OLHARES CRUZADOS: OS SENTIDOS PRODUZIDOS PELO OLHAR DE PERSONAGENS DE FILMES NARRATIVOS PARA O ESPECTADOR

CROSSED LOOKS: THE MEANINGS PRODUCED BY NARRATIVE
MOVIES' CHARACTERS GAZE AT THE VIEWER

Tiago Hermano Breunig¹, Keli Pacheco², Aline Van Neutgem³

É em e por, ou, melhor ainda, como seu desejo que o homem se constitui e se revela – a si e aos outros – como um Eu, como o Eu essencialmente diferente do, e radicalmente oposto ao, não-Eu. O Eu (humano) é o Eu de um – ou do – desejo.
Alexandre Kojève, Introdução à leitura de Hegel.

E o que faz o cinema, senão nos mergulhar nesse mundo do desejo pelo filtro de uma consciência?
Olivier Pourriol, Filósofando no cinema.

Resumo: Neste artigo, por meio de um procedimento cognitivo similar ao da montagem, pretendemos, a partir de sobreposições de imagens, interrogar os sentidos produzidos pelo olhar para o espectador por parte de personagens de filmes narrativos, recorrendo, para tanto, aos conceitos de estranhamento e de distanciamento. Considerando a sua recorrente relação com a fotografia, o cinema e o valor de exposição, representado sobretudo pela figura da prostituta, compreendemos que referido olhar ativa criticamente a sensibilidade do espectador. A exibição do corpo como valor de exposição e como objeto de desejo aos nossos olhos, intermediados pela objetiva, revela o espectador a si mesmo como sujeito desejante.

Palavras-chave: cinema; fotografia; estranhamento; distanciamento; desejo.

Abstract: Through a cognitive procedure similar to montage, this paper aims, by overlapping images, to interrogate the meanings produced by narrative

1 Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professor colaborador da Universidade Estadual de Ponta Grossa.

2 Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professora adjunta da Universidade Estadual de Ponta Grossa.

3 Graduada em Administração pela Universidade Federal de Santa Catarina.

movies' characters gaze at the viewer, by means of concepts as strangeness and distancing. Considering its frequent relationship with photography, cinema and exposure value, represented by the figure of the prostitute, such gaze, as we understand, activates the viewer's sensibility. The exposure of the body as an exposure value and as object of desire to our eyes, intermediated by the camera, reveals the viewer to himself as subject of desire.

Keywords: cinema; photography; strangeness; distancing; desire.

Em “Elogio da profanação”, Giorgio Agamben (2007, p. 77) estabelece uma relação de descontinuidade entre o erotismo das primeiras fotografias em que as modelos parecem sugerir que “a objetiva as tivesse surpreendido” em sua intimidade, e a pornografia, em que, acompanhando “a absolutização capitalista da mercadoria e do valor de troca”, a expressão das modelos “se transforma e se torna desavergonhada”, como se conscientes de estarem expostas diante da objetiva. O interesse da passagem de Agamben recai aqui na constatação de que, no cinema, o olhar para o espectador que caracteriza a pornografia tem uma origem e um destino bem diferentes daqueles visados pela pornografia:

Os historiadores do cinema registram como novidade desconcertante a sequência de *Monika* (1952) na qual a protagonista Harriet Andersson mantém improvisadamente fixo, por alguns segundos, o seu olhar voltado para a câmara (“aqui, pela primeira vez na história do cinema”, irá comentar retrospectivamente o diretor Ingmar Bergman, “estabelece-se um contato despudorado e direto com o espectador”). Desde então, a pornografia certamente banalizou o procedimento: as *pornostars*, no preciso momento em que executam suas carícias mais íntimas, olham resolutamente para a objetiva, mostrando maior interesse pelo espectador do que pelos seus *partners*.

Agamben conclui que se realiza, assim, o “que Benjamin já havia enunciado em 1936, ao escrever o ensaio sobre Fuchs: ‘o que nestas imagens atua como estímulo sexual não é tanto a visão da nudez quanto a ideia da exibição do corpo nu frente à objetiva.’” (AGAMBEN, 2007, p. 77). A partir da afirmação de Agamben, propomos uma genealogia de um tipo particular de olhar no cinema de roteiro narrativo. Um olhar que antecipa o olhar da pornografia, embora a pornografia contribua para a compreensão dos sentidos produzidos pelo olhar, e transgredir as normas do cinema

tradicional, preocupado em preservar o pacto ficcional e evitar o estranhamento ou distanciamento do espectador.

Com efeito, mesmo no cinema narrativo podemos identificar recorrentemente a transgressão do limiar entre o real e a representação por meio de um olhar que consterna e que constrange na medida em que desnuda e solicita a sensibilidade do espectador. Um olhar que perpassa uma constelação de fatores que se imprimem no interior do globo ocular ao atingir os nossos olhos e que nos interessa interrogar.

No filme de Bergman, a protagonista, interpretada por Harriet Andersson, surge ante o espelho, retoca a maquiagem e ajusta seu vestido, como se pronta para entrar em cena. Ao encontrar Harry, interpretado por Lars Ekborg, Monika faz poses com o cigarro e, com olhares sedutores, expressa seu desejo de sair pelo mundo, cena que encerra com o convite a Harry para ir ao cinema assistir ao filme *Canção de amor*. Toda a ação da personagem representa uma reprodução de gestos das divas do cinema hollywoodiano, tanto que abandona Harry quando, ocupado com o trabalho e os estudos, deixa de operar como a objetiva fascinada por sua encenação. Frustrada, a protagonista busca novos olhares, inclusive o do espectador, quando finalmente olha com sensualidade para fora da cena, para a objetiva e, conseqüentemente, para o espectador, e entreabre a boca, parecendo desejar ser desejada, revelando, no entanto, a encenação ao romper o pacto ficcional:

Fig. 1: Monika olha para o espectador e traga.

Fig. 2: Monika solta a fumaça tragada.

Fig. 3: O close no rosto de Monika acentua o seu olhar para o espectador. O fundo se torna gradativamente negro. Figura e fundo.

Ao reaparecer no gesto de Madelaine que, ao olhar para a tela de cinema, olha para o espectador, em um filme de Godard, datado de 1966, a imagem de Monika sobrevive como signo de uma era de reprodutibilidade, caracterizada pela indiscernibilidade entre o original e a repetição,

que, opostos, fundamentariam a autenticidade. Sua reprodução no filme de Godard, no entanto, potencializa, pela justaposição de imagens, os sentidos produzidos pelo olhar da protagonista do filme de Bergman.

Fig. 4: A imagem de Madeleine, no cinema, olhando para a tela e para o espectador, espelha a imagem de Monika: repetição.

Se no filme de Bergman o olhar da personagem apenas sugestiona uma relação com o cinema e sua possibilidade de criar objetos de desejo, bem como sujeitos desejantes, por meio da obsessão da personagem pelo cinema, Godard evidencia tal relação na medida em que a objetiva mesmo se volta aos espectadores. O movimento da objetiva antecipa o olhar para o espectador da personagem Camille, objetificada, portanto, como objeto de desejo.

Fig. 5: Voz em off: “O cinema, disse Andre Bazin, substitui um mundo por outro mais em harmonia com nossos desejos. O desprezo é a história desse mundo”.

Uma vez que somos filmados, somos personagens e espectadores, testemunhas do drama vivenciado pelos protagonistas Paul, interpretado por Michel Piccoli, e Camille, interpretada por Brigitte Bardot. No filme, de 1963, Paul, um roteirista, coloca sua esposa, Camille, na negociação, com um produtor americano, de uma adaptação da *Odisseia*, de Homero. Assim, Camille se reduz a uma moeda de troca, avaliada pelo desejo do produtor americano, sujeitada, como afirma, pelas condições, e responsabilizada pela possibilidade de o marido escrever o roteiro.

O filme se dobra sobre si mesmo: consiste em um filme sobre um filme, a *Odisseia*, que representa a luta dos homens com os deuses, e a luta dos protagonistas com o produtor, que assume a forma de um deus na medida em que representa o mercado, agente ordenador que conforma as condições primeiras. Um filme, portanto, sobre a luta do cinema com o mercado, como comprovam as palavras do produtor Fritz Lang, interpretado por si mesmo:

Fritz Lang: Toda manhã, para ganhar meu pão, vou ao mercado onde se vendem as mentiras, e cheio de esperança, me coloco ao lado dos vendedores.

Camille: Que é isto?

Fritz Lang: Hollywood. Versos de uma balada do pobre B.B.

Paul: Bertold Brecht?

Fritz Lang: Sim.

Como afirmamos, o movimento da objetiva para o espectador antecipa o olhar de Camille, objeto de desejo do produtor e, em certa medida, do espectador. Representada como sujeito, a personagem tem seu olhar para o espectador censurado por um corte:

Fig. 6: Camille como sujeito, com olhar transgressor, e a censura do seu olhar, marcada por um corte na cena.

Na sua representação como objeto de desejo, no entanto, como representação de um corpo aparentemente separado da esfera do real, o seu olhar para o espectador se prolonga sem censura:

Fig. 7: Camille como objeto de desejo: modelo posando para a objetiva.

Notadamente, Godard explora a relação entre o cinema e o valor de exposição, especialmente dos corpos, objetificados pela objetiva. Segundo Agamben (2007), o conceito de valor de exposição, proposto por Benjamin, caracteriza a condição dos objetos e do corpo na idade do capitalismo, sugerindo um terceiro termo para a oposição marxiana entre valor de uso e valor de troca. Godard aprofunda a referida relação com a personagem Nana, uma prostituta, interpretada por Anna Karina. Afinal, a prostituta constitui, para Benjamin (1985, p. 40), um signo do capitalismo na medida em que une hipostaticamente vendedora e mercadoria. Para Bataille (1987, p. 123), por sua vez, a prostituição introduz a venalidade, de modo que a prostituta “considera a si mesma um objeto”.

Nana se prostitui justamente ao tentar ingressar na carreira de atriz. Em uma relação absolutamente profissional com a prostituição, Nana, com um olhar distante e indiferente, manifesta desprazer nos atos sexuais, seguindo, no entanto, prescrições formais e legais da profissão, agenciada por um sujeito que a vende, ao final, como um objeto, a outro agenciador. Ao olhar para o espectador, a personagem solicita a sua sensibilidade, bem como a sua responsabilidade como testemunha de sua condição: “Fecho meu olhos. Sou responsável. Eu esqueço que sou responsável, mas eu o sou...”, argumenta a personagem a uma amiga que igualmente se prostitui, e que sugere a Nana o seu agenciador: “Você se importa?”, pergunta a amiga, ao que Nana responde: “Eu não me importo”. Em seguida, Nana olha diretamente para o espectador, como que redirecionando a pergunta da amiga: “Você se importa?”

Fig. 8: Nana decide conhecer o agenciador.

Em outra cena, o olhar de Nana converge com o olhar da pornografia, que etimologicamente significa representação de prostitutas, uma vez que a personagem, ao se prostituir, parece olhar para o espectador como um cliente em potencial:

Fig. 9: Nana se prostituindo: “a prostituta mostra claramente a motivo de sua presença na calçada. Algumas vezes, desafiando a lei ela se dirige diretamente ao cliente”.

O olhar, meio primordial do desejo, como recorda Georges Didi-Huberman (1998), de Carol, protagonista de um filme de Roman Polanski, datado de 1965, permite retomar a reflexão iniciada por Agamben a partir do filme de Bergman, uma vez que olha eroticamente para o espectador:

Fig. 10: Carol olhando para o espectador

Antes, contudo, de olhar efetivamente para o espectador, Carol, a protagonista representada por Catherine Deneuve, em seus primeiros devaneios provocados pelo desejo sexual reprimido, aparece com o olhar sob o risco iminente de cruzar o olhar do espectador:

Fig. 11: O olhar de Carol se move efusivamente

E, por um breve momento, olha finalmente para o espectador, intermediado pela tecnologia, com um evidente assombro:

Fig. 12: Primeiro olhar de Carol para o espectador: assombro

O assombro parece revelar o espectador para a personagem Carol ao mesmo tempo que revela ao espectador o seu desejo, o desejo que se desprende da contemplação da personagem como objeto de desejo ou objeto de uma contemplação sublime porque caracterizada pelo assombro, compartilhado, assim, pela personagem e pelo espectador, que se descobre, em alguma medida, como perverso. O olhar assombrado de Carol constitui, portanto, um signo de identificação do espectador com a assombração que a persegue, resultado da repressão de seus desejos sexuais.

O assombro equivale ao choque benjaminiano, cuja potencialidade se relaciona com os conceitos de interrupção da ação e de distanciamento, associados ao teatro brechtiano. Segundo Benjamin, o teatro brechtiano, ao conscientizar constantemente o espectador de sua condição de teatro, permitindo ordenar experimentalmente os elementos da realidade, oferece as condições representadas, afastadas do espectador, que as reconhece como reais com assombro. O teatro brechtiano, cuja tarefa maior consiste em exprimir a relação entre a ação representada e a ação do ato mesmo de representar, revela, por meio da interrupção da ação, as condições e as contradições sociais.

Segundo Benjamin (1994), em seu estudo sobre Brecht, nada atribui mais realidade ao real que a sua representação ao colocar o representado diante do real. Ora, o impacto provocado por tal processo condiz, na medida em que o confronto com o espectador o coloca diante de si mesmo, com o efeito produzido pelos olhares dos personagens de cinema. Olhar o espectador o funda enquanto outro, sem, no entanto, permitir identificação com o personagem, mas contradição, denunciando uma outra sensibilidade, qual seja, a do sujeito contemplador ou do sujeito desejante.

Curiosamente, o filme, como que retomando procedimentos ensaiados antes por Truffaut,⁴ finaliza com um zoom sobre uma fotografia da protagonista, aproximando progressivamente o seu olho que se funde, ao final, com o fundo negro, o que representa a inversão do movimento inicial do filme, que se afasta progressivamente de um fundo negro para os olhos da personagem em idade adulta.

Fig. 13: Close na fotografia de Carol.

Na medida em que a interrupção da ação se codifica aqui como fotografia, uma vez que o movimento que caracteriza o cinema se interrompe e o cinema se torna, de certa forma, fotografia, o filme remete aos problemas propostos a partir de uma outra linguagem. Afinal, “a fotografia demonstra que o ‘olho humano’ percebe de maneira diferente o ‘cru olho inumano’” (BUCK-MORSS, 2002, p. 170), pois, como afirma Benjamin (1994, p. 94), a fotografia, por meio de seus recursos auxiliares, como a ampliação, revela o “inconsciente ótico” que escapa aos nossos olhos.

Michelangelo Antonioni tematiza o potencial da fotografia de revelar o inconsciente ótico em *Blow up*, de 1966. No enredo do filme, a ampliação de uma fotografia revela a cena de um crime cometido por meio de um tiro (shot), presumido pelo autor da fotografia a partir dos olhares dos personagens fotografados (shot).

A fotografia, consensualmente compreendida como um modo de parar o tempo e, por conseguinte, prolongar a percepção, produz, assim, uma visão, conforme o “procedimento da singularização dos objetos” concebido

4 Cf. BREUNIG, T. H.; FERREIRA, C. V. O que nos olha nos olhos: o olhar de Antoine. In: *Anuário de Literatura*, v. 14, 2009, p. 5-18.

por Chklovski (1973, p. 45). Para o formalista russo, cujo conceito de estranhamento deriva no conceito de distanciamento, o objetivo da arte consiste em recobrar a “sensação do objeto como visão” contra a perda da percepção provocada pelo automatismo perceptivo. Como no teatro brechtiano, o olhar, bem como a interrupção do movimento do cinema, que constitui, antes de tudo, fotografias em movimento, pelo recurso a fotografias, pretendem ativar a sensibilidade do espectador e, por meio do efeito de distanciamento, convencer o mesmo de sua responsabilidade e da necessidade de intervenção:

A teoria do distanciamento é, em si mesmo dialética. (...) O distanciamento passa então a ser negação da negação; leva através do choque do não-conhecer ao choque do conhecer. Trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão. Tornar estranho é, portanto, ao mesmo tempo tornar conhecido. A função do distanciamento é a de se anular a si mesma (ROSENFELD, 2000, p. 152).

Ao postular o procedimento da arte como um procedimento de singularização, Chklovski (1973, p. 50) afirma que na arte o erotismo “permite uma observação melhor das funções da imagem”, uma vez que a representação de seus objetos se faz de uma maneira velada. O erotismo das primeiras fotografias mencionadas por Agamben se transfere, no entanto, para o olhar da pornografia que revela um interesse, maior do que pelo parceiro, pela objetiva e, por conseguinte, pelo espectador ou consumidor. Ao acompanhar “a absolutização capitalista da mercadoria e do valor de troca”, o referido olhar traduz o valor de exposição que Benjamin identifica especialmente nas prostitutas. Os olhos das personagens analisadas se confundem, assim, com os olhos da mulher objeto que revelam a “simulação desencantada” da pornografia que, como afirma Jean Baudrillard (1997, p. 13-23), oferece o “mais verdadeiro que verdadeiro”.

Fig. 14: As modelos fotografadas olham brevemente para a câmera enquanto o fotógrafo as repreende: “Esqueceram o que é sorrir?”

Neste sentido, no filme de Antonioni, o protagonista Thomas, interpretado por David Hemmings, ao fotografar as modelos, parece simular um ato sexual, como nota Pourriol (2012). Para o autor, a relação do protagonista com o real se encontra viciada pela natureza de sua profissão, de modo que, em detrimento do encontro com o objeto, resta apenas criação de uma imagem a ser infinitamente reproduzida “para engendrar o desejo sem que o objeto jamais seja consumido” (POURRIOL, 2012, p. 79). A insatisfação que acompanha propositamente a “imagem do objeto” conforma, assim, como observa o autor, o drama da sociedade de consumo.

Fig. 15: Objetiva em primeiro plano. Modelo ao fundo olhando. A objetiva entre o olhar da modelo e o olhar do espectador: mediação e intransitividade.

No sentido da profanação de que trata Agamben, ou seja, de devolver o valor de uso subsumido pelo valor de troca, a montagem proveniente do cinema, segundo Benjamin, permite reconstruir a experiência inviabilizada com a consolidação dos modos de produção capitalista. Para Benjamin, a montagem “interrompe o contexto em que se insere” e, assim, “age contra a ilusão” (BUCK-MORSS, 2002, p. 97). Notadamente, Benjamin reconhece o potencial cognitivo da mediação pela tecnologia, sobretudo do cinema, tanto que compreende que a tarefa da arte consiste em “desfazer a alienação do aparato sensorial do corpo, restaurar o poder instintual dos sentidos corporais humanos em nome da auto-preservação da humanidade” por meio justamente da tecnologia.

Os sentidos aqui analisados do olhar dos personagens para o espectador, sua relação com a representação, a reprodução e a prostituição como signo de valor de exposição e, por conseguinte, com a mercadoria, remontam a uma pintura de Manet, datada de 1863:

Fig. 16: Olympia

A pintura, em que uma prostituta nua olha despidoradamente para o espectador, retrata, igualmente, a prostituição da arte. Mas seria outra pintura de Manet que permitiria compreender melhor a imagem no cinema. Em *A ninfa surpreendida*, de 1861, o espectador ocupa o lugar do fauno que espreita a ninfa. Caracterizada pela inapreensibilidade, apesar de sua representação objetificada, a ninfa constitui um objeto de desejo que permanece invariavelmente desejo: projeção de imagens. Assim, a ninfa, ao olhar o espectador, que se descobre como o fauno, desnuda anacronicamente o desejo constitutivo do cinema, o qual se depreende, no olhar analisado, por meio da mediação e de uma objetificação de via dupla.

Fig. 17: A ninfa surpreendida

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: LP&M, 1987.
- BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In: *Sociologia*. Trad. Flavio Kothe. São Paulo: Ática, 1985.
- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BREUNIG, T. H.; FERREIRA, C. V. O que nos olha nos olhos: o olhar de Antoine. In: *Anuário de Literatura*, v. 14, 2009, p. 5-18.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Argos, 2002.
- CHKLOVSKI, Victor. "A arte como procedimento". In: TOLEDO, Dionísio de (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- POURRIOL, Ollivier. *Filosofando no cinema: 25 filmes para entender o desejo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

FILMOGRAFIA

- BLOW-UP. Direção: Michelangelo Antonioni. Roteiro: Michelangelo Antonioni. Inglaterra, Itália, EUA, 1966
- MASCULIN féminin. Direção: Jean-Luc Godard. Roteiro: Jean-Luc Godard. França, 1966.
- MEPRIS, Le. Direção: Jean-Luc Godard. Roteiro: Jean-Luc Godard, Alberto Moravia. França, Itália, 1963.
- SOMMAREN med monika. Direção: Ingmar Bergman. Roteiro: Ingmar Bergman, Per Anders Fogelström. Suécia, 1953.
- REPULSION. Direção: Roman Polanski. Roteiro: Roman Polanski, Gérard Brach, David Stone. EUA, 1965.
- VIVRE sa vie. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Pierre Braunberger. Roteiro: Jean-Luc Godard, Marcel Sacotte. França, 1962.

Recebido em: 15/06/2016. Aceito em: 23/08/2016.