciais. A ideia se apresenta um tanto caótica, e até mesmo ambígua e redundante, e é por essa razão que Bernardo (2010) diz que “[n]o entanto, toda metalinguagem não deixa de ser uma linguagem, logo, ela padece dos mesmos males da linguagem que comenta ou explica, tornando-se tão pletórica e insuficiente quanto” (BERNARDO, 2010, p. 11). Na metalinguagem, então, código é colocado em evidência e não como referente (língua-objeto). Assim sendo, podemos afirmar que qualquer palavra da língua-objeto pode ser utilizada metalinguisticamente, conseqüentemente promovendo um nível reflexivo que permite à língua falar sobre si nas suas mais diferentes facetas. Essa reflexividade “evoca uma arte [...] caracterizada pela abstração, fragmentação e colocação em primeiro plano dos materiais e processos artísticos” (STAM, 2013, p. 174).

Já na segunda instância proposta por Hutcheon (1980), a teórica afirma que o leitor recebe um papel significativo no processo de construto artístico de narrativas metaficcionalis, sendo tematizado e até concretizado dentro do texto, ficando responsável pela co-autoria e composição de significados no mesmo (HUTCHEON, 1980). O leitor de uma metanarrativa, sendo responsável pela elaboração de sentidos na obra, é convidado pelo autor a perceber a obra com distanciamento crítico, e por conseqüência a rasgar a cortina do realismo, do efeito mimético produzido pelas

convenções literárias, sendo colocado numa posição de crítico consciente perante o texto. Estratégias metaficcionais produzem então uma dualidade hermenêutica: o leitor é compelido a reconhecer o status da ficção e o sistema linguístico que a compõe enquanto produto confeccionado pelo artista, mas ao mesmo tempo ele também recebe a condição de cúmplice (HUTCHEON, 1980) que participa ativamente da construção de significados do texto. De acordo com Hutcheon (1980), o leitor sempre possuiu o *status* de coparticipador da ideação de sentidos durante o processo de leitura, mas a metaficção torna essa colaboração explícita e estende uma “[...] dimensão da leitura como um processo paralelo à escrita como uma ação criativa imaginativa”<sup>4</sup> (HUTCHEON, 1980, p. 151). Como consequência dessa ascendência do leitor no fazer literário, há uma transformação “[...] da construção do artefato, de *poesis*, que passa a fazer parte do prazer compartilhado da leitura”<sup>5</sup> (HUTCHEON, 1980, p. 20, grifo do autor). Sendo assim, ambos autor e leitor partilham da mesma função, criando elementos ficcionais através das possibilidades proporcionadas pelo sistema de códigos existente entre eles.

Essa função pedagógica da estética metaficcional é claramente visível nas narrativas policiais. Esse subgênero – e aqui nos referimos a “subgênero” enquanto subdivisão da literatura, e não com intenção pejorativa – da ficção voltada para as massas subverte inerentemente a forma Realista de se perceber textos literários, camuflando pormenores que constituem o efeito realista da obra no sentido de que ao omitir informações imprescindíveis ao leitor, essa ação irá promover uma consciência e reflexão do mesmo sobre o que ele ou ela está lendo para poder participar da investigação junto ao investigador, visto que os detalhes mais banais da narrativa podem fazer a diferença na solução do problema. É nessa colaboração na investigação em conjunto que podemos perceber na história de detetive uma alegoria hermenêutica para

---

<sup>4</sup> “[the] dimension of reading as a process parallel to writing as an imaginative creative act”.

<sup>5</sup> “[...] [what the narcissistic narrative does] is to transform the process of making, the *poesis*, into part of the shared pleasure of reading”.

o próprio ato de leitura. Assim sendo, ao oferecer detalhes como potenciais fatores decisivos para a resolução do problema, narrativas policiais coagem esse leitor a considerar o corriqueiro mais atentamente, e ao fazê-lo, o leitor perceberá o texto com certo distanciamento crítico e desenvolverá um nível de consciência em face da narrativa – seja do seu sistema linguístico, seja de sua própria essência ficcional. Como benefício maior, o gênero policial serve como um degrau na escada para o alcance de literaturas mais sofisticadas devido à sua celebração da consciência reflexiva da narrativa (*Revista EntreLivros*, autor desconhecido, 2005, p. 46).

Além da vocação pedagógica das narrativas policiais, a estudiosa canadense propõe mais dois níveis importantes a serem considerados em se tratando de narrativas policiais na qualidade de gênero imanentemente metaficção: “[...] a autoconsciência da sua própria forma [e] suas sólidas convenções [...]”<sup>6</sup> (HUTCHEON, 1980, p. 71).

Propositalmente codificada para fins de suspensão da história (D’ONOFRIO, 1995), as narrativas policiais dispõem de uma dupla forma de consciência: (i) na forma mais perceptiva, as histórias de detetive possuem, convencionalmente, dois níveis diegéticos, “a história do crime e a história do inquérito” (TODOROV, 1979, p. 59) e esses níveis são, em sua maioria, mediados por um aliado do investigador, a exemplo de Dr. Watson e Sherlock Holmes. Esta característica da narrativa policial ganha importância pois essa dualidade estrutural vai promover, através desse aliado (sabemos que as aventuras de Sherlock Holmes são mediadas por Dr. Watson através de entradas no seu diário), uma discussão a respeito dos eventos da fabulação inseridos dentro de si mesma – não com efeito mimético, mas ciente de sua ficcionalidade; (ii) na forma mais sutil, temos a busca por pista do detetive que, por conseguinte, ativa a representação hermenêutica do ato de leitura, como já foi argumentado previamente.

---

<sup>6</sup> “[...] the self-consciousness of the form itself [and] its strong conventions [...]”.

Quanto às convenções desse gênero narrativo, Hutcheon (1980) afirma que a disposição estrutural de ordem e coerência das fabulações criminais necessitam ser mantidas, uma vez que o leitor espera encontrar tais elementos no texto (HUTCHEON, 1980). E são as “[...] infinitas possibilidades de subversão promovidas por essas convenções que são reconhecidas, exploradas, ‘re-contextualizadas’ por autores metaficcionais como Robbe-Grillet e Borges”<sup>7</sup> (HUTCHEON, 1980, p. 72). Quando as narrativas policiais promovem uma autorreflexividade quanto a sua ficcionalidade, a ação concomitantemente desnuda as suas próprias idiosincrasias e reestabelece suas relações com o gênero ao sugerir possibilidades de reconfigurar as ditas convenções. Por um lado, o jogo de simultânea construção e desconstrução singulariza essa literatura das outras tendo em vista que ela ressignifica as limitações de que a mesma tenta se desprender. Por outro lado, entretanto, a oportunidade que o gênero promove de perceber essas nuances nos faz considerar indagar a ficção em sua forma mais extensa como uma arte que dubiamente aceita e combate seus próprios limites.

Ao contemplar as considerações metaficcionais como uma consonância dos limites entre a realidade e a ficcionalidade na mesma esfera em suas mais diferentes características, podemos investigar como essas narrativas levantam questionamentos sobre tais particularidades dentro do seu próprio construto. Não obstante, essas considerações autorreflexivas, autorreferentes e autoconscientes também indicam uma consciência implícita de sua inadequação na tentativa de escapar dos confinamentos do gênero, mas a estrutura explícita das narrativas criminais acoberta tal consciência.

## **2. Olhando através da “Janela Indiscreta”**

---

<sup>7</sup> “[...] [its] infinitely reworkable conventions that is acknowledged and exploited, ‘re-contextualized’, by metafictionists such as Robbe-Grillet and Borges”.

Escrita por Cornell Woolrich, “Janela indiscreta” (“*Rear Window*” no original), narrativa que foi canonizada por Alfred Hitchcock em 1954 com a adaptação audiovisual que leva o mesmo título, se apresenta com um enredo um tanto modesto num primeiro momento: Hal Jeffries, narrador em primeira pessoa, está confinado em seu apartamento devido a uma perna lesionada. Por esse motivo, Hal move-se apenas da cama para a janela e da janela para a cama por dias a fio, e já que ele “nunca [adquiriu] o hábito de ler livros para afastar o tédio” (WOOLRICH, 2008, p. 9), ele recorre à observação das janelas de seus vizinhos como forma de entretenimento. Porém, sua distração vira obsessão quando ele acredita ter testemunhado o assassinato de um de seus vizinhos.

É interessante captar na justificativa do personagem para o seu hábito de espiar as janelas dos vizinhos um dado metaficcional: ao mencionar que Hal não possui o hábito de leitura, o texto chama a atenção do leitor para o fato de que ele está lendo uma obra de ficção e também para o *seu* hábito de leitura, provavelmente para “afastar o tédio” – especialmente em se tratando de uma narrativa de suspense. Não apenas isso, mas o personagem que não tem o hábito de ler se coloca na posição de narrar uma história, indicando que a apreciação por fabulações é característica do ser humano, mesmo que inconscientemente.

Já no primeiro parágrafo da narrativa o personagem estabelece o cenário onde a ação irá se desenvolver e o poder de controle que ele possui sobre o mesmo, quando diz que:

Eu não sabia os seus nomes. Nunca ouvira suas vozes. Estritamente falando, não os conhecia nem de vista, pois seus rostos eram pequenos demais para adquirirem feições identificáveis àquela distância. No entanto, eu podia construir



um cronograma de suas idas e vindas, de seus hábitos e atividades cotidianas. Eram os moradores das janelas à minha volta. (WOOLRICH, 2008, p. 9)

Se o início da fabulação é o que determina se o leitor vai ou não se interessar pela história a ser contada (LODGE, 2009; BENNET; ROYLE, 2004), Woolrich se certifica de chamar a atenção do seu público levantando uma importante questão – como um personagem que se propõe a narrar uma história sobre seus vizinhos não conhece as pessoas que o cercam, ou sequer consegue distinguir suas feições? O leitor atento irá imediatamente categorizá-lo como um narrador não confiável<sup>8</sup> e passará a questionar sua autoridade de narrador a partir de então. Podemos perceber também na citação acima o seu teor metalinguístico – recorrente em toda a narrativa – quando o narrador faz uso consciente de palavras que pertencem ao campo lexical do ato de olhar, observar, como “vista” e “distância”, mostrando assim uma autorreferencialidade do código e trazendo à consciência do leitor que a narrativa que ele ou ela está a ler é um artefato que se faz possível através da construção linguística. Outro dado relevante a ser destacado é a posição na qual o narrador se coloca diante dos seus coabitantes; ao falar que seus vizinhos eram “os moradores das janelas” à sua volta, Hal estabelece simultaneamente um distanciamento crítico em relação a essas pessoas assim como “um efeito bidimensional, reduzindo todos os personagens a imagens de pequenas telas, [...] das janelas em que aparecem” (BERNARDO, 2010, p. 193).

Embora alguns críticos considerem a escrita de Woolrich não condizente com seu *status* enquanto escritor renomado – seja pelo fato de que a literatura policial se atém às suas convenções e não requer um “embelezamento literário” (TODOROV,

---

<sup>8</sup> Classifica-se o narrador como não confiável quando o mesmo oferece ao leitor informações permeadas por seus próprios pressupostos e juízos de valor acerca dos acontecimentos da narrativa, fazendo com que o leitor questione a confiabilidade dessas informações e, conseqüentemente, a autoridade do narrador (CULLER, 2011).

1979, p. 58), seja pela produção contínua do autor em relação ao pouco tempo para revisar seus textos –, não há como negar que em se tratando de proporcionar aos seus leitores uma experiência imagética, o autor norte-americano é singular na categoria. Fica evidente, em “Janela indiscreta”, que Woolrich (2008) não apenas deixa o leitor saber o que o personagem vê, mas concede um panorama visual através de descrições vívidas e minuciosas, como traços de uma pintura. Um claro exemplo desse detalhamento reside no início do texto, quando o narrador irá nos apresentar a vizinhança; para exemplificar quem ele observa de sua janela, Hal descreve alguns inquilinos do prédio vizinho:

[...] bem na minha frente, nas janelas quadradas, havia um casal de jovens agitados, criançolas, ainda na adolescência, e recém casados. [...] Estavam sempre tão apressados para sair [...] que nunca se lembravam de apagar a luz; [...]

No apartamento abaixo, as janelas já ficavam um pouco reduzidas por causa da perspectiva. Havia também nesse prédio outra pessoa que também saía toda noite. [...] Era uma mulher que morava com o filho, uma jovem viúva, imagino (WOOLRICH, 2008, p. 9-10).

Alguns fatores devem ser sublinhados nas passagens elencadas: (i) quando levamos em consideração o primeiro parágrafo da narrativa, percebemos que o rosto dos indivíduos é pequeno demais para ser perceptível; agora o narrador abre a imagem como o zoom de uma câmera que enquadra as janelas em *frames* nos quais podemos perceber mini-fabulações, fabulações essas que têm o propósito de preencher o vazio de informações que Hal – e nós, conseqüentemente – possuímos sobre eles, como podemos presumir ao notar o uso do vocábulo “imagino” para designar uma informação, levantando assim mais questionamentos acerca da sua confiabilidade; (ii) podemos

ainda perceber que todas as suas informações são mediadas por janelas, fazendo da passagem um canal de informação, de receptividade como define Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 512) no *Dicionário de símbolos* – canal esse que promove um olhar um tanto limitado quando se leva em conta o tamanho da passagem em relação ao espaço dos cômodos, levantando assim a consideração do leitor sobre o que é visto e sobre o que não é visto e suas implicações durante o percurso da narrativa; (iii) ainda sobre o efeito visual da obra, ao descer para o terceiro apartamento, o mesmo “não oferecia nenhuma *visão interna*, as janelas eram simples fendas, [...] por causa do meu *ângulo de visão*” (WOOLRICH, 2008, p. 10, grifo nosso). Aqui, observamos a qualidade cinematográfica de uma câmera em movimento por entre as janelas do prédio vizinho e a obstrução de sua visão do aposento devido ao ângulo da sua posição em relação ao edifício. O uso de termos ligados ao ato de olhar – como “perspectiva”, “visão”, “ângulo” – não somente acentua o teor metalinguístico e autorreflexivo previamente mencionado, mas nos faz apreender a sua maneira excepcional de explorar detalhes visuais, revelando o que possivelmente chamou a atenção de Alfred Hitchcock em seu conto.

Hal prossegue a narrativa descrevendo a atmosfera do apartamento dos Thorwald, tecendo um enredo sobre aqueles estranhos: “O homem parecia estar desempregado. Muitas vezes a luz do quarto deles ficava acesa até tarde por trás da persiana, como se ela não tivesse passando bem e o marido ficasse sentado ao seu lado” (WOOLRICH, 2008, p. 11). O narrador continua a descrever a ambientação do apartamento alheio: “Numa noite, em especial, ele deve ter tido de ficar acordado junto da mulher a noite inteira, a luz ficou acesa até amanhecer. Não que eu tenha ficado olhando durante todo esse tempo” (WOOLRICH, 2008, p. 11). As passagens destacadas são relevantes, pois na primeira citação podemos perceber que o personagem continua a

construir a sua narrativa com base em conjecturas a partir dos dados fornecidos pela janela, como se a mesma nos transmitisse uma cena de um filme mudo em que ambos o leitor e o narrador precisam confabular para gerar significados a partir do que se encontra à sua volta. Como consequência, o texto proporciona um nível de consciência para o fato de que a obra é uma peça de ficção que está sendo criada diante de nossos olhos. Sua característica metalinguística se faz visível novamente quando o texto chama a atenção do seu leitor para o código que compõe a sua materialização, trazendo palavras do plano lexical da janela, como “persiana”, e do próprio ato de olhar, como “luz” e “acesa”; essa poética autorreferencial se multiplica na segunda citação destacada, novamente de forma fortemente visual, quando Woolrich justapõe na mesma sentença os termos “noite”, “luz acesa”, e “amanhecer”. Podemos perceber um distinto e sutil jogo sensorial de luz e sombra característico de uma narrativa audiovisual, em especial aquelas que têm por sua temática o suspense e o mistério, que foi adequadamente explorado por Hitchcock em sua adaptação audiovisual. Para Bernardo (2010), o movimento de sombra e claridade comporta também o ângulo metafórico dessas “janelas dos fundos” (tradução literal do título “*Rear window*”), revelando o caráter sombrio intrínseco do ser humano – incluindo aqui também o próprio narrador, que demonstra uma moralidade ambígua ao usar os seus vizinhos como distração (BERNARDO, 2010).

No dia seguinte, algo chama a atenção do narrador: Mr. Thorwald, aparentemente preocupado com sua esposa depois de passar a noite em claro (WOOLRICH, 2008, p. 12), vai até a sua janela e olha metodicamente para as janelas ao seu redor, fazendo uma inspeção dos aposentos dos seus vizinhos. Antes que pudesse ser visto, Hal abandona a sua janela pois “[...] não queria que ele pensasse que eu estava ali xeretando a vida dele” (WOOLRICH, 2008, p. 12). Além da ironia cômica do

narrador quanto à sua posição de *voyeur*, esse momento da narrativa se mostra notavelmente metaficcional visto que há um desdobramento de observadores e janelas dentro da narrativa: percebemos o paralelismo concretizado por Hal Jeffries observando Mr. Thorwald através de sua janela, que por sua vez está observando as janelas de seus vizinhos por sua janela, chamando a atenção do leitor para o fato de que ele está a observar todos os observadores da narrativa através, sim, de uma janela, pois o leitor atento perceberá que o canal por onde a história está sendo transmitida – seja as páginas do livro, seja um leitor eletrônico – possuem também o formato de uma janela, assim como a tela do cinema quando levamos em consideração a adaptação audiovisual. Este complexo espelhamento narrativo evidencia não apenas a sofisticação da obra woolrichiana, mas revela também a essência da arte em sua condição genuína: provocar no sujeito a curiosidade, a ambição de saber e descobrir sobre o outro e sobre nós mesmos, despertando o voyeurismo inerente do ser humano.

Entretanto, se num primeiro momento Mr. Thorwald parecia estar preocupado com a esposa, o movimento incomum por parte dele começa a levantar as suspeitas do narrador:

Eu me perguntei vagamente por que ele lançara aquele curioso olhar abrangente, semicircular, dirigido a todas as janelas a sua volta. [...] Era só um pequeno capricho, não combinava com o fato de estar preocupado ou abalado com a saúde da esposa. [...] Quando alguém olha para as janelas à sua volta, num grande arco, isso denota uma preocupação exterior, um interesse externo. Só alguém como eu, ansioso, num vácuo de ociosidade completa, poderia notar tudo isso. (WOOLRICH, 2008, p. 13)

A passagem acima se faz significativa por duas considerações distintas: (i) se segundo Chalhoub (1988) a metalinguagem é um sistema de códigos designado para se falar de outro sistema de códigos, notamos que o narrador faz uma leitura da linguagem corporal do seu vizinho relacionado ao ato de olhar, incorporando em seu texto vocábulos que compõem o campo lexical da atividade – “curioso”, “abrangente”, “semicircular” –, fazendo conseqüentemente uma interpretação conjunta ao leitor de um dos temas mais proeminentes da narrativa; (ii) podemos observar que, ao justificar a sua dedução, o narrador evoca novamente a suspeita do leitor mais atento para o fato de que ele está fabulando por estar entediado, possivelmente enfeitando aquilo que vê, perdendo assim a sua credibilidade. É interessante perceber como a construção consciente desse narrador não confiável desde as primeiras páginas vai influenciar na percepção do leitor sobre o suposto crime que acontece na narrativa.

Onde antes havia uma história sobre o tédio do narrador por estar aprisionado no seu quarto e espreitando seus vizinhos com a “concentração febril de um *voyeur*” (WOOLRICH, 2008, p. 9, grifo do autor), nota-se agora uma sutil mudança no foco da diegese – ou a presença de um segundo nível diegético – quando a paranoia de Hal aos poucos dá lugar à certeza de que algo não está correto. A convicção do narrador se intensifica quando Mr. Thorwald, que agora se acomodou na sala de estar e mantém a persiana do quarto do casal fechada, passa a fazer movimentos estranhos, “algum movimento perpendicular, para cima e para baixo, em vez de se mover na horizontal. [...] Havia uma espécie de V preto e muito aberto separando-o da janela. [...] As ‘flâmulas’ penduradas no V mudavam de cor diante dos meus olhos. Tenho olhos muito bons” (WOOLRICH, 2008, pp. 17-8). Podemos observar que, mais uma vez, aquilo que pode ser visto ou não ser visto pelo narrador através da janela é colocado em cheque, mas, nesse momento, isso é feito de maneira que notemos que Hal possui limitações,

barreiras visuais proporcionadas pela própria dimensão das janelas, servindo como mais um motivo para que o leitor não confie no que está lendo, por mais que o narrador tente convencê-lo, como podemos perceber ao final da citação.

Esse entrave no campo visual do narrador também proporciona ao leitor uma oportunidade para levantar questionamentos sobre o processo de criação e desenvolvimento dos personagens no conto. Se “[...] toda criação ficcional é altamente seletiva” (LODGE, 2009, p. 77) uma vez que “[...] a técnica retórica típica é a sinédoque – a parte que assume o todo” (LODGE, 2009, p. 77), em “Janela indiscreta” tal artifício toma proporções significativas visto que a seletividade mencionada por Lodge (2009) se desdobra quando Woolrich utiliza as configurações da janela para fragmentar a caracterização do personagem sendo vigiado na voz de um narrador que já se mostra não confiável, que nos informa apenas aquilo que ele acredita ser o concreto. Igualmente, o narrador, na qualidade de personagem do conto, nos é apresentado também de forma fragmentada já que o apreendemos não através de descrições que ele nos fornece de si, mas de sua obsessão alucinada sobre o que aconteceu no apartamento dos Thorwald. Os desdobramentos desse processo de criação se multiplicam quando se percebe a maestria com que Cornell Woolrich se apropria das convenções do gênero *thriller* policial, ofertando para o leitor informações em forma de dosagens – em parte para não deixar o texto enfadonho, em parte para permitir que a subjetividade do leitor interfira no processo de apreensão desses personagens em relação às lacunas premeditadamente deixadas pelo autor em sua escrita –, adensando em sua obra a atmosfera de mistério e de incertezas, elemento essencial nas fabulações de suspense.

Hal finalmente percebe que o seu vizinho está a organizar as roupas da sua esposa em um baú, possivelmente para uma viagem com a intenção de se afastar do barulho da obra até que sua saúde seja reestabelecida. Todavia, no dia seguinte, algo

ocorre que modifica o curso da narrativa – a persiana do quarto do casal finalmente foi levantada e, para a surpresa do narrador, a esposa não se encontrava nos aposentos (WOOLRICH, 2008, p. 21). Em consequência dessa nova informação, a “ação retardada” é despertada no narrador. Talvez a faceta de maior teor metaficcional do conto woolrichiano, é interessante perceber como o autor exercita esse artifício narrativo durante a fabulação. Primeiramente mencionado na introdução do conto, ao nos apresentar os recém-casados e mencionar o fato de que eles se esquecem de apagar a luz ao saírem de casa para só depois voltar para apagá-la, o narrador nos adverte que ele “aprenderia a chamar isso de ação retardada, como vocês vão ver” (WOOLRICH, 2008, p. 10) e só quando se faz necessário que o leitor saiba o que de veras é, como ele diretamente anuncia para a sua audiência, ele finalmente explica. É notável a maneira como Woolrich explora as dimensões de forma e conteúdo da sua narrativa, pois além de retardar a explanação sobre a ação retardada, ele também se demora, por meio de digressões, a esclarecer o *device* narrativo em questão:

[...] Durante dois dias uma espécie de inquietação, uma suspeita sem sono, [...] esvoaçara e pairara em redor da minha cabeça, como um inseto à procura de um local de pouso. Mais de uma vez, quando ela estava prestes a pousar, [...] alguma coisa ínfima e tranquilizadora, como erguer as persianas depois de terem ficado abaixadas por um tempo estranhamente longo, fora o bastante para que eu pudesse identificá-la. [...] Agora, por algum motivo, uma fração de segundo depois de ele ter virado o colchão vazio para trás, ela pousou [...] e o ponto de aterrissagem expandiu-se [...] na forma da certeza de um assassinato. (WOOLRICH, 2008, p. 22)



O narrador procrastina estrategicamente a articulação do *device* literário em questão só para então definir a ação como sendo o processo mental que ocorre quando a parte consciente do indivíduo finalmente alcança o seu subconsciente para então proporcionar uma melhor percepção do que realmente está acontecendo à sua volta (WOOLRICH, 2008, p. 22).

Se para o detetive das tradicionais ficções policiais é de essencial importância estar atento aos pormenores ao seu redor na intenção de recolher pistas para solucionar os mistérios (GINZBURG, 1989), Woolrich subverte as convenções do gênero ao propor deliberadamente que o narrador e investigador, que não possui experiência enquanto detetive, além de ser desatento quanto aos pormenores que rodeiam o ambiente – rompendo assim com a suposição de que o mesmo possui um olhar eficiente e confiável –, coloca o leitor atento em uma posição de poder sobrelevado em relação ao personagem principal, visto que esse personagem estará sempre um passo atrás em sua própria narrativa devido à ação retardada. Além de se apresentar como um obstáculo para a investigação, é interessante também perceber que o recurso narrativo funciona como um “movimento interno da ficção de adiar o final da história para aumentar o prazer do texto” (BERNARDO, 2010, p. 209); assim sendo, podemos dizer que a “ação retardada” se configura triplamente como uma imperfeição do personagem, como uma qualidade da narrativa, e um meio de Woolrich controlar o seu texto e a experiência do leitor de forma explícita e consciente, fazendo transparecer assim a sofisticação de sua escrita.

Essa visível inexperiência do narrador diante da situação na qual ele se envolveu torna-se palpável quando, ao se dar conta do que provavelmente aconteceu no apartamento dos Thorwald, Hal busca esquematizar os fatos que discorreram nas janelas do seu objeto de observação na intenção de tentar fazer sentido da situação, visto que a

suspeita de que algo aconteceu com Mrs. Thorwald deixa-o visivelmente atordoado (WOOLRICH, 2008, p. 22):

Disse para mim mesmo: Com base em que você está construindo essa suposição monstruosa? Vejamos o que você tem até agora. [...] 1. As luzes ficaram acesas a noite inteira, na primeira noite. 2. Ele voltou mais tarde do que o usual, na segunda noite. 3. Ficou de chapéu na cabeça. 4. Ela não foi cumprimentar o marido... ela não apareceu desde a noite anterior àquela em que as luzes ficaram acesas a noite toda. 5. Ele tomou um drinque depois que terminou de fazer a mala da mulher. Mas tomou três drinques fortes na manhã seguinte, imediatamente depois que o baú foi levado. 6. Ele estava interiormente abalado e cheio de preocupação, mas por cima disso havia uma inquietude exterior estranha, a respeito das janelas ao seu redor. 7. Ele dormiu na sala, não se aproximou do quarto de dormir durante a noite que antecedeu a partida do baú. (WOOLRICH, 2008, pp. 23-4)

A partir da citação acima, podemos levar em conta algumas considerações relevantes: (i) primeiramente, podemos perceber uma ação autorreflexiva por parte do narrador, quando ele se propõe a recuar com certo distanciamento crítico para poder analisar os acontecimentos que se desencadearam nas janelas do seu vizinho suspeito; (ii) podemos perceber nessa mesma instância que a voz do narrador ecoa o pensamento do leitor mais atento durante a leitura do conto, levando em conta que Hal está sempre se mostrando como um narrador que não pode ser confiável, visto que suas conjecturas são baseadas no que ele vê de uma distância considerável por um canal que limita de forma significativa a visão do todo; (iii) observamos a maneira explícita como o texto refere a si mesmo na tentativa de estruturar para o narrador os acontecimentos prévios

para que ele forme uma interpretação mais coerente do que ele viu até agora. Além disso, em um movimento duplamente metaficcional, Hal se propõe a analisar os pontos elencados por ele anteriormente, afirmando que “[...] se ela estivesse doente naquela primeira noite, e ele a tivesse mandado embora para tratar da saúde, isso automaticamente cancelaria os pontos 1, 2, 3, e 4. Deixava os pontos 5 e 6 sem [...] nada de incriminador” (WOOLRICH, 2008, p. 24), buscando junto ao leitor construir significados, construir um caso contra o possível assassinato de Mrs. Thorwald. Essa escrita autorreflexiva e autorreferente que se desnuda de forma tão transparente, que ajuda o leitor a melhor analisar o que está se passando no conto, não é costumeira nas fabulações policiais, que buscam tradicionalmente deixar pistas sutis diluídas no decorrer da história para que o leitor possa prestar maior atenção ao que está ocorrendo na narrativa, nos mostrando o quão inventivo, subversivo e inovador era Cornell Woolrich em suas obras.

É pertinente ressaltar que, da mesma maneira que a obra woolrichiana transgride a tradição das histórias de detetive, a mesma se vê também permeada pelos elementos estéticos que compõem o gênero narrativo do qual ela tenta se afastar, concomitantemente se distanciando dessa representação ao implantar as mesmas convenções características que rejeita, dado que é típico das metanarrativas – balancear a relação entre a realização e a não-realização das tradições comuns ao gênero que promove ambos familiaridade para o leitor e o ponto de partida para o processo de inventividade do autor (WAUGH, 1984). Tal processo se torna explícito quando, por exemplo, o autor insere na narrativa o Detetive Boyne, colega de Hal que, a pedido do narrador, ajuda-o na tentativa de esclarecer o desaparecimento de Mrs. Thorwald. Com a possibilidade de ter testemunhado um assassinato em sua vizinhança, o narrador se vê com a responsabilidade de chamar a polícia, mesmo mostrando visível aborrecimento ao

ter que fazê-lo: “Eu não queria um monte de detetives e policiais no meu pé. [...], se revezando em turnos para xeretar pela janela [...]” (WOOLRICH, 2008, pp. 25-6); por essa razão ele liga para Boyne, pois ciente de que suas especulações são apenas suposições circunstanciais, o narrador sabe que “[...] podia [falar sobre o caso para] ele e ser atendido porque ele me conhecia fazia muitos anos, não punha em questão a minha confiabilidade” (WOOLRICH, 2008, p. 26). Considerando a denúncia feita pelo narrador, o detetive investiga junto ao departamento de polícia apenas para achar evidências incontestáveis de que o assassinato não ocorreu: o depoimento de vizinhos afirmando que a esposa de Mr. Thorwald não só viajou, mas ambos foram vistos na estação de trem, informação confirmada pelo bilheteiro da estação (WOOLRICH, 2008, p. 27); uma vistoria dos policiais no apartamento do suspeito (WOOLRICH, 2008, p. 28), onde encontraram um cartão postal da esposa endereçado ao seu marido assegurando que fez uma boa viagem (WOOLRICH, 2008, p. 30); e, finalmente, o fato de que os policiais rastream o baú de roupas enviado por Mr. Thorwald por uma transportadora e o mesmo foi localizado sob a posse de Mrs. Thorwald, que está viva (WOOLRICH, 2008, p. 32). Tais evidências acabam por fim respondendo à “sensação [de Hal] de que não iam encontrar nada incriminador” (WOOLRICH, 2008, p. 29) na investigação. O que chama a atenção do leitor com a presença do detetive na fabulação é o contraste entre ambos os investigadores: por um lado, temos Boyne, o detetive tradicional das narrativas policiais que investiga os casos através de pistas e evidências, marca das convenções do gênero; por outro lado, temos Hal Jeffries, um cidadão comum à paisana que, preso às dependências do seu quarto, se encontra impossibilitado de ir à procura de pistas e, em consequência disso, constrói o seu caso embasado em conjecturas e juízos de valor, elemento discrepante das ficções criminais. Essa dissonância entre os personagens manifesta nitidamente a proposta de Waugh (1984)

quanto ao jogo estético entre o familiar e o criativo que proporciona artefatos artísticos inovadores.

A partir dessa reflexão, é também importante estabelecer a qualidade de denúncia social apresentada na narrativa, ainda que diluída dentro da diegese. O descontentamento de Hal para com a polícia pode parecer leviano, gerado pelas circunstâncias da possibilidade de um crime cometido, porém ignorada pelos agentes da lei, mas ao levar em consideração o contexto histórico em que a obra foi produzida – no auge da Segunda Guerra Mundial –, podemos entender a insatisfação do narrador como um modo de protesto do autor. Visto que difundir os interesses sociais e frisar as problemáticas vivenciadas pelas comunidades é função primordial da literatura, não é surpresa que, em um gênero literário voltado para as massas, também possamos identificar essa característica, aqui em forma de denúncia, da desconfiança do sistema legal que ocorria na época – seja pela perversão desse sistema, seja por incompetência, ou até mesmo por abuso de poder que permeava aquele corpo social –, fazendo-se necessário colocar o cidadão comum na posição de buscar por si a justiça, ser o seu próprio herói.

Assim sendo, a sensação de que algo certamente aconteceu impede Hal de se conformar com a investigação da polícia, não desistindo de resolver o suposto crime por conta própria; como consequência, a sensação de claustrofobia transmitida pela fabulação é intensificada quando Hal toma a iniciativa de confrontar o suspeito pessoalmente. O personagem principal solicita ao seu empregado, Sam, que o mesmo lhe entregue um binóculo e, em seguida, anota em um pedaço de papel a mensagem “*o que você fez com ela?*” (WOOLRICH, 2008, p. 33, grifo do autor), pedindo para o rapaz passar a carta pela brecha da porta de Mr. Thorwald. É interessante perceber que Woolrich (2008) utiliza o binóculo como uma representação dos olhos de Hal Jeffries

finalmente sendo abertos para a situação, como podemos perceber, por exemplo, quando Hal afirma que “[a]s lentes puderam segui-lo até [...] onde antes meus olhos nus não haviam conseguido alcançar” (WOOLRICH, 2008, p. 33). É também graças ao objeto que finalmente o leitor tem a primeira descrição física do suspeito: “Captei-o no foco adequado depois de um ou dois minutos. Levantou o rosto, e pela primeira vez eu o vi de fato. Cabelo escuro, mas sem dúvida de ascendência escandinava. Parecia um sujeito musculoso, embora não fosse muito corpulento” (WOOLRICH, 2008, p. 33). Considerando a dramaticidade da situação, podemos entender a intenção do autor de enfim revelar a aparência do suposto assassino como uma maneira de materializar o perigo iminente. É relevante notar também o caráter cinematográfico que o binóculo oferece à sequência destacada acima, não só trazendo palavras do campo semântico do meio visual – como “lente” e “foco” –, mas também explorando o efeito de *zoom* e o próprio foco da lente, deixando evidente mais uma vez a singularidade de Woolrich para experimentar o conteúdo óptico de forma tão pertinente utilizando apenas o código linguístico.

A reação de pânico e choque de Mr. Thorwald ao ler a carta confirma finalmente todas as suspeitas do narrador, revelando que ele estava certo, afinal – o assassinato de fato aconteceu. Em posse dessa informação, Hal decide procurar o número de telefone de Mr. Thorwald no catálogo, na intenção de realizar um contato direto com o assassino. Todavia, ao fazer contato, o narrador indiretamente indica ao assassino que ele está observando-o através da janela, que conseqüentemente descobre a localização de Hal através da sua janela e vai ao confronto físico com o seu antagonista.

No final claustrofóbico regado de suspense e disparos de arma de fogo, o narrador tem o seu “[...] final cinematográfico, enfim” (WOOLRICH, 2008, p. 48) quando Boyne, acompanhado da polícia, chega ao local após ouvir os disparos do outro

lado da rua enquanto investigava novamente Mr. Thorwald. O detetive explica no seguinte diálogo:

- [...] Aquele imbecil que mandei lá na roça atrás do baú... bem, não foi culpa dele, de certo modo. A culpa foi minha. Ele não tinha ordens para verificar as feições da mulher, só o conteúdo do baú. [...] Fui para casa e quando já estava na cama, de repente me deu um estalo na cabeça! Um dos inquilinos que interroguei dois dias atrás nos deu alguns detalhes que não combinavam com as informações dele [...]. Isso é que é ser lento para entender as coisas!

- Senti a mesma coisa durante essa história toda – admiti acabrunhado. - Chamei isso de ação retardada. Quase me matou.  
- Sou um agente da polícia e você não. (WOOLRICH, 2008, p. 50)

O leitor atento perceberá que Hal, ao notar que seu colega também teve momentos de “ação retardada”, faz uma observação que expressa autoconsciência e autorreferência metalinguística da diegese enquanto artefato, tanto por admitir que o que esse leitor acabou de ler é uma narrativa quanto por trazer a própria palavra “história” dentro do texto. Ainda no mesmo diálogo podemos detectar uma nuance irônica na última fala do detetive, ao afirmar que ele não poderia cometer erros como a “ação retardada” devido a sua posição enquanto investigador, porém o leitor compreende que o detetive fracassou em sua função porque a sua investigação através de indícios concretos se provou infrutífera, enquanto um cidadão comum e incapaz de deixar suas dependências foi capaz resolver o mistério, divergindo das tradições do gênero policial e evidenciando mais uma vez a genialidade do autor e a complexidade do seu conto.

Finalmente, após a discussão aqui proposta sobre o conto woolrichiano, somos capazes de compreender as significativas potencialidades narrativa e metanarrativa da obra. “Janela indiscreta” se mostra uma fabulação intrincada, inovadora e multifacetada, uma obra que se mostra relevante na sua proposta e é meritória do reconhecimento difundido por sua adaptação cinematográfica, contrapondo-se às críticas de mediocridade feita por estudiosos como Palmer (2004). Cornell Woolrich (2008) não apenas se apropriou de maneira subversiva das convenções do gênero policial nos mais diversos planos – a forma de resolução do enigma, quem solucionou o mistério, o mediador dúbio das questões éticas e morais referentes às atitudes tomadas, a forma como se lê os diversos tipos de linguagem –, mas desafiou as concepções características do protagonista e sua busca pela justiça, busca essa que apresentava a possibilidade de se revelar insana e doentia, fruto de um personagem principal com “a concentração febril de um *voyeur*” (WOOLRICH, 2008, p. 9, grifo do autor); enquanto as âncoras estéticas da tradicional narrativa policial ruem diante do leitor, todas as possibilidades permeadas por uma atmosfera cinematográfica sombria e claustrofóbica apresentam-se através de janelas com ângulos sinuosos promovidos por uma visão que soa esquizofrênica. Por fim, o conto woolrichiano se mostra complexo e excepcionalmente estruturado, subvertendo as convenções literárias de um gênero inerentemente resistente a mudanças, resultando numa obra que nos brinda com uma profusão de inúmeras possibilidades, de inúmeros olhares.

## Referências

BENNETT, Andrew; ROYLE, Nicholas. **An introduction to literature, criticism and theory**. Harlow: Pearson Education Limited, 2004.

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

\_\_\_\_\_. **Funções da linguagem**. São Paulo: Editora Ática, 1993.



CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 26ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CULLER, Jonathan. **Literary theory**: a very short introduction. Oxford: Oxford University Press, 2011.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto 1**: prolegômenos e teoria da narrativa. São Paulo: Ática, 1995.

GÊNERO pode ajudar na formação de leitores. [Editorial]. In: **Entre Livros**. São Paulo: Duetto Editorial, 2005, n. 06, p. 46-47.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative**: the metafictional paradox. London and New York: Routledge, 1980.

LODGE, David. **A arte da ficção**. Trad. Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2009.

McEWAN, Ian. **Enduring love**. London: Vintage, 2006.

PALMER, R. Barton. "The sociological turn of adaptation studies: the example of film noir". In: STAM, Robert; RAENGO, Alessandra (org.). **A companion to literature and film**. Oxford: Blackwell Publishers, 2004.

ROLLYSON, Carl (ed.). **Critical survey of mystery and detective fiction**. Vol. 5. Pasadena: Salem Press, 2008.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Trad. Fernando Mascarello. 5ª ed. Campinas: Papirus, 2013.

TODOROV, Tzvetan. "Tipologia do romance policial". In: \_\_\_\_\_. **Poética da prosa**. São Paulo: Edições 70, 1979.

WAUGH, Patricia. **Metafiction**: the theory and practice of self-conscious fiction. London and New York: Routledge. 1984.

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