

UNIVERSIDADE
CATÓLICA
PORTUGUESA

O OLHAR NO CINEMA DE JEAN-LUC GODARD: JOGO DE
DOMINAÇÃO E RESISTÊNCIA

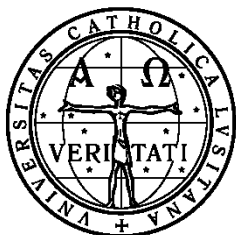
Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa para
obtenção do grau de mestre em Ciências da Comunicação,
especialidade em Comunicação, Televisão e Cinema

Por

Sara Teles Varela

Faculdade de Ciências Humanas

Setembro de 2017



UNIVERSIDADE
CATOLICA
PORTUGUESA

O OLHAR NO CINEMA DE JEAN-LUC GODARD: JOGO DE DOMINAÇÃO E
RESISTÊNCIA

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa para
obtenção do grau de mestre em Ciências da Comunicação, especialidade
em Comunicação, Televisão e Cinema

Por

Sara Teles Varela

Faculdade de Ciências Humanas

Sob orientação de Professor Doutor Carlos Capucho e Professor Doutor
Eduardo Cintra Torres

Setembro de 2017

Agradecimentos

Aos Professores Doutores Carlos Capucho e Eduardo Cintra Torres, pelas orientações e pelo apoio prestado ao longo deste longo caminho.

Aos meus pais e ao meu tio Alberto Carneiro, pela fé inabalável no meu trabalho e pelo apoio incansável que me prestaram. Sem eles esta dissertação não teria sido possível.

Por fim aos meus amigos Hugo Rolão, Andreia Caeiro, Manuel Fernandes, Pedro Tomé, Rita Cunha, Joana Dias, Iris, Joana e Simão Cayatte pela força que fizeram questão de me transmitir.

A todos o meu mais sincero obrigada,

Sara Teles Varela

Resumo

A presente investigação assume como objetivo a compreensão do fenômeno do olhar direto para a câmara e as implicações deste nas relações existentes na tríade realizador, personagens e espectador de um filme. Foram estudadas as formas como o olhar possibilita o estabelecimento de relações assimétricas, baseadas num sistema de dominação e submissão, e de que forma é possível a reversão deste processo.

Através da análise concluiu-se que o olhar voyeurístico dos espectadores, característico do cinema imersivo, pode ser considerado como instrumento de dominação sobre as personagens de um filme. Existe, no entanto, uma forma de criar uma estratégia de resistência a um olhar dominador: através da retribuição ocular, característica do gesto interpelativo no cinema. Foram escolhidos filmes de Jean-Luc Godard para a análise e interpretação do fenômeno, dado que a ocorrência do olhar direto para a câmara é neles bastante vincada e numerosa.

Palavras-chave: Olhar; Cinema; Interpelação; Dominação; Resistência

Abstract

This dissertation sets out to comprehend the phenomenon of the direct gaze at the camera in film and its implications in the existing relations between the triad comprising the director, the characters and spectator. This study focuses on the ways in which the gaze enables the establishment of asymmetric relations based on a system of domination and submission, and the possible ways through which this process can be reversed.

Through this analysis it was concluded that the voyeuristic gaze of the spectator, characteristic to immersive cinema, can be considered an instrument of domination over the characters in a film. There is, however, a way of creating a strategy of resistance to a dominating gaze: and that is through ocular retribution, a feature of the interpellative gesture in cinema. Given that the occurrence of the direct gaze at the camera is quite prominent and numerous in his work, Jean-Luc Godard's films were chosen for the analysis and interpretation of this phenomenon.

Keywords: Gaze; Cinema; Interpellation; Domination; Resistance

Índice

Introdução	2
Capítulo 1 – O Olhar: Conceitos e Complexidades	5
1.1 - Olhar, Observar e Conhecer o Real	5
1.2 - O Olhar e o Outro	10
1.3 – O Olhar enquanto Instrumento de Dominação	13
Capítulo 2 – O Olhar e a Imagem	18
2.1 – O Olhar no Cinema de Imersão <i>Versus</i> Cinema de Interpelação	18
2.2 - O Olhar na Tríade Realizador, Personagens e Espectador: Dominação e Resistência	25
Capítulo 3 – O Olhar na Atividade Fílmica de Godard	37
3.1 – Godard e a <i>Nouvelle Vague</i>.....	37
3.2 – Análise Fílmica.....	45
3.2.1 - Desenho Metodológico	45
3.2.2 – <i>À Bout de Souffle</i> (1960)	49
3.2.3 – <i>Une Femme est Une Femme</i> (1961)	58
3.2.4 – <i>Vivre Sa Vie</i> (1962).....	64
3.2.5 – <i>Pierrot le Fou</i> (1965)	67
3.2.6 – <i>Week End</i> (1967)	72
Conclusões	78
Bibliografia.....	82
Anexos.....	90
Anexo 1	90
Anexo 2	106

Introdução

O tema da presente dissertação surgiu de uma curiosidade: de que forma é que o olhar direto para a câmara afeta as relações entre as personagens de um filme e o seu espectador? Esta pergunta conduz ao estudo do cinema no contexto da Nouvelle Vague, mais especificamente aos filmes de Jean-Luc Godard, pois é neste movimento e com este autor que a interpelação direta dos personagens ao espectador começa a ser mais comumente utilizada. Esta serve assim de contraste ao cinema clássico de Hollywood, através de uma ação contra-cinemática.

A nível pessoal, os objetivos prendem-se fundamentalmente com a obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação e com o aumento do conhecimento na área da Comunicação integrada no Cinema. É de se ressaltar também o legado que pretendo deixar na academia e a aspiração de seguir uma carreira académica.

No que concerne aos objetivos práticos, destaco a utilidade da investigação: a perspectiva do olhar na tríade realizador, personagens e espectador, nomeadamente como instrumento de domínio e resistência, não parece ter sido, até à data, suficientemente abordada.

Por último, os objetivos de pesquisa são os seguintes: estudar o olhar direto dos atores para a câmara na cinematografia do realizador Jean-Luc Godard e compreender a sua implicação na relação entre personagens / espectador / realizador.

Foram, assim, formuladas três questões de investigação:

1. Pode o olhar dos espectadores de cinema, enquanto ato voyeurístico, ser considerado como instrumento de dominação sobre as personagens de um filme?
2. Poderá o olhar direto para a câmara por parte dos personagens, dirigido pelo realizador, criar uma estratégia de resistência a um olhar dominador?
3. Qual a relação entre o Cinema de Interpelação, o Teatro Épico Brechtiano e as suas técnicas de distanciamento?

No primeiro capítulo, é feita uma breve contextualização do fenómeno do olhar, nomeadamente como instrumento de percepção e entendimento do real e o seu poder no domínio da comunicação interpessoal. São também tidas em conta as características fundamentais da visão como órgão sensorial, as suas tipologias e sua inserção no contexto facial, bem como as componentes que fundamentam a sua análise.

É também neste capítulo que se aprofundam as noções de alteridade, da consciência do Eu e do Outro e da relação entre ambos, ligadas ao fenómeno ocular. Depois de mostrada a importância do olhar na comunicação não verbal, é abordada a vertente mais violenta do fenómeno, relacionada com a sua utilização como instrumento de dominação. Nesta fase, é considerado como este pode ser utilizado na criação e reforço de hierarquias sociais, nomeadamente através do exercício da disciplina e da assimetria nas relações. São referidos, a título de exemplo, vários tipos de olhares que reúnem estas características: o *olhar clínico*; o *olhar inspecionador*; o *olhar colonizador* ou *etnográfico* e o *olhar masculino*.

No segundo capítulo, é abordada a distinção entre o cinema de imersão e o cinema de interpelação. O primeiro encontra-se profundamente ligado ao cinema clássico produzido por Hollywood e o último às correntes contra-cinemáticas, valorizando-se a utilização de técnicas de distanciamento, designadamente através do olhar fixo para a câmara por parte dos personagens. Este último é catalogado, incluindo as suas principais funções e significados.

É também feita uma comparação entre o cinema de interpelação e o teatro épico brechtiano, que pretende retirar o espectador da sua passividade natural, obrigando-o, através de numerosas estratégias de distanciamento, a tomar um posicionamento crítico face ao que vê.

Por último, é feita uma análise da utilização do olhar enquanto instrumento de dominação e resistência na tríade realizador/espectador/personagens. É assim analisada a intervenção do realizador como *grande criador da imagem*, a posição voyeurística do espectador e o espaço diegético onde as personagens estão normalmente circunscritas, que as inserem numa posição altamente assimétrica face ao espectador. Seguidamente, verifica-se como é possível inverter toda esta situação com recurso ao cinema de interpelação que, através da interferência direta do realizador, permite às personagens olhar de volta e encarar a audiência.

O terceiro capítulo foca a questão do olhar na atividade filmica de Jean-Luc Godard. Primeiro será feita uma contextualização da figura do realizador no movimento da *Nouvelle Vague* e a sua importância na história do cinema, caracterizando a sua obra. Num segundo momento é feito um preâmbulo especificando qual a metodologia em que assenta a investigação e procede-se à análise filmica, tendo sempre em consideração o olhar enquanto instrumento de dominação e resistência.

No quarto capítulo são apresentadas as conclusões da investigação, assim como as possibilidades de investigação futura.

Capítulo 1 – O Olhar: Conceitos e Complexidades

1.1 - Olhar, Observar e Conhecer o Real

Começemos por explicitar: o que é o olhar? São várias as definições existentes sobre este conceito, no entanto, tendo em conta o escopo deste trabalho e a sua relação com o universo cinematográfico, decidi optar pela definição utilizada por Jacques Aumont e Michel Marie no *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*:

O olhar distingue-se da visão no sentido em que emana do sujeito que vê, de forma ativa e mais ou menos deliberada; a visão é assim o resultado do olhar. (...) As psicologias cognitivas definem o olhar como uma ato sensório-informativo consciente e voluntário, que entra numa estratégia de conhecimento e comportamento do sujeito no seu meio ambiente (Aumont e Marie, 2008: 185).

O processo da visão integra três elementos fundamentais e irreduzíveis: o observador (sujeito que olha), o ato de olhar em si mesmo e o objeto que é visto. A palavra *objeto*, neste caso específico, deve ser considerada na sua aceção mais generalizada, como “o elemento correlativo do sujeito no ato de conhecimento; o que se presta a experiência ou conhecimento” (*Dicionário Universal da Língua Portuguesa*, Texto Editora, 2004: 1079).

No que respeita às suas qualidades, podemos considerar quatro: é um ato fisiológico de contacto com o real; é um fenómeno cultural que decorre no tempo e no espaço; estabelece uma relação dinâmica entre observador e observado; e é um mecanismo de aquisição de conhecimento (Garland - Thomson, 2009).

O desejo de ver é inerente ao ser humano e relaciona-se diretamente com a ativação da curiosidade através da confrontação de um mundo que não é o nosso (porque nos é exterior): o desconhecido passa a conhecido através deste instrumento de leitura do real. Assim, o olhar oferece ao ser vivo uma certa forma de poder sobre diversas realidades externas, dando-lhe a capacidade de receber e procurar determinados estímulos que possibilitam o conhecimento que lhe garante um certo grau de domínio sobre o real. Daí

resultará também a possibilidade da criação de novos conceitos e ideias baseados nas informações recebidas e posteriormente processadas (Bosi, 1988).

A relação entre conhecimento e poder é simbiótica. Não é de estranhar, pois, que determinados indivíduos que pretendam controlar o acesso de outros às suas pessoas e às informações de que dispõem tenham a tendência de evitar o olhar de quem as procura (Goffman, 1963).

Quanto mais se olha mais se quer olhar, num jogo constante a que dificilmente se pode resistir: “Staring is a high-stakes social interaction for everybody involved. The struggle for starers is whether to look our look away” (Garland - Thompson, 2009: 84).

O comportamento expresso através do olhar tem não só o papel de monitorizar o outro através da observação (procura de informação) como também o de servir como sinal comunicativo: podemos assim considerá-lo um comportamento simultaneamente interativo e comunicante (Cranach & Ellgring, 1973). Neste contexto específico a

Interaction may be defined as ‘mutual reference’ in the behaviour of social partners, while communication is the ‘exchange of messages’ in a communication system that consists of the partners and a common code (Cranach, 1971b).

O circuito comunicacional imposto pelo olhar obriga ao envolvimento, tornando-se assim numa atividade relacional.

O olhar entre seres humanos encontra-se altamente dependente do contexto, da sua tipologia e da retribuição (ou não retribuição), variando assim no seu grau, no seu significado e nas suas consequências. O estudo do olhar designa-se por *oculesics*, ou, traduzindo para português, *oculesia*.

Autores como Von Cranach e Ellgring (1973) definiram alguma terminologia pertinente para a análise e pesquisa do comportamento ocular. Em primeiro lugar surge a definição de *Eye-Gaze*, também descrito como *One Sided Gaze* (que traduziremos como “olhar fixo/intenso”), que é definido como

assessment of "gaze direction" ("line of regard", "focus") by judging pupil, *and/or* iris location, of one eye or both eyes by an observer or the recipient, *and/or* by inference from head position, *or* by self-report, *or* by previous instruction to the sender to fixate a specified target (Von Cranach & Ellgring, 1973: 421).

Segundo alguns estudos (Argyle, Lefebvre, & Cook, 1974; Exline, 1971), este tipo de olhar pode influenciar as relações emocionais / afetivas interpessoais de uma forma positiva, quando usado de uma forma moderada. Aquando da observação de algumas interações sociais, foi também estabelecido que este olhar pode traduzir-se num sinal de atração ou interesse entre sujeitos.

Este olhar pode também, paradoxalmente, estar ligado a atos mais hostis e opressivos, principalmente quando é mais prolongado e persiste independentemente do comportamento do sujeito observado: “The stare is distinct from the gaze, which has been extensively defined as an oppressive act of disciplinary looking that subordinates its victims” (Garland – Thompson, 2009: 9).

Exline (1971) e Ellsworth (1975) descrevem como o olhar intenso pode comunicar ameaça e exercer dominação, associando um olhar mais prolongado e insistente a demonstrações de poder. Um estudo de Dovidio e Ellyson (1982) revela ainda que “high gazing-while-speaking ratios were directly related to ratings of power in an interaction” (Kleinke, 1986: 78). O objeto deste olhar tende a um evitamento que muitas vezes pode resultar em fuga ou submissão (Ellsworth et al., 1972; Langer, 1976; Greenbaum & Rosenfeld, 1978; Kleinke, 1986). Outro dos sinais que pode revelar um ato de submissão por parte do ser observado é a exibição de um sorriso. Paradoxalmente, pode, também, quando relacionado com o observador, mitigar a hostilidade de um olhar intenso (Dovidio & Ellyson, 1982).

Ellsworth, Carlsmith & Henson (1972) conduziram uma série de experiências com sujeitos humanos concluindo que estes tendiam a fugir quando expostos a um olhar mais direto, intenso e contínuo. Uma das hipóteses que pode explicar esta resposta automática do observado, segundo os autores, relaciona-se com a possível expressão de ameaça que o olhar representa, que se traduzirá em receio por parte do indivíduo observado. Este comportamento encontra-se também associado a outras espécies, nomeadamente aos primatas (Chevalier-Skolnikoff, 1973; van Hooff, 1967; Ellsworth & Carlsmith, 1972). Por outro lado, se este desvio ocular for espontâneo e tranquilo pode expressar antes segurança e capacidade para individualizar uma interação (Castro & Silva, 2001).

Passemos agora à definição de *mutual gaze*. Este termo designa um olhar mútuo entre dois seres, apontado para a cara ou região dos olhos. A comunicação não verbal é recíproca,

sendo que ambos os intervenientes são simultaneamente emissores e recetores no contacto visual. Este contacto terá uma duração e eventualmente resultará numa retração ocular ou *gaze shift*: “assessment of movement of the eyeball in the socket as indicated by changes in the configuration of sclera, iris and pupil” (Von Cranach & Ellgring, 1973: 421). Quando o olhar não é recíproco podemos falar de omissão do olhar, intencional ou não.

A prática do olhar não se pode nunca dissociar do seu contexto: o seu significado encontra-se sempre inscrito num conjunto de expressões faciais e posturais do observador que em parceria formulam significado passível de ser decodificado, formando o que chamamos comunicação não verbal. O olhar pode ser um dos componentes principais dos atos de comunicação não verbal entre pessoas, acompanhando ou não a utilização da voz. A comunicação é muito influenciada pela linguagem corporal, o que inclui o olhar. Por vezes pode-se negar com as palavras, mas o corpo manifesta-se afirmativamente.

É através de uma combinação da comunicação verbal e não verbal que habitualmente as emoções se tornam explícitas e são expressas. No entanto os movimentos integrados na última categoria podem, por si só, expressar impressões:

when individuals come into one another's immediate presence in circumstances where no spoken communication is called for, they nonetheless inevitably engage one another in communication of a sort, for in all situations, significance is ascribed to certain matters that are not necessarily connected with particular verbal communications (Goffman, 1966: 33).

Estes movimentos podem incluir deslocações e posições corporais, nomeadamente da cabeça e olhos, que podem ser acompanhados por movimentos adicionais como a abertura e encerramento das pálpebras (Von Cranach *et al.*, 1969) ou o movimento das sobrancelhas (Eibl-Eibesfeldt, 1967: 41), entre outros.

Devemos considerar ainda as variáveis independentes de arranjo espacial e as variáveis independentes do comportamento visual: as primeiras prendem-se com a distância entre emissor e recetor do olhar e ângulo em que estes se posicionam e as segundas com a duração do olhar, a sua direção, o nível de focalização e a posição da cabeça do emissor (Von Cranach & Ellgring, 1973).

Podemos concluir que o comportamento visual “possesses its own syntax, and may therefore serve as an example of the properties of communicative behaviour in general”

(Von Cranach & Ellgring, 1973: 442).

1.2 - O Olhar e o Outro

O olhar não pode ser considerado como um mero ato recetivo e passivo: “To see is to be seen, and everything I see is like an eye, collecting my gaze, blinking, staring, focusing and reflecting, sending my look back to me” (Elkins, 1996: 51).

Jean-Paul Sartre (1943) considerava que a relação com o outro se iniciava justamente através do olhar: numa primeira instância através da objetivação e numa segunda através do reconhecimento. Segundo o autor, quando o Outro entra no meu campo de visão é automaticamente objetivado. Depressa me apercebo, no entanto, que não o posso perceber como um objeto pois ele possui as suas próprias distâncias em relação aos objetos que também eu apreendo e capta-os de uma forma que desconheço, apropriando-se destes de um modo especificamente seu. É através desta revelação que me apercebo que também eu vivo numa permanente possibilidade de ser visto: se o Outro é objeto para mim, descubro a possibilidade de ser objeto para o Outro.

Esta nova noção implica uma “conversão radical do Outro” (Sartre, 1943: 257) que lhe permite escapar da objetivação anteriormente imposta por mim pois “eu não posso ser um objeto para um objeto” (Sartre, 1943: 257). A conexão entre mim e o Outro que é imposta através do olhar permite-me adquirir uma dimensão de exterioridade que leva à consciência de mim próprio, consciência esta que tem o seu fundamento no Outro: “I see *myself* because *somebody* sees me” (Sartre, 1943: 260).

O aparecimento do Outro comporta também uma alienação das minhas possibilidades, o que se traduz numa diminuição da minha liberdade face a uma liberdade que me é externa. Surge na situação um aspeto que não desejava e que me escapa, o possível aparecimento de algo inesperado que não depende de mim. Isto traduz-se numa perda do controlo (e conseqüente poder) que detinha anteriormente: deixo de ser o *mestre da situação* (Sartre, 1943).

Sartre argumenta ainda que o ser observado depressa ganha noção da sua vulnerabilidade e indefensabilidade face ao Outro, o que cria uma sensação de perigo constante que resultará em ansiedade e medo. Esta sensação de perigo constante também se aplica ao observador que olha sem que o Outro tenha consciência disso: aqui, o estado

ansioso advém do facto de a pessoa que olha poder, eventualmente, ser apanhada a fazê-lo. Assim, não existe apenas a possibilidade de dominar através do olhar, mas também a de ser dominado devido à eventualidade de ser apanhado num ato voyeurístico:

Sartre offers a triangulation complicating a simple formula of visual dominance and subjection. Sartre is stared at while himself staring. The risk, then, in visually objectifying another is being caught doing it. Such fascinated looking is simultaneous domination and subjection (Garland-Thompson, 2009: 44).

Para este autor todo o olhar é sinónimo de dominação: “All staring is domination in which ‘our face rule’ and reveal ‘our darker passions’” (Sartre, 1956: 159). Esta abordagem é fundamental no âmbito do presente trabalho e será aprofundada nos restantes capítulos.

Quando retribuído, o olhar pode ser percecionado como um espelho, que reflete em si o meu Eu e o “Eu” do Outro. Dá-se assim a confirmação de alteridade através do reconhecimento, que nos constrói e confirma. Este é aqui considerado como “an ideal reciprocal relation between subjects in which each sees the other as its equal and also as separate... (O)ne becomes an individual subject only in virtue of recognizing, and being recognized by, another subject” (Fraser & Honneth, 2003: 10). Observador e observado encetam assim uma relação simbiótica que altera ambos através de um fluxo de conhecimento que é disparado nas duas direções, através de uma combinação de identificação e diferenciação:

As metamorfoses do olhar não revelam somente quem olha; revelam também quem é olhado, tanto a si mesmo como ao observador. (...) O olhar aparece como um símbolo e instrumento de uma revelação. Mais ainda, é um reator e um revelador recíproco de quem olha e de quem é olhado. O olhar de outrem é um espelho que reflete duas almas (Chevalier & Gheerbrant, 1995: 653).

Esta ideia vai também de encontro à conceção Lacaniana do olhar: é através deste que se torna possível a criação de uma representação identitária no “estágio do espelho”, fase em que a criança constitui o seu Ego. É através da confrontação com a sua própria imagem que esta se reconhece como indivíduo desagregado da mãe ou cuidador principal, apercebendo-se da sua individualidade face à imagem do Outro. Assim, “a identidade se

constrói na confluência da identificação com um Outro, do olhar que este Outro lhe impõe, e, finalmente, do olhar que se tem sobre si mesmo, que escapa ao Outro” (De Paula, 2009: 187). Esta (re)construção faz parte de um processo contínuo e constante, altamente interativo. É de frisar, no entanto, que Lacan considera que o olhar representa uma parcela do desejo de plenitude (imaginada) do indivíduo através do Outro e que a seu ver esta nunca será alcançada, restando sempre uma lacuna por preencher na sua própria individualidade.

Tal como Sartre, Lacan considera ainda uma correlação entre o olhar e o estado ansioso no indivíduo resultante da consciência de que pode estar a ser observado: “Eu observo apenas a partir de um ponto de vista, mas na minha existência sou observado por todos os lados” (Lacan, 1981: 72).

1.3 – O Olhar enquanto Instrumento de Dominação

As relações de poder, de autoridade e/ou de hierarquia são parte integrante de qualquer organização social e o fenómeno do olhar pode repercutir estes elementos existentes, tanto a nível institucional como individual: “to be engaged in an exchange of looks entails a play of power” (Cartwright & Sturken, 2001: 9). Estas relações podem traduzir-se na criação de hierarquias sociais conseguidas pela exibição da dominação através do olhar (Dovido & Ellyson, 1995).

O exercício da disciplina pode estar muito ligado a formas de comunicação que impliquem a participação do olhar no sentido de reforçar o sentido da voz. O próprio olhar pode, por vezes, significar por si só a força de uma imposição, a natureza da obrigatoriedade do cumprimento de uma ordem e a necessidade de obediência. Podemos destacar, a título de exemplo, o olhar militar institucionalizado, que agentes pertencentes ao topo da hierarquia têm a oportunidade de dirigir aos elementos que lhe estão subordinados. Este olhar é intenso, duro e não admite réplica, impondo o respeito necessário para o exercício do poder e para o acatar da ordem estabelecida por parte dos subalternos. Podem ser também encontrados paralelismos entre este último e o olhar imposto no seio familiar na relação progenitor / filhos, baseado numa relação assimétrica.

Often staring as a manifestation of dominance veils aggression with a restraint enabled by the hierarchy the staring enacts. In other words, a harsh stare can do the work of a foot on the neck because the subordinate accedes to the system of domination that is in place (Garland-Thompson, 2009: 41).

Outro bom exemplo de um olhar assimétrico é aquele que Foucault (1963) considerou ser o *olhar clínico*. Este está, como o próprio nome indica, relacionado com a medicina e é aquele que expõe o corpo dos pacientes aos seus médicos. O doente vê-se na obrigação de submeter a fragilidade do seu corpo ao julgamento de outrem, expondo-se à interpretação de uma autoridade, que, por consequência, o domina. Neste caso, o ato de olhar “becomes so forceful that turns a human being into a naked, shivering example of a medical condition” (Elkins, 1996: 27).

É ainda o mesmo autor que introduz o conceito de *olhar inspecionador* (Foucault, 1975), relacionado com o sistema panóptico, derivado dos planos arquitetônicos prisionais desenhados pelo filósofo Jeremy Bentham no ano de 1785. A penitenciária ideal, segundo Bentham, seria composta da seguinte forma:

na periferia, um edifício anelar; ao centro, uma torre; esta tem grandes janelas que se abrem do lado interior do anel; o edifício periférico está dividido em celas, cada uma atravessando toda a espessura do edifício; têm duas janelas, uma para o interior que corresponde às janelas da torre; a outra para o exterior, que permite que a luz atravesse totalmente a cela (Foucault, 1975: 230).

Este modelo permite que o vigilante, que ocupa a posição central na torre, possa ver sem ser visto. Esta permanente visibilidade e a consciência da mesma por parte dos reclusos leva a um estado de paranoia que possibilita, em última instância, um estado interiorizado de vigia mesmo com a inexistência de um guarda. Para que esta situação seja viável é necessário que se cumpra o princípio da visibilidade e inverificabilidade do poder: a silhueta da torre central deve estar sempre visível e o preso nunca deverá estar certo de estar a ser ou não espiado, sendo que a possibilidade de estar a ser efetivamente vigiado nunca é posta de parte. Para que isto aconteça qualquer evidência da presença ou ausência do observador é visualmente bloqueada com a ajuda de persianas estrategicamente colocadas na zona de observação. Assim “o Panóptico é uma máquina de dissociar o par ver-ser visto: no anel periférico, os indivíduos são totalmente vistos, sem nunca verem; na torre central, vê-se tudo, sem nunca se ser visto” (Foucault, 1975: 232).

Este *olhar inspecionador* é altamente assimétrico na sua gênese e baseado no controlo, domínio e subsequente submissão do(s) indivíduo(s) observado(s), levando à manutenção da disciplina através de uma vigilância hierárquica (que pode nem existir na realidade, sendo totalmente imaginada).

O *olhar colonizador* também pode, à semelhança do que acontece com o *olhar clínico* e do *olhar inspecionador*, ser considerado enquanto ato de dominação:

The ethnographic or colonizing look (subordinates) its object by enacting a power dynamic. When persons in a position that grants them authority to stare take up that

power, staring functions as a form of domination, marking the staree as the exotic, outlaw, alien or other (Garland-Thompson, 2009: 42).

Existe ainda um olhar que ajuda a ilustrar a dinâmica de dominação perpetrada através da visão, neste caso relacionado com as questões de género: o *olhar masculino*, teorizado por Laura Mulvey no seu ensaio *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975). Este olhar será descrito e explorado mais adiante, dadas as suas relações com a o cinema e os paralelismos possíveis com outras artes.

Um olhar mais intenso pode assim estabelecer uma relação social opressiva e hostil, imersa em tensão.

Se considerarmos um encontro de olhares como uma luta dinâmica, depressa descortinamos o vencedor, pois “the act of looking is commonly regarded as awarding more power to the person who is looking than to the person who is the object of the look” (Garland - Thompson, 2009: 111). É nestas situações que se pode considerar o carácter potencialmente violento do olhar: um olhar dominante concede poder ao observador, conferindo características de objeto ao ser observado, atribuindo-se muitas vezes uma posição social superior ao primeiro e de subordinação ao segundo. Este último tende a evitar este olhar ameaçador, insistente e prolongado, o que resulta em fuga ou submissão, como já foi anteriormente referido. Tomemos como exemplo, para ilustrar esta situação, as disputas de olhares: jogos encetados pelas crianças durante os quais dois indivíduos olham fixamente um para o outro. O objetivo da competição é o de ver qual dos dois intervenientes sustém o olhar durante mais tempo. O primeiro a desistir, quebrando o contacto e evitando o olhar que lhe é dirigido, é automaticamente considerado o perdedor, sendo o outro consagrado vencedor (Ellyson & Dovidio, 1985).

O uso destas técnicas como forma de estipular ou reforçar hierarquias sociais pode também ser observada na relação entre primatas, como já foi referido no anterior capítulo: estes usam o olhar direto e fixo como forma de estabelecer dominação através da submissão. Não é de estranhar, portanto, que um olhar mais intenso e atento do que o que é socialmente prescrito na esfera pública leve a que a pessoa que o lança seja considerada mal-educada (Argyle & Cook, 1976) e, eventualmente, perigosa, pois “staring not only signals alertness in the starrer, it alerts the stare” (Garland–Thompson, 2009: 17). Um olhar transgressor pode mesmo ser diretamente sancionado: algumas sociedades mais despóticas consideravam-no

crime quando dirigido a pessoas detentoras de grande poder, como imperadores e reis (Goffman, 1966).

Um olhar mais prolongado pode também ser considerado impertinente e pouco cortês mesmo quando dirigido a pessoas da mesma classe social que a do observador. A utilização deste tipo de olhar neste contexto pode criar um desequilíbrio que põe em causa as anteriores premissas de igualdade, podendo resultar em vergonha, ira, ou um misto dos dois (Howard & Roberts, 1968).

Não é de estranhar, pois, que para evitar a incidência deste tipo de conflitos tenha sido socialmente criado uma espécie de acordo tácito, que prescreve a forma como devemos lidar com o fenómeno do olhar no espaço público. O sociólogo Erving Goffman, que estudou a existência desta norma implícita, deu-lhe a denominação de *desatenção civil*. Este ato de cortesia admite a possibilidade de olhar para um desconhecido, mesmo que numa interação passageira. No entanto a atenção deve ser rapidamente desviada para não criar qualquer tipo de clima de ameaça ou constrangimento, tanto para o observado como para o observador:

In performing this courtesy the eyes of the looker may pass over the eyes of the other, but no 'recognition' is typically allowed. Where the courtesy is performed between two persons passing on the street, civil inattention may take the special form of eyeing the other up to approximately eight feet, during which time sides of the street are apportioned by gesture, and then casting the eyes down as the other passes (Goffman, 1966: 84).

A sensação de segurança que é providenciada ao indivíduo observado através deste processo leva a que seja diminuída qualquer suspeição do outro, o que por sua vez leva ao aniquilamento de qualquer sensação de medo. A necessidade de evitamento (para além do ocular) ou do estabelecimento de uma relação hostil é assim desnecessária e posta de parte. Por outro lado, demonstra ainda que o observador não teme ser observado a observar, o que o insere numa situação de igualdade face ao outro, que simula o mesmo comportamento.

É interessante referir ainda que quanto mais perto os observadores se encontram maior se torna a exposição e a obrigação da aplicação da *desatenção civil*.

O olhar está intimamente ligado à ideia de desejo, posse e dominação. Segundo esta perspectiva a própria curiosidade pode, neste caso, ser percecionada como um interesse movido por uma vontade de apropriação das formas visuais: "I cannot look at *anything* –

any object, any person – without the shadow of the thought of possessing that thing. Those appetites don't just accompany looking: they are looking itself" (Elkins, 1996: 22). Este carácter agressivo do olhar, ligado à posse, ao controlo e à objetivação, pode ser encontrado em quase todas as suas formas, mesmo que muitas vezes numa condição mais diluída, quase erradicada.

O olhar potencialmente violento, na sua forma mais primordial, remete para a noção de voyeurismo: a curiosidade patológica por tudo o que é privado ou íntimo, principalmente na sua versão escopofílica que se traduz num desejo intermitente de olhar fixamente para algum objeto (erótico ou não).

Uma das características mais interessantes do voyeurismo é a obtenção de prazer do observador por se saber não visto pelo observado, que se encontra alheio à sua presença. Este último é assim reduzido a objeto de espetáculo de uma forma por vezes sádica que confere uma sensação de poder (fictícia ou não) ao observador, no seio de uma relação assimétrica.

Veremos mais tarde como pode ser traçado um paralelismo entre esta condição e a relação dos espectadores no cinema.

Capítulo 2 – O Olhar e a Imagem

2.1 – O Olhar no Cinema de Imersão *Versus* Cinema de Interpelação

Para compreender o fenómeno do olhar enquanto instrumento de dominação no cinema é necessário, primeiramente, reconhecer a diferença entre o cinema imersivo e o cinema interpelativo.

O primeiro, também denominado por *cinema clássico de Hollywood*, assenta no conceito de transparência narrativa conseguida respeitando várias convenções clássicas promulgadas desde a primeira metade do século XX (a partir dos contributos de D. W. Griffith e S. M. Eisenstein). Este conjunto de práticas e princípios disseminados pelos grandes estúdios tinham (e têm) como principais características: uma utilização minimal da edição (montagem invisível); aplicação de campo / contra-campo e a correspondência de olhar na montagem inserida num sistema de edição continuada, permitindo ao espectador a visualização do que a personagem vê na diegese; uso de três focos de iluminação, controlando/eliminando as sombras produzidas pela luz direta, maximizando a visibilidade e definição das imagens; som sincronizado com o material visual; uma gramática narrativa estandardizada, facilmente reconhecível e descodificada pela audiência e diálogo alternado entre personagens, entre outras (Bordwell, 1985; Sterritt, 1999).

Estas características são as de uma meta-mentira: alguém conta uma ficção fingindo não a contar pois as

marks of enunciation stay suspended, and the discourse unfolds without acknowledging the gesture that constitutes it; it is as if the discourse's constitution alone testifies to the process which gave it shape and substance (such is the case with the classical cinema). (...) the body of the film keeps a secret, so to speak (...) because its presuppositions are passed over in silence (Casetti, 1998: 21).

Este segredo corresponde à noção de que um filme é uma construção artificial. Para que o espectador disfrute do teor imersivo de uma narração, vivenciando os dramas que lhe

são mostrados no ecrã, é necessário que se lhe retire a consciência da artificialidade naturalmente inerente à ficção cinematográfica.

Nasce assim um cinema que impõe “todas as suas forças para disfarçar os mecanismos do espetáculo, elegendo a ilusão da sala escura como instituição a ser blindada” (Boaventura & Freitas, 2015: 3). Isto leva a que o espectador tome o lugar da própria câmara, perdendo a consciência de si mesmo, imerso no universo diegético:

O espectador de cinema, encarnado nessas lentes e conduzido pela atmosfera fílmica como um ente alado e invisível, observador ubíquo da fantasia, perde a consciência de si mesmo. O espectador ideal do cinema clássico é aquele que não toma nota de si, que não se apercebe, condição essa para que se mantenha intacta a delicada ilusão da caixa de luz e sombra (Boaventura & Freitas, 2015: 3).

Dá-se assim uma redução na consciencialização da produção fílmica junto da audiência, maximizando a ilusão de uma realidade que se vai desenvolvendo no ecrã através de um disfarce contínuo do trabalho enunciativo.

Importa nesta fase definir o conceito de enunciação, considerado um “termo linguístico que pretende distinguir entre aquilo que se diz, o enunciado, e os meios para o dizer, a enunciação (Aumont & Marie, 2004: 137). Aumont e Marie referem ainda que Emile Benveniste, no seu texto *O Aparelho Formal de Enunciação* (1970) mostrou que

o sujeito do enunciado e o sujeito da enunciação não coincidem; o sujeito do enunciado, o ‘eu’, é um sujeito gramatical, constringido por certas regras sintáticas e textuais; o sujeito da enunciação é o sujeito que emite esse enunciado. (...) A análise dos discursos a partir dessa noção demonstra a existência de relações entre o enunciado (o texto) e o seu enunciador, por um lado, e destinatário (o leitor) por outro (Michel & Marie, 2004, p.138).

Também no género documental podemos observar esta construção de uma realidade ilusória: através de uma *performance virtual* (Nichols, 1991) dos atores sociais, integrada, por sua vez, numa *performance representacional* (Waugh, 1990). Esta insere-se numa óptica de ilusão narrativa e transparente emprestada ao cinema ficcional, não permitindo, a título de exemplo, o olhar direto do ator para a câmara.

A aplicação do conceito de transparência a este estilo narrativo é, no entanto, bastante discutível: apesar de mais ou menos encobertas, existem sempre marcas enunciativas que funcionam como prova de que o filme é, de facto, uma ficção (Metz, 1974; Bordwell, 1985; Bergala, 1985). Christian Metz, célebre autor do campo das Teorias da Enunciação no cinema, chega ao ponto de dizer que “*the concept of transparency is itself a fiction*” (Metz, 1991: 146).

Devido às características da sua própria linguagem, o filme não necessita, obrigatoriamente, de narradores ou de notas explicativas para ilustrar a ação, mas os pólos *Eu e Tu* que se vão alternando na troca de linguagem existem e devem ser estudados: “*there is always enunciation (...) what is said never exhausts the fact that it is spoken*” (Metz, 1991: 147).

Chegamos, assim, à conclusão de que os sistemas fílmicos podem mostrar mais ou menos o seu dispositivo de enunciação, mas nunca poderão aniquilá-lo ou esconder os seus traços por completo. Assim, para que o espectador fique realmente imerso na narrativa fílmica, terá de cumprir um acordo implícito de *suspensão de descrença* (Coleridge, 1817) que lhe permitirá acreditar no que lhe é mostrado através de um sacrifício do seu raciocínio lógico a favor do entretenimento.

Existe, no entanto, um tipo de cinema que rompe radicalmente com a meta-mentira do cinema imersivo: o contra-cinema. Este estilo de cinema disruptivo que se torna mais visível nos anos 70, ao invés de minimizar a incidência dos dispositivos de enunciação já referidos, tende a maximizá-los propositadamente. Esta maximização é conseguida com recurso a variadas técnicas, nomeadamente: através do reconhecimento, no próprio filme, do autor/realizador do mesmo; comentários pronunciados por uma personagem no campo ou por um observador invisível; exibição do aparato do filme mostrando a presença da câmara ou dos microfones, levando ao reconhecimento das circunstâncias de produção; reconhecimento da audiência, entre outras.

O filme consegue assim, através da utilização destes artificios auto-reflexivos, ganhar o estatuto de metafilme, designado por “*enunciados fílmicos, explícitos ou implícitos, a propósito do próprio filme*” (Aumont & Marie, 2008: 160).

A enunciação de um metafilme é obrigatoriamente impessoal pois “o filme dobra-se sobre si mesmo, mostra as instâncias que o organizam e faz da sua apresentação um elemento de comparação” (Metz, 1991).

É dentro da categoria do reconhecimento da audiência que podemos encontrar o cinema de teor interpelativo, ou cinema de interpelação, como lhe chamaremos. Este, integrado numa política assumidamente contra-cinemática, pretendia possibilitar “means of revealing, and thus resisting, the conservative structures of conventional cinematic representation” (Brown, 2012: 7), quebrando a hegemonia de Hollywood e dos seus estúdios. Observa-se nestes casos a formação da *performance presentacional* (Waugh, 1990).

É através de uma abordagem direta direcionada ao espetador que surge o gesto interpelativo:

an opening directed toward the film’s spectator (a gaze into the camera or perhaps a voiceover, a subtitle, or comparable device) which brings an ‘incandescence’ to the parameters supporting the audio-visual discourse, and moreover, suggests a double movement. On the one hand, the system governing the cinematographic representation is highly self-conscious: the progression of images and sounds occurs in the form of a direct intervention, a gesture of invitation or confidence from one pair of eyes to another (Casetti, 1998: 59).

É ainda Casetti que define o ato interpelativo como *enunciação enunciada* (1990), que permite a seguinte relação: “I and HE, we watch YOU, you who are supposed to watch” (*apud* Metz, 1991: 14). A abordagem direta ao espetador possibilita assim uma abertura dos limites do texto através de uma atitude multi-diegética.

É importante reconhecer que cada forma de interpelação no cinema é determinada pelo contexto em que se encontra inserida. A linha do olhar e a gesticulação que caracteriza uma *performance*, entre outros elementos, podem servir como reforço do áudio, mas podem também, em alguns casos, tornar propositadamente ambígua a relação entre o que é dito e o que é expresso através da comunicação não verbal disposta no ecrã.

Para facilitar a leitura e a análise deste fenómeno serão seguidamente expostas as as funções e os significados mais comuns da abordagem direta ao espetador nos filmes de ficção como foram definidos por Tom Brown (2012):

- *Intimidade*: a abordagem direta de uma personagem à audiência pode criar um clima de grande intimidade. Esta pode ser ameaçadora ou empática, dando lugar à

criação, no último caso, de uma conexão especial entre o espectador e a personagem. Quando o ambiente diegético é de uma grande intimidade a interpelação pode ser ainda utilizada como forma de nos fazer sentir, enquanto audiência, que o nosso olhar é intrusivo e não desejado.

- *Agência*: a interpelação de um personagem à audiência do filme em que se encontra inserida demonstra de certa forma a sua competência, importância e poder dentro da narrativa. Verifica-se comumente que esta personagem é o protagonista ou o agente principal, sendo que na maior parte das vezes narra detalhes íntimos da sua própria vida, aumentando assim o grau de intimidade que já foi referido no último ponto.

- *Posição de superioridade epistêmica no mundo ficcional*: a personagem que interpela a audiência geralmente encontra-se numa posição de superioridade cognitiva em relação às personagens com quem partilha o espaço diegético. A interpelação conseguida através do olhar direto para a câmara pode muitas vezes marcar um momento de autoconsciência ou de epifania. Em alguns casos este olhar pode também ter uma função irónica, demonstrando que o personagem/ator tem a noção de que se encontra dentro de um filme/ficção.

- *Honestidade*: um gesto interpelativo pode, muitas vezes, expressar a honestidade do personagem que o lança. Esta “honestidade” pode, paradoxalmente, ser utilizada de uma forma sarcástica, significado assim o exato oposto.

- *Instanciação*: a interpelação no cinema é reflexiva e retira toda a sua força da sua manipulação temporal: da sua *present-ness* (aquando da visualização) e da sua *present tense-ness* (aquando da produção do filme em si).

- *Alienação* (se, segundo o autor, este termo for reconsiderado): a interpelação pode alienar o espectador no sentido Brechtiano do termo. O espectador é assim distanciado da narrativa imersiva, possibilitando a adoção de uma posição crítica e ativa sobre o que vê. Este assunto será devidamente desenvolvido ainda no presente subcapítulo.

- *Quiétude*: o olhar direto para a câmara pode, como já foi referido, ilustrar um momento de realização. Muitas vezes este olhar representa mesmo uma paragem na narrativa, registando e intensificando o poder do momento meditativo pelo qual a personagem passa. É comum que estes momentos tenham lugar no fim do filme, convidando assim o espectador a partilhar esta jornada interior.

O olhar direto para a câmara dirigido ao espectador, também denominado de *quarto olhar* (Willemsen, 1976) pode ser considerado como a “intervenção mor e a grande repressão da narrativa cinematográfica (Vernet, 1989: 48), dado que exige uma atenção muito maior do espectador que outras formas interpelativas no cinema, como é o caso dos subtítulos ou da *voz-off*, dispositivos mais comumente utilizados. Sendo que o olhar direto da personagem para a câmara é em si um enunciado e tendo em conta a raridade da sua utilização, a trucagem operada pelo cinema imersivo é radicalmente desfeita.

É fundamental que não se confunda este olhar com outras características enunciativas, nomeadamente com: o sistema de *focalização interna* (Genette, 1972), que através de planos subjetivos, também denominados de *POV* (do inglês *point of view*), antecedidos de planos dos personagens a olhar para a câmara, mostram à audiência o que estes veem; o olhar para a câmara diegético, no qual uma personagem olha diretamente para uma suposta câmara localizada dentro do mundo ficcional ou para um público diegético, não tendo como intuito abordar o espectador.

O gesto interpelativo constitui uma transgressão evidente dos fundamentos do cinema imersivo, como já foi referido:

Precisely in revealing a presupposition which has been and must remain silent, illegitimately attempting to invade a different space, and tearing apart a web that ought to stay intact, the look and voice addressed to the camera constitute an infraction of canonical proportions, an affront to the “proper” functioning of representation and filmic narrative (Casetti, 1998: 17).

Ao longo da história, no entanto, nem sempre os fundamentos da narrativa fílmica foram observados. Na fase inicial do cinema, tanto no de teor mais documentarista dos irmãos Lumière como no cinema fantástico de trucagem produzido por Méliès, a título de exemplo, o olhar direto do ator para a câmara era permitido e até encorajado. O ator encarnava assim uma personagem que tinha a plena noção de que era observado, olhando de volta para um público que apesar de ser invisível e inexistente no momento das filmagens, viria a existir subsequentemente. Este público é composto pelos apelidados *leitores virtuais* (Metz, 1991: 165).

A utilização destas abordagens diretas ao espectador é compreensível: nesta fase incipiente, o cinema ainda não tinha um *modus operandi* que lhe fosse próprio, não havendo,

por consequência, um código perfeitamente definido a seguir. Só mais tarde, quando este código foi construído e instituído, é que o olhar para a câmara se tornou proibido e símbolo efetivo de transgressão:

the performers in the cinema of attractions greeted the camera's gaze with gusto, employing glances, winks and nods. With the establishment of a coherent diegesis, any acknowledgment of the camera became taboo, condemned by critics as destructive of the psychological effect essential for an involved spectator (Gunning 1991: 261).

Este efeito transgressivo conseguido através do olhar no cinema é ressonante do conseguido por Brecht através de técnicas de distanciamento no contexto do *Teatro Épico* nos anos 20 e 30 do século passado.

Bertolt Brecht advogava a necessidade de distância entre uma obra e o seu destinatário, de forma a criar uma sensação de *estranhamento* que procurava evitar a adesão do espetador baseada apenas na emoção, inerte e passiva, encorajando antes uma posição reflexiva e ativa por parte do público.

O carácter artificial dos espetáculos era explorado, tornando o objeto representado reconhecível, mas simultaneamente insólito. Mais do que uma encarnação plena dos seus papéis, os atores eram estimulados a apresentá-los, saindo muitas das vezes da personagem através de comentários ou mesmo de interpretações diversas do mesmo papel. Isto permitia ao público descobrir novas verdades e contradições no ato performativo e analisar a personagem nos seus mais variados aspetos.

Era através do *teatro épico* que Brecht pretendia distanciar “the audience, through numerous strategies, so that it could adopt a critical stance and perceive how theatre practices and characterization serve to reproduce society as it is ideologically and institutionally constructed” (Aumont e Marie, 2008: 71).

É interessante observar como o termo *interpelação*, na sua génese, evoca a ideia de uma interrupção de um dado procedimento, possibilitando um questionamento. Não é, assim, de estranhar que este conceito tenha sido apropriado e adaptado por críticos e teorizadores de comunicação e cinema para definir este fenómeno, pois uma abordagem direta a um espetador virtual é no fundo “a gaze and voice from the screen aimed at this individual as if to invite him to participate in the action (Casetti, 1998: 16).

2.2 - O Olhar na Tríade Realizador, Personagens e Espectador: Dominação e Resistência

No primeiro capítulo da presente dissertação foi expressa a possibilidade de instrumentalização do olhar quando inserido no fenómeno da dominação. Seguidamente foram descritos dois tipos essencialmente diferentes de cinema: o de imersão e o de interpelação, explicando o âmbito de cada um e enunciando as suas principais características.

Interessa agora, no presente subcapítulo, entender a relação entre estes dois géneros de cinema e o fenómeno do olhar dominador, analisando as conexões que se impõe na tríade realizador–personagens-espectador.

Antes de prosseguir a análise, no entanto, é necessário fazer algumas ressalvas.

Apesar de não serem consideradas pessoas reais, as personagens são entidades imaginárias que não só podem como devem ser devidamente analisadas. O próprio estudo da enunciação fílmica seria uma tarefa impossível se este especto não fosse devidamente abordado, pois

while the two ‘real’ poles of sender and receiver are imaginary, they are indispensable mental crutches for analyzing films; they are indispensable and can very legitimately be used on condition that one is well aware that this ‘real’ is nothing but the imagination of the analyst (Metz, 1991: 17).

Dado que a enunciação tende a adotar um aspeto humanoide, a personificação da enunciação deve ser estudada; em verdade, a partir do momento em que se admite a inexistência de câmaras no mundo das personagens, estas devem passar automaticamente a ser encaradas como *pessoas ficcionalmente reais* e registadas como tal no ato analítico. Metz oferece ainda uma visão interessante destas entidades, que denomina de *instâncias de encarnação*, referindo que funcionam como transmissores do realizador, encarnando de certa forma a sua figura através do ato enunciativo de que fazem parte.

Outra questão a ter em conta é a do processo comunicativo no cinema: sendo um filme um ato mediado e constituído por uma divisão temporal considerável entre a sua produção e a sua receção, o que não possibilita feedback, este nunca poderá ter um carácter plenamente interativo. Porém, e ao contrário do que Metz (1991) advoga, parece ser possível que o

espectador seja considerado um interlocutor, mesmo que no seio de uma conversação fantasmática que não permita uma interação imediata, prefigurando antes uma *comunicação descontínua* (Chateau, 1986). A existência deste diálogo fictício foi já reconhecida por Bettetini (1984), tomando sempre em consideração a disparidade existente devido à ausência do emissor e à presença do recetor, sendo que o diálogo se desenvolve entre este último e o texto. O filme é, assim, considerado uma conversa

between a simulacrum of the sender and a simulacrum of the receiver, both of them being inside the text, constituents of its apparatus (*appareil*) of enunciation and mimicking and exchange so as to prepare for the later possibility of real interaction (Metz, 1991: 11 e 12).

A hipótese de um espectador ser um interlocutor é também proposta por Casetti:

the spectator can be understood as an interlocutor: that is, as someone to whom one can address the propositional structures and who can be expected to show signs of understanding, a subtle accomplice to the character that appears on the screen, a partner who can be given a task and who will carry it out in good faith (Casetti, 1998: 5).

Estas ressalvas serão úteis não só para a compreensão do presente subcapítulo como também para uma correta avaliação da análise a ser empreendida no último capítulo da presente dissertação, referente à análise fílmica.

As relações que se estabelecem entre os espetadores de um filme e as suas personagens é essencialmente diferente quando referimos o cinema de imersão ou o cinema de interpelação.

Laura Mulvey foi uma das primeiras autoras a estudar o fenómeno do olhar dominador no cinema. No seu célebre ensaio *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), Mulvey começa por explicitar que o cinema de teor imersivo, através das convenções que respeita, posiciona de forma automática o espetador no seio de uma ilusão voyeurística:

the mass of mainstream film, and the conventions within which it has consciously evolved, portray a hermetically sealed world which unwinds magically, indifferent to the presence of the audience, producing for them a sense of separation and playing on

their voyeuristic fantasy (...). Although the film is really being shown, is there to be seen, conditions of screening and narrative conventions give the spectator an illusion of looking in on a private world (Mulvey, 1975: 836, 837).

Esta aceção da palavra voyeurismo deve, no caso específico do cinema, ser considerada no seu sentido mais lato. Assim, pode compreender não só uma possível procura do prazer sexual obtida através do ato de espiar, entrando na categoria das parafilias, como também qualquer tipo de violação da privacidade de um indivíduo envolvida em secretismo e que envolva o prazer de olhar sem ser visto.

Segundo a autora, o saciar da pulsão escopofílica é um dos possíveis prazeres que podem ser retirados do cinema. A escopofilia (derivada do grego *gosto por olhar*) foi originalmente definida por Freud na obra *Three Essays on the Theory of Sexuality* (1905), ligada à sexualidade existente independentemente das zonas erógenas. O termo foi ainda associado por Freud ao ato humano de tomar o outro enquanto objeto, sujeitando-o a um olhar fixo e controlador. Tal como acontece com o termo *voyeurismo*, também a *escopofilia* deve neste contexto ser entendida como um desejo intermitente de olhar de forma fixa para qualquer objeto, erótico ou não.

No seu ensaio Laura Mulvey posiciona o olhar masculino numa posição privilegiada no campo do cinema, afirmando o desequilíbrio sexual que leva a dois tipos diametralmente opostos de olhar: ativo/masculino e passivo/feminino. A mulher é assim disposta e olhada ativamente pelo homem. Esta hipótese já tinha sido anteriormente avançada por Berger: “*men act and women appear. Men look at women. Women watch themselves being looked at. This determines not only most relations between men and women but also the relation of women to themselves*” (Berger, 1972: 47).

É importante referir que, segundo Mulvey, este olhar masculino não precisa necessariamente de ser lançado por um indivíduo do sexo masculino. O fenómeno de identificação no cinema encarrega-se de masculinizar também o olhar das espectadoras, fazendo com que estas se identifiquem com uma posição de domínio no exercício das tendências voyeurísticas:

the spectator identifies with the main male protagonist, he projects his looks on to that of his like, his screen surrogate, so that the power of the male protagonist has he controls

events coincides with the active power of the erotic look, both giving a satisfying sense of omnipotence. (...) The male protagonist is free to command the stage, a stage of spatial illusion in which he articulates the look and creates the action (Mulvey, 1975: 838).

A autora cunhou ainda o termo *to-be-looked-at-ness* para designar a codificação já existente da mulher quando inserida no seu papel tradicionalmente exibicionista, no qual é exposta e olhada. Este termo está intrinsecamente ligado à noção de *inspeção feminina* de Berger: “the surveyor of woman in herself is male: the surveyed female. Thus, she turns herself into an object - and most particularly an object of vision: a sight” (Berger, 1972: 47).

O *olhar masculino* que Mulvey reconhece não é, no entanto, algo recente: sempre houve, ao longo da história da arte, uma tradição que une a escultura e pintura do corpo feminino e a posse deste por parte do género masculino. Nestas obras, a mulher posa como se de um objeto se tratasse, disposta propositadamente para satisfazer o ímpeto escópico do espectador que a mira. O olhar recíproco é nestes casos uma raridade e quando encontrado pode ser relacionado com um olhar passivo e indireto, de sujeição, que alimenta ainda mais o fetiche masculino.

Este olhar encontra a sua génese no olhar dominador referido no primeiro capítulo: um olhar poderoso e muitas vezes sádico que objetiva e subjuga o sujeito a quem é direcionado, retirando-lhe, por consequência, poder.

O próprio aparato cinematográfico estimula um olhar assimétrico: a sala escura de cinema reúne as condições para que o espectador não seja visto a ver, convidando-o a reconhecer-se e identificar-se com uma posição de autoridade e onisciência sobre o que é visto no ecrã durante a projeção.

A câmara voyeurística usada no cinema de imersão “empowers the spectator as it seemingly catches the actor in a moment of self-revelation” (Gunning 1991: 262-3). É possível descortinar, através desta frase, uma das características mais interessantes deste tipo de cinema: para que a imersão do espetador na narrativa seja realmente possível, não pode haver noção da observação nem consentimento desta por parte do objeto visionado, ou seja, das personagens que fazem parte do enredo observado.

No cinema clássico de Hollywood, a competência dos personagens de se reconhecerem como tal é-lhes negada pelo realizador, que não lhes permite ter noção de que estão a ser observados pelo espetador que se encontra “escondido”. É, assim, dada a este

último a possibilidade de satisfazer a sua pulsão escopofílica olhando de uma forma fixa e furtiva, dominando as personagens através da apropriação das suas formas visuais. Esta é, pois, uma das razões pelas quais o olhar para a câmara por parte dos personagens é expressamente proibido:

The fictionality of the world is usually most marked in the character's relationship to the off-screen zone which is the space forward of the frame - their unawareness of the apparatus through which their actions and images are relayed. (...) It is not that these characters are oblivious to the camera. There is no camera in their world (Perkins, 2005: 24).

Este mundo a que Perkins se refere corresponde ao mundo diegético. Conceito próprio da narratologia, a diegese é definida como “a história contada como conteúdo e mais amplamente o mundo que se propõe e constrói cada narrativa: o espaço e o tempo, os eventos, os atos, as palavras e os pensamentos das personagens” (Charaudeau & Maingueneau, 2008: 343). No cinema podem assim ser considerados dois universos distintos e opostos: o universo diegético, do próprio filme, e o universo não diegético, pertencente ao espectador e que corresponde ao real.

No cinema de teor imersivo estes dois universos não se cruzam, impossibilitando qualquer tipo de comunicação fantasmática entre os personagens de um filme e a sua audiência. Os primeiros encontram-se assim presos ao mundo fictício que habitam, sem possibilidade de escape ou comunicação com o exterior. Cada um destes indivíduos “é visto, mas não vê; objeto de uma informação, nunca sujeito numa comunicação” (Foucault, 1975: 230 e 231).

Os paralelismos entre a condição dos personagens dentro de uma ficção no cinema de imersão e o sistema Panóptico (ver subcapítulo 1.3) são múltiplos, sendo possível fazer uma analogia entre ambos.

Tal como no Panóptico, o espaço reservado aos personagens é, neste tipo de cinema,

fechado, dividido, vigiado em todos os pontos, onde os indivíduos são introduzidos num lugar fixo, onde os mínimos movimentos são controlados, onde todos os acontecimentos são registados, (...) onde o poder é exercido sem partilha segundo uma figura hierárquica contínua (Foucault, 1975: 227).

Esta “figura hierárquica contínua” é, neste caso, a figura do espectador/vigia, que vê continuamente os personagens/atores na sua cela diegética, sem nunca ser visto. O espectador torna-se assim no guarda de um panóptico, subjugando e objetivando através do seu olhar omnipresente, exercendo um poder furtivo. Tal como na instituição panóptica pouco importa quem exerce este poder, pois a própria maquinaria assegura a assimetria, sendo que qualquer indivíduo/espectador pode fazer funcionar a máquina que constitui o aparato cinematográfico.

Foucault chega mesmo a empregar o termo *ator* e *teatro* para explicar a dinâmica deste dispositivo: “cada cela é um pequeno teatro, onde cada ator está sozinho, perfeitamente individualizado e constantemente visível. O dispositivo panóptico organiza unidades espaciais que permitem ver constantemente e reconhecer de imediato” (Foucault, 1975: 230).

E quando falamos de espectadores múltiplos que, juntos, formam uma audiência? Também este caso é contemplado, considerando-se que “quanto mais numerosos são os observadores anónimos e passageiros, mais aumenta, para o recluso, o risco de ser surpreendido e a consciência inquieta de ser observado” (Foucault, 1975: 232 e 233).

É ainda descrito o *grande comité do tribunal do mundo* (Bentham, 1785), fluxo contínuo de visitantes que teoricamente teriam a possibilidade de subir à torre central e observar a paisagem circular oferecida pelo Panóptico, admitindo-se a relação entre estes e o *panorama* de Barker, construído na mesma época. Neste dispositivo pertencente ao contexto do pré-cinema “os visitantes, ao ocuparem o lugar central, viam uma paisagem, uma cidade ou uma batalha desenrolar-se em seu redor. Os visitantes ocupavam exatamente o lugar do olhar do soberano” (Foucault, 1975: 238).

Apesar de, ao contrário do que acontece no panóptico, o personagem não se saber espiado, o próprio aparato do cinema pressupõe sempre um espectador, cumprindo-se assim, mesmo que de uma forma ligeiramente diferente, o princípio da visibilidade e inverificabilidade do poder.

O realizador será neste sistema colocado na posição de diretor do cárcere podendo “espiar todos os empregados que estão sobre as suas ordens; (...) poderá julgá-los continuamente, modificar-lhes os comportamentos, impor-lhes métodos que achar melhores” (Foucault, 1975: 235). Assim, tem a possibilidade de sujeitar os

presos/personagens às suas ordens e modificar os comportamentos dos seus vigias/espectadores, a quem dirige a ficção. É sempre ele, em última instância, que tudo controla, posicionando-se no último nível de um sistema de vigilância hierárquica.

Neste caso, e em concordância com o que foi descrito no primeiro capítulo do presente trabalho, o olhar é utilizado como instrumento de dominação. Segundo a aceção sartriana do olhar, no entanto, existe, como já foi referido, uma forma de resistir a esta dominação escopofílica: através da retribuição do olhar que institui uma dinâmica de reconhecimento ao invés de objetivação, de simetria ao invés de assimetria.

É através da interpelação direta, nomeadamente do olhar dos personagens para a câmara, que este efeito é conseguido, alterando, por consequência, as dinâmicas acima expostas.

Um dos primeiros autores a reconhecer e estudar o fenómeno do olhar interpelativo no cinema foi Willemen, que se baseou no modelo descrito por Mulvey para criar o conceito de *quarto olhar* (1976), o das personagens para os espectadores. Segundo o autor “the subject of the look is an imaginary other, but this doesn’t make the presence of the look any less real” (Willemen, 1976: 48).

Bonitzer também foi um dos pioneiros a estudar esta questão no seu ensaio *The Two Looks* (1977). Neste é sugerida uma divisão entre dois tipos de olhar direto para a câmara no cinema: o *olhar escondido* (*le regard caché*) e o *contra-olhar* (*le contre-regard*).

O *olhar escondido* é facilmente relacionável com o descrito por Mulvey, pressupondo que apesar de direto para a câmara é um olhar exibicionista, passivo e de sujeição concedido à figura de mestre do realizador de cinema. Como já foi referido anteriormente, este tipo de olhar, ao contrário de se assumir enquanto símbolo de resistência, afirma e alimenta ainda mais o fetiche masculino. Isto acontece quando:

the counter-shot is not given in the film, that is to say when the face of one of the partners remain hidden: a ‘feminine’ look, which addresses the other as if master, director [*metteur en scène*], and places the spectator in this imaginary position (Bonitzer, 1977: 45).

Já o segundo, denominado de *contra olhar*, é aquele que é indiscutivelmente dirigido aos espectadores de um filme e que põe as convenções clássicas do cinema de imersão em causa:

it is precisely the ‘order of the cinema’ (*ordre du cinéma*) which it threatens and puts into question. It no longer addresses, through the lens, a director or a master, but the collectivity of spectators addressed (*interpelés*) as such. Such a look is the sign, not of a suspense, but of a rupture of the fabric of the cinematic fiction (Bonitzer, 1977: 46).

Esta “rutura do tecido da ficção cinematográfica” leva à emergência de uma *consciência metalinguística* (Casetti, 1998) do espectador, que se revela no reconhecimento de si mesmo enquanto tal.

Este olhar pode, paradoxalmente, levar a que haja um reforço da ligação fictícia que une o espectador e as personagens, permitindo ao primeiro que mergulhe no tecido da representação e que seja incluído no jogo:

moments of looks into the camera (...) are moments that lay the cards on the table and offer a game to those who want to play it. (...) they function, in a most obvious manner, as an elastic border between an interior seeking to escape its limits and an exterior wanting to penetrate into the discourse of the film (Casetti, 1998).

Dado que o recurso do olhar direto para a câmara é pouco utilizado, é de supor que os espectadores passem por uma impressão de surpresa e estranhamento quando confrontados com este olhar. A sensação de conforto habitual na execução do ato voyeurístico é quebrada, deixando no seu lugar um sentimento de transgressão que poderá, eventualmente, levar mesmo à vergonha. Este sentimento está ligado, como já foi referido (ver subcapítulo 1.2), à possibilidade de se ser apanhado no cumprimento da pulsão escopofílica.

Mas não é apenas o espectador que passa por uma experiência de reconhecimento: também a personagem ganha autoconsciência da sua posição, fixada numa ficção. Este autoconhecimento é condição imprescindível para uma possível libertação, pois a obtenção da consciência de que se está privado de liberdade é o primeiro passo para que seja possível adquiri-la. Não é por acaso que Jean-Luc Godard, um dos realizadores que mais utiliza o recurso do olhar interpelativo, revela que “the important thing is being aware one exists” (Godard, 1972: 49) e que “to look around oneself is to live free. So the cinema, which reproduces life, must film characters who look around them” (Godard, 1972: 51). Partridge (1990) explica ainda que o elemento fundamental para que um sujeito espiado ganhe algum

controle sobre a sua situação é exatamente ganhando consciência de que está a ser observado. O olhar é, neste caso, sinónimo de resistência.

Ao interpelar diretamente o observador escondido através do olhar, as personagens dos filmes passam de puro objeto de espetáculo, delimitadas ao espaço que lhes é dado na narrativa, a “o outro” ou “o sujeito”, que tem a possibilidade de simular um olhar, quebrando com a estratégia do olhar enquanto domínio, saltando para o mundo do espectador. É deixada, assim, bem expressa a vontade de as personagens se apropriarem de um mundo que lhes é exterior, de comunicarem e de se emanciparem do seu papel objetivado, rebelando-se através da confrontação com o olhar do espectador.

É ao assumir uma posição de assertividade que tem no olhar o seu fundamento, não permitindo desvios na trajetória deste que se traduziriam em evitamento, que é possível ganhar o controle da situação e fazer frente a um olhar prolongado e persistente, neutralizando o seu poder.

Tomando em consideração, mais uma vez, a conceção sartriana do olhar, este movimento de resistibilidade pode até levar à dominação do próprio público: apanhado no ato voyeurista proibido, as personagens surpreendem o espectador demonstrando-lhe que também ele é passível de ser objeto de espetáculo. Qualquer pretensão de autoridade, mesmo que subconsciente, que o espectador tivesse criado quando enquadrado num sistema de carácter imersivo seria quebrada. É o olhar clínico de Foucault virado do avesso, a exposição dos corpos dos “médicos” aos seus “pacientes”.

Entrevê-se, assim, uma capacidade de resistência e oposição ao olhar de dominação do espectador, abrindo uma possibilidade de comunicação e subsequente liberdade. Esta possibilidade só existe porque o campo do jogo se encontra nesta fase nivelado. Passa-se, assim, de uma relação assimétrica para uma simétrica, pois tanto o ator como o espectador passam a iguais, cada um deles observando o outro.

Esta igualdade só é concretizada através da passagem por um processo de reconhecimento mútuo (como descrito no subcapítulo 1.2), que assenta simultaneamente numa combinação de identificação e diferenciação.

A interpelação é considerada como “a moment when the *I*, turning outward, tries to pass to the other side of the screen and interact with someone who is certainly facing it” (Metz, 1991: 128).

Esta tentativa de interação por parte das personagens leva a que se dê a criação de

um novo espaço discursivo, uma área que pertence simultaneamente ao mundo diegético e ao mundo não diegético, perfazendo um universo multi-diegético. Este espaço incomum de mediação funciona como uma interface para dois pólos distintos, mas que se tornam, através do ato enunciativo do olhar para a câmara, em parceiros num ato simulado de comunicação. Assim, “the gaze into the camera implies a space which is perfectly available, pried open by the glance of an eye and ready to be filled, even with communication as the ulterior frame” (Casetti, 1998: 59 e 60).

O fenómeno da interpelação pressupõe a criação deste espaço multi-diegético que aumenta e funde os limites da imagem. Deve ressaltar-se, por isso mesmo, que este efeito não está circunscrito ao cinema. Também na pintura esta questão foi estudada por vários autores, nomeadamente por Foucault, que demonstrou, através da análise da conhecida obra *Las Meninas* de Velásquez, que o olhar é sempre constituído num campo relacional e que também os objetos retratados na pintura podem emanar olhares (Foucault, 1966). Também Leo Steinberg (1988), ao analisar a pintura *Les Femmes d'Alger (O.J.)* (Picasso, 1907), admite que o encanto da obra reside no olhar intimidante que é lançado para o espectador e que o deixa num estado de “startled awareness of a viewer who sees itself seen” (Steinberg, 1988: 15).

Os retratos assumem neste caso um interesse redobrado pois

the depiction of people who look (the artist, the king and queen) out of the painting and toward the position of the spectator makes literal the proposition that any image or object interpellates the human subject who looks at it with a look back - that is, a call, an appeal, or an address (Sturken & Cartwright, 2001: 104).

A abertura dos limites do texto traduz-se no aparecimento do metatexto, dado que “the supposed outside-the-text can only be part of the text, of the redoubled text, of the metatext” (Metz, 1991: 9).

A interpelação no cinema transforma significativamente a relação dos espectadores com a ficção, obrigando a novas formas de relacionamento com o que é disposto no ecrã. O espectador tem de aprender a lidar com um clima de constante interatividade entre o que é normalmente apontado como interior e exterior de um filme, tendo sempre presente que as fronteiras deste se podem dilatar ou mesmo fundir. Assim, enquanto espectador, “when I respond to the invitation outward glance I engage in the fiction in a new way, by imagining

contact rather than separation between my world and the screen world” (Perkins 2005: 36).

Há também uma peça fundamental que ainda não foi aludida e que se prende com o facto de que “a scene exist only because someone assumes a vision of it and in doing so, literally brings it to life” (Casetti, 1998: 19). Esta visão encarnada pertence ao realizador, razão pela qual as suas personagens são consideradas *instâncias de encarnação* (Metz, 1991) que realizam por si os atos enunciativos necessários.

Implicando uma reciprocidade óptica entre as personagens de um filme e os espectadores do mesmo, a interpelação no cinema pode ser lida como uma capacidade de oposição ao olhar voyeurístico e dominador. Mas esta capacidade é sempre proporcionada e promovida pelo realizador/autor da obra, que atribui um mandato às personagens que comanda, garantindo-lhes uma competência simulada.

Assim, este olhar para a câmara pode ser simultaneamente visto como uma demonstração de poder do próprio realizador. É através do domínio que detém sobre a história e sobre as personagens que a habitam que o autor consegue, num duplo movimento, dominar também o espectador, apanhando-o de sobressalto.

O olhar para a câmara torna-se assim numa “marca do próprio diretor, aquele que se declara, por esse gesto, o locutor, o enunciador, o contador da história, com poder para alterá-la a qualquer momento (Boa Ventura e De Freitas, 2015: 9). A figura do realizador de cinema é fortalecida e a interdependência resultante da consciencialização da imagem e do espectador é facilmente manipulada por este.

Como refere Metz, “if there are images to be seen, then somebody has arranged them” (1991: 9). Esta frase é remanescente da noção de *Grande Criador da Imagem*, ou *Grand Imagier* (Laffay, 1964), o mestre das imagens e de cerimónias, a figura invisível que escolhe e organiza o que é visto na tela. Este autor intrusivo e onisciente, o verdadeiro ou primordial enunciador, pode também ser relacionado com a representação do *autor implícito* (Booth, 1961). Neste caso a configuração enunciativa será, pois, a seguinte: ELE (a personagem) e EU (o enunciador, autor encarnado num personagem), observamos-te a ti (o espectador/enunciatário).

As personagens nunca deixam de ser, de certa forma, subservientes a uma mensagem autoral que não os deixa usufruir de uma hipotética liberdade plena. Também o enunciatário do filme se deixa render ao poder do realizador pois “the one who incarnates the *you* that the film addresses must take into account the *I* which activates the film. As the point of

reception, he cannot claim absolute authority” (Casetti, 1998: 79). Neste caso, o autor pode ser considerado como uma espécie de marioneteiro que comanda a seu bel-prazer todos os elementos pertencentes à diegese e à extra-diegese.

É ainda possível estabelecer uma analogia invertida (em relação à anterior) relacionando o panóptico e o cinema de interpelação. Neste caso as personagens são libertados do “lugar fechado, dividido, vigiado em todos os pontos” e onde “os mínimos movimentos são controlados” (Foucault, 1975: 227), escapando do espaço a que estavam restringidos anteriormente.

A “figura hierárquica contínua” (Foucault, 1975: 227) ou vigia, que corresponde ao espectador, é apanhada de surpresa numa rebelião pouco expectável. O seu olhar deixa de ser furtivo, sendo diretamente encarado pelas personagens que antes habitavam as suas celas diegéticas das quais se libertaram. A posição de superioridade que lhe era anteriormente garantida desaparece, dando lugar a uma simetria na relação.

Esta libertação só foi possível, porém, porque o presumível diretor do cárcere, o realizador de cinema, facultou a chave das celas aos prisioneiros, possibilitando uma mudança nos seus comportamentos.

Emprestando os termos utilizados por Foucault para descrever o processo panóptico, podemos considerar que os atores saltam do palco teatral individualizado e enfrentam os espectadores, criando um espaço de igualdade e reconhecimento.

No capítulo seguinte será expressa a relação entre o tema do olhar na sua vertente de domínio e resistência e o cinema realizado por Jean-Luc Godard, através de uma análise fílmica de parte da sua obra.

Capítulo 3 – O Olhar na Atividade Fílmica de Godard

3.1 – Godard e a *Nouvelle Vague*

Nascido em Paris a 3 de Dezembro de 1930, Jean-Luc Godard desfrutou desde cedo de uma educação culta providenciada pelos seus pais endinheirados, protestantes e de ascendência suíça. É, inclusivamente, para este mesmo país que toda a família se muda quando Jean-Luc tem apenas quatro anos.

Apesar de assentarem na cidade suíça de Nyon, onde Jean-Luc frequenta a escola, as viagens a Paris são constantes. Talvez fosse esta familiaridade com o local uma das razões que o levam, mais tarde, a frequentar o Lycée Buffon em Paris e depois a famosa Sorbonne, onde recebe um certificado de etnologia passados três anos do seu ingresso.

É no período que compreende os finais dos anos 40 e meados dos anos 50 que Godard aceita empreender trabalhos modestos, importantes, porém, para a sua integração e aperfeiçoamento na sétima arte, nomeadamente como assistente de televisão e operador de câmara.

É também no final dos anos 40 que Godard, jovem cinéfilo e acérrimo frequentador da Cinemateca de Paris e de vários outros clubes de cinema, conhece André Bazin e quatro dos futuros realizadores pertencentes àquela que será mais tarde conhecida como *Nouvelle Vague*, que ele próprio virá a integrar: François Truffaut, Jacques Rivette, Claude Chabrol e Eric Rohmer. Começa também, nesta fase, a contribuir em várias publicações relacionadas com o cinema, como a *Gazette du Cinéma*, *Les Amis du Cinéma*, *Arts* e naquela que será a sua mais famosa filiação, a revista *Cahiers du Cinéma*.

O crítico e ensaísta André Bazin, um dos fundadores da revista *Cahiers du Cinéma* (juntamente com Jacques Doniol-Valcroze em 1951) será a pedra basilar do desenvolvimento inicial dos cinco realizadores acima mencionados, incluindo Jean-Luc Godard.

A aceção de cinema de Bazin baseava-se na ideia de que este devia servir como meio de reprodução do real. Assim, no seu entender, os grandes realizadores seriam aqueles que

respeitavam a credibilidade do meio através da recusa da edição ou montagem desnecessária. A objetividade era, para o autor, uma das características mais desejada:

cinema's natural calling is to reproduce reality, he contended, and the filmmaker's job is to facilitate this process. The aim of great directors should be to photograph and record the reality around them as directly and objectively as possible, then transfer those images and sounds to the screen with a minimum of interference (Sterritt, 1999: 4).

Os ambientes filmicos que os jovens críticos preferiam eram, na maioria das vezes, por eles conhecidos e frequentados. Esta escolha era, porém, também um pouco forçada devido às dificuldades financeiras que por vezes enfrentavam. Estes locais assinalavam de certa forma os sítios onde viviam e se tinham formado, uma ode ao palco onde decorria verdadeiramente a vida. Não é de estranhar, portanto, que alguns destes filmes tivessem um pendor assumidamente autobiográfico.

A sua representação funcionava também como uma afirmação da autenticidade das ruas da cidade e das pessoas que a habitavam, em contrapartida aos estúdios franceses de cinema e às suas produções, por eles consideradas desvinculadas da realidade. A espontaneidade tomava, neste caso, especial relevo:

because the young filmmakers of the New Wave could not afford the technical sophistication to match the 'icy perfection' of the established cinema, they were obliged to find a variety of ad hoc solutions to the filming of their scenes, which had the added benefit of conveying 'the truth of the streets'" (...) the emotional truth of the New Wave might be seen as a fortuitous outgrowth from the enforced spontaneity of its conditions of production. As Truffaut insists, it was this spontaneous aspect to the direction of New Wave films that touched spectators at the time (Morrey, 2014: 7).

A relação com o neorealismo italiano é, neste ponto, bastante forte, assim como a relevância que o pensamento de Bazin exercia sobre os seus aprendizes.

Todavia, apesar do respeito sincero que devotavam à figura do teórico, os jovens tinham algumas ideias divergentes, que se revelavam em interesses cinematográficos por vezes opostos. Ao invés da rejeição da montagem, por exemplo, consideravam-na um elemento fulcral que deveria ser utilizado. Assim, apesar de manterem de certa forma o ideal de

objetividade como disposto por Bazin, juntavam a esta busca pela reprodução da realidade vários elementos estilísticos que acreditavam complementá-lo e dar um carácter de personalidade aos filmes.

Mais do que uma “janela para o mundo” ou uma reprodução fiel do mesmo, o cinema era, de facto, cinema. Segundo esta aceção, cada filme tem o potencial de ser uma obra de arte caracterizada por elementos formais de grande sofisticação (ritmo, edição, etc.) que são tão importantes e passam tanta informação e emoção quanto a narrativa e o conteúdo representado.

É a partir desta divergência e das que serão enumeradas de seguida que nasce o famoso grupo da *Nouvelle Vague*.

São os jovens autores da *Nouvelle Vague* que difundem o ideal de cinema pessoal, que se revelará na que ficará conhecida como *politique des auteurs*. É importante clarificar que a palavra *auteur* foi por eles redefinida, indicando o indivíduo responsável pela expressão pessoal de um filme reconhecida quando submetida à sua análise crítica.

Eles são os primeiros a reconhecer, no entanto, que nem todos os filmes incorporam esta expressão ou aspiram a tê-la. Estes últimos não são caracterizados como obras de arte, mas antes como meros produtos de entretenimento, sendo que a sua realização e produção pode ser feita por técnicos competentes, que não devem, no entanto, ser confundidos com autores dada a sua falta de autonomia e integridade artística que é constantemente posta em causa pelas relações de poder instituídas pela produção industrial de cinema.

A marca dos autores de cinema seria, segundo o grupo,

a distinctive vision of the world comparable to that of the capable novelist or painter and enough strength of personality to channel the efforts of all the film's contributors (...) in such a way that this distinctive world view is effectively conveyed by the finished work (Sterritt, 1999: 5 e 6).

Também a utilização e participação dos atores nos filmes da *Nouvelle Vague* é inovadora. Uma das grandes novidades na interpretação do ator é o afastamento da performance absolutamente naturalista, permitindo momentos de comicidade e burlesco seguidos de interpretações mais sérias.

Outra das inovações a nível interpretativo, e aquela que considero a mais importante, foi a atenção dada ao registo do ator no seu todo. As anteriores encarnações de um intérprete

eram tidas em conta e muitas vezes assumidas, de forma implícita ou explícita, em filmes posteriores. Esta assunção ajudava muitas vezes na criação e desenvolvimento da personagem presente, tendo como resultado final referências cinéfilas de grande qualidade e acuidade. A importância dada ao registo do ator encorajava também a repetição de atores nas diferentes obras de um dado realizador, permitindo a criação de um corpo de obra mais abrangente e complexo. Os exemplos mais conhecidos são a utilização, por parte de Truffaut, do ator Jean-Pierre Léaud e dos atores Anna Karina e Jean-Paul Belmondo por Jean-Luc Godard.

Para Godard o cinema, mais do que uma forma narrativa, era uma nova forma de olhar (Godard, 1998: 81). Esta nova visão é possibilitada, fundamentalmente, pelo artifício da montagem, muito apreciado e utilizado pelo realizador.

Apesar de considerar que o cinema revela a essência das coisas, funcionando como a “janela para o mundo” já referida, considera, paradoxalmente, que esta qualidade essencial precisa de um uso correto da montagem para ser devidamente expressa. Assim, “if the essential nature of reality and the techniques which allows us to apprehend it are thus inseparable, then so too are the two poles of cinematic creation” (Morrey, 2005: 4).

A relação entre Jean-Luc Godard e os territórios pertencentes à ficção e à realidade é muito interessante e pode, de certa forma, encontrar um paralelismo na anterior afirmação de Morrey. Godard acredita na inseparabilidade da ficção e do documentário pois toda a ficção, apesar da sua artificialidade, é obrigada a representar o mundo real, e qualquer documentário é, devido à organização conseguida através da montagem, uma construção parcialmente ficcional. Ao comentar a personagem principal do seu filme *Une Femme est un Femme* numa declaração gravada contendo diálogos e narrações do próprio realizador, Godard chega a afirmar que a personagem “does not distinguish between documentary and fiction. Just like me” (Godard, 1961; Milne, 1972: 169). No ano seguinte reforça esta ideia citando o seu colega Truffaut, quando entrevistado na revista *Cahiers du Cinéma*:

I started from the imaginary and discovered reality; but behind reality, there is again imagination. Cinema, Truffaut said, is spectacle – Méliès – and research – Lumière. If I analyze myself today, I see that I always wanted, basically, to do research in the form of a spectacle (Godard, 1972: 181).

Ambos os géneros e a sua interconexão terão grande importância ao longo da sua obra, fazendo com que por vezes seja difícil distinguir um do outro.

Apesar de mais tarde vir a seguir o caminho da ficção, o seu primeiro filme, *Operation Béton*, é um documentário de dezassete minutos sobre a barragem *Grand Dixence*. Este é também o local onde trabalha enquanto contribui de forma prolífica para a revista *Cahiers du Cinéma* no ano de 1954, data da realização do filme por si financiado.

Jean-Luc Godard entende, no entanto, que a crítica de cinema é já de certa forma uma espécie de atividade de realização filmica: “Écrire, c’était déjà faire du cinéma, car, entre écrire et tourner, il y a une différence quantitative, non qualitative” (Godard, 1972: 215). Assim, pode-se admitir que na aceção do próprio a sua carreira de realizador é muito anterior ao ano de 1954. É ainda de destacar a sensibilidade literária que acompanha as suas críticas, chegando a oferecer comparações entre os realizadores, cuja obra comenta e os escritores clássicos, com os quais está familiarizado.

Mas é a partir de 1960, com a estreia de *À Bout de Souffle*, que Godard fica notoriamente conhecido. Protagonizado por Jean-Paul Belmondo e Jean Seberg, este filme incorpora com sucesso o estilo da *Novelle Vague*, tornando-se um dos seus bastiões.

É principalmente através do uso inovador de *jump cuts* (cortes abruptos propositadamente incluídos no processo de montagem) que catapultam a ação impossibilitando uma transição suave entre imagens, entre outras técnicas, que Godard demonstra toda a sua irreverência e força criadora. Consciencioso da existência de um cinema de natureza imersiva, esta torna-se uma das várias estratégias que emprega contra este. Torna-se a partir desta fase notória a recusa do autor em promover os valores fílmicos tradicionais assentes numa visualização voyeurística, preferindo ao invés desta uma observação baseada no pensamento crítico e na razão.

A sua proximidade teórica a Brecht, para além de óbvia, foi amplamente documentada e admitida pelo próprio. Quando lhe perguntam, numa entrevista, a razão pela qual dividiu em doze *tableaux* o filme *Vivre Sa Vie* (1962), a resposta é inequívoca: “why twelve, I don’t know; but in tableaux to emphasize the theatrical, Brechtian side” (Godard, 1998: 187). Este será, aliás, o filme do realizador que mais será relacionado com as técnicas de distanciação e estranhamento herdadas por Brecht, chegando a ser reconhecido como um “drama brechtiano” (Sterritt, 1999: 37).

As referências brechtianas no filme *La Chinoise* (1967) são também evidentes. A um dado ponto Guillaume, um dos protagonistas, vai apagando os nomes de vários escritores canónicos que se encontram num quadro de ardósia até que apenas o de Brecht fique visível.

Godard destaca assim, de forma óbvia, o nome que tanto o influenciou, demonstrando simultaneamente que o considera superior face aos outros escritores referidos.

The first to assume major importance in his thinking was Brecht, who called for an ‘epic’ theatre (and cinema) that refuses to entice us with propulsive narrative and psychology but rather induces thought and reflection through ‘alienation effects’ that encourage a critical distance between the spectator and the spectacle. Brecht ideas have remained important for Godard in all phases of his career (Sterritt, 1999: 36).

Alguns autores chegam mesmo a considerar Brecht a chave necessária para a compreensão da estética godardiana do período dos anos sessenta (Sterritt, 1999: 2; Morrey, 2014: 39), tal é a importância que assume na obra do realizador.

A influência de Brecht é evidente nos seus filmes, principalmente nos seguintes aspetos:

the fragmentation of an elliptical montage; the partition of the film into tableaux; the use of captions; the overt socio-political commentary; the lack of synchronization between voice and image. It is also clear in the sphere of performance, as seen for instance in the frequent use of character asides and direct address to the camera (Rascaroli, 2009: 52).

Jean-Luc Godard recusa terminantemente o *erro de Antonioni* (Sterritt, 1999), nome que provém do cineasta neorrealista italiano Michelangelo Antonioni, chegando a dizer “Antonioni’s cinema of non communication isn’t mine” (Godard, 1998: 187). As contínuas referências filmicas que emprega na sua obra, que sugerem a existência de uma sobreposição entre o mundo real e o mundo ficcional, juntamente com o uso frequente que faz do olhar direto dos personagens para a câmara, são expressão ativa desta sua vontade comunicativa.

O realizador rejeita também a transparência cinematográfica, empregando antes, como já vimos no presente subcapítulo, técnicas de distanciamento que permitem ao espectador quebrar com a ilusão voyeurística típica do cinema de imersão. Se juntarmos estas suas escolhas à sua conceção de autor, proveniente da *politique des auteurs* que ajudou a construir, o resultado é uma combinação poderosa na qual a figura do realizador de cinema

e as suas marcas de personalidade saem altamente reforçadas. Ao invés de admitir o pressuposto da invisibilidade do realizador, Godard insiste assim em

waving to us from behind the stage, reminding us of their presence and inviting us to enjoy their string pulling as an essential and *meaningful* part of the spectacle. The result is a brand of cinema more self-aware and proudly artificial than classic stylists find acceptable (Sterritt, 1999: 20).

Uma das características mais evidentes do contra-cinema de Godard é o olhar direto para a câmara, aplicado pelos personagens por ele mandatados. John Conomos (2001) chega a referir que “perhaps the most recognizable textual trope of Godard’s art is the *mise en scène* of direct address (*apud* Rascoli, 2004: 52).

O fascínio de Jean-Luc Godard por este artifício esteve sempre presente, podendo, inclusivamente, ser rastreado aos seus tempos enquanto crítico de cinema. Num artigo de 1958 da revista *Cahiers du Cinéma* intitulado *Bergmanorama* (numa clara referência ao realizador sueco Bergman), Godard escreve:

And that last shot of *Nights of Cabiria*, when Giulietta Masina stares fixedly into the camera: have we forgotten that this, too, appeared in the last reel but one of *Summer With Monika*? Have we forgotten that we had already experienced - but with a thousand times more force and poetry - that sudden conspiracy between actor and spectator which so aroused André Bazin’s enthusiasm, when Harriet Anderson, laughing eyes clouded with confusion and riveted to the camera calls on us to witness her disgust in choosing hell instead of heaven? (Godard, 1998: 78).

Godard deixa assim expressa a noção que tem do potencial comunicativo do olhar dos personagens, especialmente aquele que é diretamente dirigido à audiência de um filme. Não é de estranhar, portanto, que o tenha utilizado enquanto recurso quando efetivou a sua carreira como realizador.

No capítulo seguinte será feita uma análise filmica de parte da obra do cineasta, centrada especificamente na interpelação através do olhar que Godard alcança em alguns dos seus filmes mais enigmáticos.

3.2 – Análise Fílmica

3.2.1 - Desenho Metodológico

O modelo que tem vindo a ser utilizado para a execução deste trabalho é o *modelo interativo* (Maxwell, 2005). Este é considerado o mais apropriado pois constitui um processo contínuo que envolve a interação entre os vários componentes do *design* (Objetivos, Quadro Conceptual, Questões de Investigação, Métodos e Validação).

Como o próprio nome indica, este é interativo (ao invés de linear), admitindo a possibilidade de alterações tendo em conta as circunstâncias com que o investigador se vai deparando ao longo do trabalho de investigação, enfatizando assim a natureza interativa das decisões de design na investigação qualitativa e as múltiplas conexões entre os vários componentes. Assim, permite uma maior flexibilidade e um constante ajuste ao contexto/ambiente a investigar, numa lógica de mobilidade.

Os métodos escolhidos para a realização deste trabalho foram os qualitativos, o que teve por base a sua adequação aos objetivos definidos e às questões de investigação/hipóteses a explorar. O universo abordado foi o dos filmes de Jean-Luc Godard.

A construção da amostra foi gradual, através da *amostragem teórica* segundo a qual “as decisões sobre a escolha e o agrupamento do material empírico (...) são tomadas durante o processo de coleta e interpretação de dados” (Glasser & Strauss, 1967, *apud* Flick, 2002: 66). Este tipo de amostragem permitiu a extração repetida dos elementos de amostragem.

Como refere ainda Flick,

a justeza da estrutura e conteúdo da amostra e, conseqüentemente, da estratégia escolhida para os conseguir, só podem ser garantidas pela relação da questão de investigação: quais e quantos casos são precisos para responder às questões colocadas pela pesquisa? (2005: 74).

Para responder a estas questões foram analisados cinco filmes de Jean-Luc Godard: *À Bout de Souffle*; *Une Femme est une Femme*; *Vivre sa Vie*; *Pierrot le Fou* e *Weekend*. A

escolha destes títulos foi feita com base na quantidade de olhares diretos para a câmara, substancialmente maior que noutros filmes do mesmo realizador e por isso mesmo considerados os mais pertinentes para a análise.

Foram feitas três visualizações de cada filme pois é “inimaginável um trabalho analítico não fundamentado em pelo menos três visões do filme” (Aumont & Marie, 2004: 43), durante as quais foi feita a recolha de dados.

A decisão de parar a inclusão de casos partiu do critério da *saturação teórica* (Glaser & Strauss, 1967) segundo o qual

a saturação teórica de categorias é o critério para se parar de incluir na amostra os diferentes grupos pertencentes a uma categoria. A saturação significa que não aparecem dados adicionais, com base nas quais o sociólogo possa aprofundar as propriedades da categoria (1967: 61).

É, no entanto, importante frisar que a análise não pode ser dada como absolutamente terminada, dado que é uma impossibilidade que o objeto da análise se esgote, nunca havendo uma saturação do próprio texto.

A análise dos filmes é de teor interpretativo. De facto, “a análise tem efetivamente a ver com a interpretação: esta será, por assim dizer, o ‘motor’ imaginativo e inventivo da análise” (Aumont & Marie, 2004: 17).

Foram também utilizados alguns instrumentos descritivos, pois num filme tudo é potencialmente descritível. Esta descrição foi usada como primeiro estágio de análise, com o preenchimento de grelhas de observação. Foi através destas que se realizou uma decomposição plano a plano, que pressupõe uma posição prévia analítica e interpretativa afirmada que se prende com uma hipótese de leitura já definida. A descrição não deve ser exaustiva, mas sim balanceada e apropriada às questões colocadas.

A hipótese de leitura avançada centrou-se sempre na questão do olhar enquanto instrumento de dominação, tanto dentro da diegese como fora dela. Tratou-se, assim, da localização do olhar como definida por Capucho (2008: 449), segundo a qual se localiza

o olhar do realizador por entreposta câmara, ou, num sentido narrativo, quem conta e como conta: o protagonista ou alguém *exterior* ao filme. Através da câmara subjetiva? da *voz off*? do *flashback*? do normal desenrolar diegético da urdidura linear? E,

naturalmente, o olhar do próprio espectador, sentado na sala escura – mas também, na atualidade, com o vídeo e o DVD no domicílio, na escola, na empresa -, frente ao ecrã (grande, de preferência) enquadrando as personagens e ação, atingindo, em alguns momentos, uma condição de *voyeur*.

É de destacar aqui a importância da *mostra* (1986, Gaudreault), que tem como objetivo provar a complexidade existente dos pontos de vista entre instâncias narradoras e personagens de um filme, considerados enquanto fenómeno enunciativo.

Foram realizadas pausas na imagem aquando da observação do olhar enquanto instrumento de domínio, que resultaram em fotogramas que foram, por sua vez, analisados. Estes fotogramas foram também utilizados enquanto instrumentos ilustrativos da teoria a construir, desempenhando simultaneamente uma função de memória auxiliar.

Assim, fizeram-se, como já foi referido, grelhas de observação para cada filme, nas quais constam: os fotogramas (devidamente enumerados); o tempo do filme e espaço diegético onde estes se inserem; a duração do olhar/ plano; as personagens que fazem parte da ação; a descrição da cena; a tipologia do olhar e o elemento dominador. Estas grelhas permitiram uma maior facilidade na organização da recolha de dados e no empreendimento da análise.

Os planos não foram contados, pois neste caso a mudança de plano é apenas um elemento entre outros, de maior importância, que a descrição não tem motivos para privilegiar (questão abordada por Aumont & Marie, 2008).

Toda a análise realizada, assim como o próprio *corpus* do trabalho, assentam nas teorias psicanalíticas em cinema, sendo estas merecedoras de referência também nesta fase. Foi através da *teorização do dispositivo* e da noção da atribuição de um ‘lugar’ ao espectador enquanto sujeito, equipado com o seu dispositivo psíquico, que foi possível relacioná-lo com o filme e considerar o fenómeno de identificação e do voyeurismo na procura da satisfação escópica, peças fundamentais da presente dissertação.

Ressalve-se ainda que, dado que não existe um método universal de análise de filmes, eles podem e devem ser decodificados segundo a visão do analista e a sua faculdade interpretativa. Assim, e tendo em conta que o texto incorpora naturalmente os desejos subconscientes do seu produtor, o analista tem a liberdade de desenvolver as suas teorias sem constrangimentos autorais ou limites baseados na intencionalidade explícita do criador (Eco, 1990; Aumont & Marie, 2004; Capucho, 2008).

Seguiu-se o modelo de análise filmica de Denzin (1989), que propõe quatro passos:

1. O filme é encarado como um todo, registrando-se as impressões, perguntas e significados dignos de nota;
2. Formulam-se (ou, neste caso, reformulam-se) as questões de investigação a explorar, com base no material. Anotam-se, portanto, as cenas (ou fotogramas) chave para a investigação;
3. São feitas “micro-análises estruturadas” de cada cena ou sequência (ou de cada fotograma), conduzindo a descrições e a quadros pormenorizados na apresentação desses excertos;
4. A busca de padrões amplia-se a todo o filme, a fim de encontrar respostas para as questões de investigação.

3.2.2 – *À Bout de Souffle* (1960)

O filme *À Bout de Souffle* (*O Acossado*, na versão portuguesa), primeira longa-metragem realizada por Godard, no ano de 1960, atesta na perfeição a importância dada pelo realizador ao fenómeno do olhar. Todo o filme assenta, na verdade, num jogo constante com fundamento na visão. Ele acontece não só entre Michel e Patricia, os protagonistas da história, como entre estes e o público, numa óptica de interpelação direta ao espectador: “Like most, and indeed perhaps all films, *À Bout de Souffle* is organized around a series of looks. But there is a rare degree of self-consciousness about the looking in this film” (Morrey, 2005: 13).

Apesar de múltiplos nos seus significados, como se verá, estes olhares têm quase sempre a sua génese no tema da alteridade. Uma das questões centrais é exatamente a da impossibilidade da apreensão total do Outro, a falta de acesso à sua perceção, para a qual não existem, nem nunca existirão, palavras suficientemente ilustrativas. Esta falta de acesso está também ligada à problemática da posse e do olhar enquanto instrumento de dominação, como tentarei provar através da análise a empreender.

Começarei, no entanto, por fazer um breve resumo do filme, que será útil para a sua compreensão enquanto um todo e facilitará a subsequente análise.

Michel Poiccard, um jovem ladrão, é perseguido pela polícia enquanto conduz um carro roubado e acaba por matar, de forma impulsiva, um agente da autoridade. Esta será a ação que irá impulsionar a trama e selar o destino trágico do protagonista.

Michel segue para Paris, onde pretende recuperar o dinheiro que um amigo lhe deve e reúne-se com Patricia, uma estudante de jornalismo americana que ingressou na Sorbonne e que para fazer algum dinheiro vende o jornal *New York Herald Tribune* pelas ruas da cidade. O objetivo de Michel é o de a convencer a fugir com ele para Itália. Depressa se percebe que apesar de não constituírem um casal convencional, já houve um envolvimento sexual prévio entre os dois. O protagonista tentará, durante todo o filme, que este envolvimento seja reatado, mas para sua grande frustração isso não acontecerá, o que só irá fortalecer o lado mais platónico e contemplativo da relação.

Depois de devidamente identificado como assassino do polícia, a fotografia de Michel começa a circular pelos jornais, o que o leva a ser reconhecido pelas pessoas por quem passa. Isto levará a uma fuga cada vez mais intensa que terá a sua apoteose na cena final do filme.

O envolvimento entre Patricia e Michel é descoberto, o que levará a que seja interrogada por agentes no jornal onde trabalha. Apesar de não denunciar Michel, chegando mesmo a minimizar a sua relação com este, Patricia guarda o cartão de contacto que lhe é dado pela polícia.

O cerco aperta e os protagonistas agem cada vez mais como foragidos na véspera da suposta ida para Roma, roubando carros em desespero e ficando escondidos na casa de amigos. Mas o destino de Michel não lhe sorri: numa jogada fria e impiedosa Patricia liga à polícia, revelando a sua localização. Segue-se uma perseguição a pé que resultará na morte por alvejamento de Michel.

É quase impossível não comparar Patricia a uma criança farta de manusear um brinquedo que até ali lhe deu prazer, mas para o qual já não vê qualquer funcionalidade. Brincou aos ladrões, mas cansou-se e fez o que lhe pareceu mais lógico: traír Michel para se libertar, seguindo com a sua vida.

Todo o filme se estabelece através de dicotomias: amor/desamor; querer/rejeitar; conhecer/desconhecer; dominação/submissão, entre outras. Todos estes pares dicotómicos são ilustrados e reforçados através da utilização do olhar, como se verá de seguida.

O primeiro plano de *À Bout de Souffle* é ilustrativo do olhar dominador masculino no cinema como descrito por Mulvey, mesmo que de uma forma semidirecta. Este mostra a imagem de uma jovem mulher, inserida na última página de um jornal. A sua figura é altamente sexualizada, sendo que enverga apenas roupa interior justa que acentua as suas formas.

O olhar que exhibe (e “exibe” é sem dúvida a palavra mais adequada) é direccionado ao espectador. Este olhar é puramente exibicionista, passivo apesar de recíproco, que ao invés de subverter o preconceito passividade/feminilidade apenas o agrava, tendendo a reforçar o desequilíbrio em detrimento da igualdade dos sexos. Assim, em vez de contrariar o ímpeto voyeurístico do espectador, aumenta-o, aplacando-o, paradoxalmente, através da objetivação do corpo feminino baseada na *to-be-looked-at-ness* e na noção de *inspeção feminina* (ver página 23 e anexo 1, figura 1).

Pouco depois verifica-se uma interpelação direta ao espectador por parte do protagonista. Michel conduz um carro, pouco antes de ser perseguido e vir a matar uma agente da polícia. Apesar de se encontrar sozinho na viatura fala em voz alta, deixando subentendido que fala consigo próprio. No entanto esta noção é rapidamente posta em causa quando, repentinamente, olha diretamente para a câmara, continuando com o seu discurso. Os 13 segundos que dura o olhar não deixam espaço para qualquer tipo de dúvida: este é especificamente destinado à audiência. Esta reciprocidade óptica pretende apanhar o espectador de surpresa, que até aí se encontrava plenamente imerso na narrativa e ocupava uma posição confortável relacionada com o saciar da pulsão escopofílica. O espectador é assim apanhado, pela primeira vez, a olhar pelo buraco da fechadura, o que o obrigará a repensar a sua ligação não só com o protagonista, que se sabe observado, como com toda a obra de um ponto de vista brechtiano. Este olhar demonstra também a importância e a competência da personagem, que se revela numa posição de superioridade epistémica no mundo diegético através da autoconsciência do seu estatuto enquanto personagem (ver anexo 1, figura 2).

Quando Michel se reúne com Patricia pela primeira vez e ambos passeiam pelos Campos Elísios, o protagonista olha fixamente para Patricia. Este olhar não retribuído, como já foi referido (ver 1.3), pode ser considerado como um exercício de violência através da posse das formas visuais pois o ato do olhar concede, geralmente, mais poder ao observador que ao observado.

Este será o início de uma longa luta dinâmica que ambas as personagens empreenderão no decorrer do filme e que se estenderá até ao final. Esta cena é também prova da impertinência que caracteriza um olhar fixo e do estado de alerta em que deixa a pessoa observada quando esta desconhece a razão da observação: Patricia, quando repara no olhar que lhe é dirigido, pergunta de imediato “o que foi?”. A resposta de Michel, “nada, estou a olhar para ti”, pairará constantemente ao longo do filme, tanto na boca de uma personagem como na de outra (ver anexo 1, figura 3).

Mais adiante Michel irá dar boleia a Patricia, que se vai encontrar com o editor do jornal para o qual trabalha. Toda esta cena, altamente frustrante para o espectador, consiste no diálogo entre os dois protagonistas. Apesar de mostrar inicialmente a figura de Michel, Godard depressa passará a mostrar apenas Patricia, apesar de o diálogo continuar. Godard utiliza este condicionamento em seu proveito, criando um jogo permanente entre o

espectador e o visionamento / bloqueio da imagem. Este traduz-se na negação do impulso voyeurístico do espectador e no reforço automático da figura do realizador, que através do seu estatuto de *grande criador da imagem* tem o poder de mostrar apenas aquilo que quer mostrar, sem constrangimentos. Esta estratégia será bastante utilizada durante todo o filme, encontrando-se em vários momentos (ver anexo 1, figura 4).

Depois da cena do café, no qual Patricia e o editor do jornal se encontram, Michel espia ambas as personagens, chegando à conclusão que têm um caso. Este olhar não retribuído é a prova por excelência da transgressão que pode estar envolvida no ato da visão. É através do ato de espiar que Michel ganha controlo sobre a situação, ficando em vantagem e adquirindo algum poder. Este ato será, como se verá, recorrente na obra de Jean-Luc Godard (ver anexo 1, figura 5).

Já no quarto de Patricia teremos a primeira resposta da protagonista ao olhar que lhe foi lançado anteriormente por Michel nos Campos Elísios. O próprio diálogo é uma reminiscência dessa mesma cena: Patricia olha fixamente para Michel, que lhe pergunta “porque olhas para mim?”; ela responde apenas e de forma incontrita “porque sim”. Patricia apropriou-se do poder que restava nas mãos de Michel através do olhar não retribuído que lhe lança, mesmo que este seja retribuído pouco depois (ver anexo 1, figura 6).

Dois minutos depois aparece um plano POV de Michel, que folheia uma revista. Esta exhibe várias mulheres integralmente nuas em posições variadas. Para além de ser um exemplo do olhar exibicionista e passivo já referido em relação à primeira cena, que objetiva a mulher e o seu corpo para a satisfação do olhar masculino, esta cena visa também demonstrar a dificuldade na compreensão do sexo oposto, neste caso do homem sobre a mulher. Esta impenetrabilidade na perceção do Outro, que está relacionada com a questão da alteridade, fica expressa quando Michel diz que para a mulher “oito segundos ou oito dias é a mesma coisa” (ver anexo 1, figura 7).

Seguidamente, Patricia dirá a Michel que gostava que fossem como Romeu e Julieta. Simultaneamente aparece um plano de um cartaz colado na parede do quarto e que se pode supor que represente esse mesmo casal. Neste, “Romeu” olha atentamente para a sua amada, que não o olha de volta. A pergunta fantasmática que paira é “porque olhas para mim?”. Decerto que a resposta seria simplesmente “porque sim”. Romeu e Julieta funcionam aqui como simulacros do casal Michel/Patricia e das suas articulações de olhares (ver anexo 1, figura 8).

O realizador dará ainda destaque a três cartazes e uma fotografia que adornam as paredes da casa de Patricia. Um deles consiste na pintura de uma criança, que enfrenta o espectador, segurando uma máscara de um velho. Esta figura enigmática é altamente simbólica e é exemplificativa da relação alteridade/impenetrabilidade já referida anteriormente. Esta possibilidade sai reforçada quando, de seguida, Patricia diz a Michel: “Quero saber o que está por detrás desse teu rosto. Estou a observar-te há dez minutos e não vejo nada. Nada”. A dicotomia aparência *versus* realidade é aqui explorada (ver anexo 1, figura 9).

De seguida verifica-se um dos momentos mais interessantes do filme, quando encarado do ponto de vista do olhar enquanto instrumento de dominação. Patricia olha fixamente para Michel, e quando este lhe pergunta, em voz off, “o que foi?” Patricia responde: “olharei para ti até que pares de olhar para mim”. O desafio foi proposto e Michel não tem escapatória possível: a luta pelo domínio começou no exato momento em que as palavras foram proferidas.

Recorde-se que estas disputas de olhares são comumente, mas não exclusivamente, encetadas por crianças e que o primeiro a desistir através de um evitamento ocular é automaticamente considerado o perdedor. Assim, quem deixar de olhar primeiro será visto como o elemento submisso, servindo este jogo de forças como forma de descortinar qual é o elemento dominante da relação (ver anexo 1, figuras 10, 11, 12, 13 e 14).

Godard não quer, no entanto, revelar já qual é o resultado e consegue, de uma forma bastante engenhosa, terminar a cena deixando o espectador na dúvida. Depois de uma troca intensa de olhares, expressa por planos campo/contra-campo e acabando num POV de Patricia, que observa Michel, vemos os protagonistas beijando-se apaixonadamente, retribuindo o olhar um do outro. A ideia que fica é a de que, pelo menos nesta fase, o campo está nivelado e a relação é simétrica (ver anexo 1, figura 15).

Os protagonistas passam para a casa de banho, onde Patricia pendura um quadro de Renoir. Este retrata uma mulher pintada de perfil, o que não lhe permite fazer frente ao olhar do espectador, tornando-a cativa no enquadramento e por essa razão facilmente objetivada (ver anexo 1, figura 16). Patricia posiciona-se, também de perfil, junto ao quadro e pergunta a Michel “achas que ela é mais bonita que eu?”. Ao fazê-lo encarna de forma perfeita o inspecionador masculino interior da mulher decorrente do conceito de *inspeção feminina* avançado por Berger, objetivando-se e tornando-se na visão que o autor refere (ver 2.2: 23).

Assim, satisfaz simultaneamente a pulsão escopofílica de Michel e a do espectador, que se identifica com o protagonista através do processo da identificação em cinema. Esta situação, no entanto, demora apenas uma fração de segundo pois Patricia depressa recupera o controlo momentaneamente perdido e olha para Michel (ver anexo 1, figuras 17 e 18).

Quando Michel retorna ao quarto torna-se visível um poster que se encontra afixado na porta: uma pintura abstrata cujo centro representa um olho. Partindo do princípio de que nada é deixado ao acaso, este poster ilustra (literalmente) a importância da visão em geral e do olho como instrumento no pensamento e subsequentemente no cinema de Godard (ver anexo 1, figura 19).

Os protagonistas voltam à casa de banho, onde Michel pega na cara de Patricia, obrigando-a a olhá-lo diretamente nos olhos. Apesar de retribuído, este olhar é potencialmente violento, dado que a retribuição é forçada. A resistência é nula, mas é quase impossível pôr de parte a impressão de desconforto de Patricia face a esta intrusão. Este olhar parece também representar uma sede de conhecimento por parte de Michel, que olha para a sua amada tentando descortinar o que esta pensa e sente. Mas a compreensão total é uma impossibilidade e a frustração nunca se dissipará (ver anexo 1, figura 20).

De volta ao quarto e já sentados na cama, Patricia olha para Michel, que lhe retribui o olhar, e diz-lhe: “Olhamos nos olhos um do outro. Mas para quê?” Esta pergunta é mais profunda do que poderá parecer à primeira vista, prendendo-se com a já referida dicotomia aparência/realidade, com a impossibilidade de conhecer o Outro no seu todo e com a frustração que toda a situação acarreta. Michel continua a olhar para Patricia em silêncio durante uns segundos e muda o tema da conversa (ver anexo 1, figuras 21 e 22).

Pouco depois, Michel olha novamente de forma fixa para Patricia, que lhe pergunta o que se passa ao que ele responde “olho para ti” (ver anexo 1, figura 23). O jogo de olhares a longo termo está longe de ver um fim. De seguida enrolam-se ambos por baixo dos lençóis e Patricia afirma: “que engraçado, consigo ver o meu reflexo nos teus olhos”. Esta frase está envolta numa grande complexidade, pois é ilustrativa do fenómeno da alteridade sartriana, segundo a qual Eu reconheço-me e construo-me através da confrontação com o olhar do Outro: “Each look makes us prove concretely – and in the indubitable certainty of the *cogito* – that we exist for all living man; that is, that there are (some) consciousness’s for whom I exist” (Sartre, 1943: 281) (ver anexo 1, figura 24).

Godard destaca ainda mais um retrato: o da própria Patricia. Numa fotografia que se encontra afixada na parede, a protagonista olha para baixo, não retribuindo o olhar imposto pela lente que lhe tirou a fotografia. Patricia encosta-se a essa mesma parede e olha para Michel. É interessante notar a diferença entre Patricia-objeto e Patricia-Outro, a pose reflexiva e passiva da fotografia, contrastante com uma pose ativa e controlada, aureolada por um olhar retribuído (ver anexo 1, figura 25).

No último plano no quarto os protagonistas olham atentamente um para o outro, beijam-se e voltam a olhar nos olhos um do outro (ver anexo 1, figura 26).

Mais tarde, Patricia entrevistará o escritor Parvulesco (Jean-Pierre Melville). Quando lhe pergunta “qual é a sua maior ambição?” o autor responde: “tornar-me imortal e depois morrer”. A protagonista olha longamente para ele e de seguida diretamente para a câmara.

Para além de demonstrar uma posição de superioridade cognitiva face às personagens que a rodeiam, este olhar parece representar um momento de realização, o culminar de um autoconhecimento conseguido após um momento meditativo. A escolha de palavras do autor parece ter tido uma certa ressonância na protagonista, o que muito provavelmente terá impacto nas suas escolhas futuras. Vale a pena, por isso mesmo, interpretar as palavras de Parvulesco, que parece ditar a futilidade do desejo, o interesse como propriedade passageira que quando alcançada perde o seu valor. No caso de Patricia, Michel é a imortalidade, que conquista, para depois se dar à morte, traindo-o quando o objetivo de o ter a seus pés foi já conseguido (ver anexo 1, figura 27).

Depois da visita da polícia ao jornal de Patricia, dá-se um duplo jogo de espionagem, no qual um agente segue e espia Patricia, enquanto Michel espia ambos. Obtemos assim o seguinte esquema de dominação através do olhar: o agente pensa dominar Patricia (que na verdade sabe que está a ser espiada) enquanto Michel domina o agente (ver anexo 1, figura 28).

Após despistar o polícia, Patricia reúne-se com Michel, que lhe agarra na cara tal como fez na cena da casa de banho, forçando-a a olhá-lo nos olhos. A situação parece, de novo, um pouco forçada e é Patricia quem interrompe o olhar, afastando ligeiramente Michel (ver anexo 1, figura 29). De seguida vê-se os protagonistas numa sala de cinema, olhando um para o outro em vez de olharem para o filme, beijando-se e olhando-se outra vez. A retribuição do olhar torna o campo nivelado, sugerindo uma certa neutralidade no que concerne à dominação (ver anexo 1, figura 30).

Já na casa da namorada do amigo de Michel temos novamente uma situação comparável à do primeiro plano do filme: está a decorrer uma sessão fotográfica e a modelo que pousa para a fotografia olha diretamente para a câmara, de uma forma exibicionista e passiva, objetivando-se e entregando-se ao olhar masculino. Este olhar pertence tanto ao fotógrafo (que aparece em contra-campo) como ao espectador, que se identifica com este (ver anexo 1, figura 31).

De seguida a câmara focar-se-á novamente em Michel e Patricia, sentados num sofá. Patricia admite a Michel que está hesitante, apesar de não saber em relação a quê e lança-lhe um olhar não retribuído que parece acrescentar, através de um ligeiro evitamento que depressa é colmatado, que a hesitação se prende com ele. A retração deste olhar será feita com os olhos baixos, o que também pode indiciar vergonha ou culpa.

A conversa entre os dois continua e a um dado momento Michel olha diretamente para a câmara, num momento misto de alívio cómico e cumplicidade com o espectador: não tem uma das lentes dos óculos de sol, o que providencia a comicidade, mas tem, simultaneamente, um ar solene que pode indicar que não acredita plenamente nas palavras que lhe são ditas pela amante (ver anexo 1, figura 32). Pouco depois será a vez de Patricia olhar para a câmara. Este olhar parece querer dizer ao espectador, de uma forma cúmplice “eu sei que estás desse lado e que conheces as minhas dúvidas. Partilhamos este segredo” (ver anexo 1, figura 33).

Antes de sair de casa e telefonar à polícia, traindo Michel, Patricia olha pela última vez para Michel sem a sua permissão. Quando este lhe pergunta de forma agressiva o que se passa, ela responde apenas: “estou a olhar para ti”. Patricia fica assim de novo numa posição de domínio (ver anexo 1, figura 34).

Depois de se saber denunciado, Michel olha para a câmara e depois de um riso de resignação diz as seguintes frases: “Já tive mais que a minha dose. Estou cansado, quero dormir”. Este desabafo é feito simultaneamente ao seu amigo, que se encontra num carro ao seu lado, como ao espectador (ver anexo 1, figura 35).

Michel é alvejado na rua e Patricia corre para seu lado, olhando fixamente para ele. O olhar é retribuído até que Michel diz a célebre frase “*c’est vraiment dégueulasse*” (‘é realmente nojento’) e fecha os olhos, quebrando o contato visual com Patricia. Podemos considerar que este foi o final do jogo de olhares que durou todo o filme, e que quem perdeu,

por desistência, foi Michel. E perdeu de vez, pois morre de seguida (ver anexo 1, figuras 36, 37, 38 e 39).

Por fim temos o último plano do filme: Patricia olha diretamente para a câmara depois de ter perguntado a um polícia, em voz off, quais as últimas palavras de Michel e de ter obtido como resposta “*Il a dit que vous êtes vraiment une dégueulasse*” (‘ele disse que és verdadeiramente um nojo’). Enquanto olha para a câmara, interpelando o espectador, pergunta “*qu’est-ce que c’est dégueulasse?*” (‘o que significa nojo?’). Esta pergunta é bastante reveladora, não apenas do estado de Patricia como também de toda a temática inerente ao filme, principalmente a questão da alteridade e das perceções múltiplas. Assim,

this look cannot be reduced to a single emotion like guilt but instead allows us to glimpse, on Patricia’s ‘Martian’ features, an uncontrollable *otherness*. This otherness is the terrible chasm that yawns between Patricia’s desire, her actions and their consequences: the *difference* inherent in causality itself (Morrey, 2005: 15)

Patricia demonstra estar *lost in translation*, revelando também a frustração e impotência sentidas face à impossibilidade de definir conceitos devido à multiplicidade dos seus significados. A protagonista partilha estas suas dúvidas existenciais mudamente com o espectador, ao mesmo tempo que lhe dá a oportunidade de refletir sobre a situação e julgar o seu comportamento durante os 15 segundos que dura o olhar (ver anexo 1, figura 40). De seguida vira costas e vai embora.

3.2.3 – *Une Femme est Une Femme* (1961)

Apesar de ter sido criado apenas um ano após *À Bout de Souffle*, o filme *Une Femme est une Femme* (*Uma Mulher é uma Mulher* na versão portuguesa) diverge radicalmente da primeira longa-metragem de Jean-Luc Godard. Neste, ao invés do preto e branco, existe uma paleta variada de cores contrastantes que o tornam esteticamente mais apetecível. O próprio tom parece ser mais leve e despreocupado, o que o levou, inclusivamente, a ser catalogado como comédia romântica.

O filme centra-se na relação de um trio amoroso composto por uma dançarina de cabaret chamada Angela (Anna Karina), o seu namorado Émile (Jean-Claude Brialy) e Alfred (Jean-Paul Belmondo), o melhor amigo deste, também ele apaixonado pela dançarina.

Angela deseja ter um filho, mas Émile recusa-se a ser pai. O motivo não é explicado e tal como o pedido é feito de uma forma ligeira e improvisada, também a recusa parece ser uma teima infantil que visa apenas apoquentar Angela. A resposta, no entanto, não tarda, e na sequência deste jogo infantil, Angela diz a Émile que nesse caso terá um filho com o primeiro homem que lhe aparecer à frente. Esta brincadeira, que irá longe demais e levará Angela a ter relações sexuais com Alfred, parece ser um constante testar de limites, tanto da relação amorosa dos protagonistas como das suas relações de amizade com Alfred.

No final do filme Angela e Émile voltam a reunir-se. Este último cede e aceita finalmente engravidar a protagonista, no caso dela não estar já grávida do seu melhor amigo.

As técnicas de distanciamento brechtianas começam, a partir deste filme, a ser mais apuradas. Esta situação pode ser comprovada logo nos segundos iniciais da longa-metragem, com o aparecimento de várias palavras-chave que piscam de forma berrante no ecrã e que visam descrever o filme (ver anexo 1, figuras 41 e 42). Logo de seguida ouve-se, em voz off, a atriz Anna Karina (que interpretará Angela) a dizer as palavras “luzes, câmara, ação!”, num mandato óbvio do realizador, que encarna.

A cena inicial do filme, que acontece num café em Paris, também tem alguns efeitos brechtianos. A música, por exemplo, sofre de cortes abruptos que impossibilitam uma imersão total do espectador na narrativa.

Angela visita o café, mas depressa se apercebe que está atrasada para o trabalho e decide ir embora. É ela quem faz, ao dirigir-se para a porta, a primeira interpelação à

audiência através do olhar direto para a câmara, sorrindo e piscando o olho. Com este olhar Angela parece querer dizer ao espectador que tem noção da sua existência, que se sabe observada desde o início do filme e que lhe dá autorização para perscrutar a sua vida, mesmo que ele não a peça. Assim, para além de criar um laço de intimidade/cumplicidade entre espectador/personagem logo nos momentos iniciais, Godard demonstra a superioridade epistémica de Angela face às personagens secundárias que a rodeiam (ver anexo 1, figura 43).

Pouco depois de aparecer pela primeira vez, é Alfred quem olha diretamente para a câmara, dizendo sobre Angela, que entra no cabaret deixando-o à porta: “lá vai ela”. Ao agraciá-lo com esta possibilidade de comunicação, Godard mete-o no mesmo plano de omnisciência que Angela, demonstrando a sua competência e importância no mundo diegético (ver anexo 1, figura 44).

Angela arranja-se e faz o seu espetáculo no cabaret. Este, que é ilustrativo de um olhar para a câmara objetivador e exibicionista, permite o alívio da pulsão escopofílica, tanto dos espectadores diegéticos como dos não diegéticos, que se identificam com o olhar masculino dos primeiros. Há, no entanto, vários olhares provocadores que parecem ser dirigidos somente ao espectador não diegético pois a linha do olhar parece ser mais alta e não é fornecido qualquer contra-campo (ver anexo 1, figura 45).

Após o espetáculo, Angela confidencia a Alfred que está triste, pois gostava de fazer parte de uma comédia musical. Ao dizê-lo olha diretamente para a câmara, olhar que é destinado tanto a Alfred como ao espectador. A sua roupa é diferente da que vestia no plano anterior, o que corta de certa forma a continuidade narrativa, constituindo um mecanismo brechtiano de distanciamento. O mais interessante desta cena é o facto de Angela já se encontrar numa comédia musical e ter, como vimos na sequência inicial, plena noção disso. Godard joga aqui, mais uma vez e como lhe é próprio, com os limites da ficção e da realidade (ver anexo 1, figura 46).

Já em casa, Angela está prestes a entrar numa discussão com Émile. Antes de a efetivar, diz ao protagonista: “Antes de atuarmos a nossa pequena farsa, fazemos uma vénia aos espectadores”. Ao dizer a última parte da frase olha para a câmara, sorrindo. Émile vira-se na mesma direção e juntos fazem alegremente uma vénia, para depois retornarem às suas expressões faciais duras e prosseguir com a discussão.

Este é um dos exemplos mais expressivos da utilização de técnicas brechtianas de estranhamento. Através desta cena o espectador tem a possibilidade de vislumbrar Karina-atriz e Brialy-ator, que saem do papel que lhes está destinado para saudarem a audiência. Apesar de uma possível confusão inicial, esta situação permitirá ao espectador descobrir as contradições assumidas no ato performativo, que é admitidamente considerado uma farsa, e analisar as personagens através de uma perspectiva mais distanciada. A imersão narrativa é abruptamente cancelada, o que possibilita uma posição analítica mais crítica (ver anexo 1, figura 47).

Depois da discussão, Angela trata do jantar na cozinha enquanto Émile descansa na sala. Mas depressa se percebe que os seus dotes culinários deixam muito a desejar, dado que queima por completo o jantar. Envergonhada e sem saber como lidar com a situação, Angela vai falando com Émile sem lhe revelar o que aconteceu e a uma dada altura olha para a câmara de uma forma cúmplice e acanhada, numa espécie de desabafo mudo. O espectador sabe o que aconteceu e partilha com Angela o seu segredo, ao contrário de Émile (ver anexo 1, figura 48).

Angela irá, durante o jantar, fazer o seu pedido ao protagonista. Este ser-lhe-á, como já foi referido, recusado. Pouco depois Godard bombardeia o espectador com mais uma técnica de distanciamento, com o aparecimento de duas frases curtas que explicam, de uma forma sucinta, o que está a acontecer no momento. As frases são as seguintes: “*Émile prend Angela au mot parce qu’il l’aime*» (‘Émile leva as palavras de Angela a sério porque a ama’) e «*Angela se laisse prends au piège parce qu’elle l’aime*» (‘Angela deixa-se cair na armadilha porque o ama’). Esta técnica será recorrente ao longo do filme, aparecendo nos momentos mais cruciais da narrativa (ver anexo 1, figura 49).

De seguida Émile irá chamar Alfred e a discussão entre o casal continuará enquanto este não chega. Durante a troca de palavras Angela olha uma vez mais para a câmara, como que integrando o espectador no diálogo através da admissão da sua presença (ver anexo 1, figura 50).

Depois da chegada de Alfred e de uma grande indecisão, por parte dos protagonistas, em lhe explicar a situação, este diz: “Vocês decidam-se. Hoje à noite vai dar o *À Bout de Souffle* na televisão e eu não o quero perder”. Godard faz aqui uma autorreferência filmica, num ato de ventriloquismo muito interessante dado que é expresso por Belmondo, o também protagonista da primeira longa-metragem do realizador. Para além de funcionar como um

“pisar de olho” ao cinéfilo mais atento, este momento representa também a assunção implícita da encarnação anterior do ator, uma das novidades advindas do movimento *Nouvelle Vague* a nível interpretativo, como já foi referido (ver 3.1 e anexo 1, figura 51).

Quando se encontra sozinha em casa, depois de ser abandonada por Émile e Alfred, Angela recita o que parece ser um poema sobre os homens e os desgostos de amor que infligem às mulheres. Enquanto o faz vai olhando para a câmara, interpelando diretamente o espectador, a quem endereça o poema. No final refere-se a si mesma, de uma forma bastante dramática e teatral, na terceira pessoa, dizendo: “Ela sai”. E é isso mesmo que faz, desligando as luzes e saindo porta fora (ver anexo 1, figura 52).

Émile e Angela encontram-se à porta de uma loja. Na montra está um televisor ligado mostrando a imagem de uma mulher completamente nua que se encontra de costas para o espectador, o que não lhe possibilita ter a noção de que é observada e observar de volta. Esta imagem satisfaz assim o impulso voyeurístico do espectador, satisfazendo a sua pulsão escopofílica (ver anexo 1, figuras 53 e 54).

Émile regressa ao restaurante onde jantava com Alfred e duas amigas. Alfred manda uma piada e olha diretamente para a câmara, fazendo um sorriso rasgado destinado, sem qualquer tipo de ambiguidade, ao espectador (ver anexo 1, figura 55).

Já no cabaret que Émile, Alfred e as duas amigas visitam e onde também se encontra Angela, será feita mais uma referência (bem mais subtil que a primeira) a *À Bout de Souffle*: a frase “*c’est dégueulasse*” (‘é nojento’) é dita em voz off, presumivelmente pelo apresentador do espetáculo.

De seguida teremos mais um exemplo de uma tirada de teor brechtiano: Angela explica, em voz off, o que por norma acontece a uma heroína no terceiro ato de uma comédia/tragédia. Pode assumir-se, neste caso, que fala de si mesma e do seu destino, pois é ela a heroína desta comédia/tragédia dirigida por Jean-Luc Godard (ver anexo 1, figura 56).

Mais tarde haverá uma cena reminiscente da fase inicial do cinema, de teor documental: a imagem de vários não atores, que olham para a câmara, é captada na rua. Godard mescla assim, uma vez mais, ficção e realidade a ponto de confundir a audiência (ver anexo 1, figura 57).

Angela decide encontrar-se com Alfred num café. Durante este encontro, Alfred declara, uma vez mais, o seu amor pela protagonista e mostra-lhe uma fotografia de Émile

com outra mulher. Ao ver a imagem, Angela fica visivelmente incomodada, o que é revelado através de um plano em que aparece a roer as unhas com um olhar irrequieto. Para além de olhar desconfortavelmente para Alfred, Angela olha também três vezes para o espectador, agindo por evitamento logo de seguida, aparentando vergonha (ver anexo 1, figuras 58, 59 e 60).

No entanto, Angela parece disposta a resolver tudo com o seu namorado. E é isso mesmo que diz a Alfred já fora do restaurante, até que se vira apenas para a câmara, interpelando o espectador e informando-o que se não voltar é porque estará feliz (ver anexo 1, figura 61).

Após discutirem dentro do prédio, Émile e Angela têm duas trocas intensas de olhares, que resultam ambas em trocas de beijos entre os dois (ver anexo 1, figuras 62 e 63). A discussão, no entanto, continua até que Angela se vai embora para ir trabalhar.

Émile visita o cabaret procurando Angela. Enquanto espera por ela senta-se e assiste ao espetáculo de uma das suas colegas. Vemos a mulher pelos seus olhos, através de planos POV que a objetivam, satisfazendo a pulsão escopofílica do olhar masculino do protagonista e, por identificação, do espectador (ver anexo 1, figura 64). Pouco depois Émile ficará a saber que Angela já se foi embora e descobrirá que se encontra com Alfred na casa deste.

Poucos minutos depois aparecerá um plano desconexo e sem grande continuidade narrativa, no qual Angela canta enquanto olha para a câmara. Dado que não é apresentado qualquer tipo de contra-campo presume-se que olhe diretamente para o espectador. Apesar de recíproco, este olhar parece ser do tipo passivo e exibicionista (ver anexo 1, figura 65).

Quando chega a casa, Angela olha para a câmara e foge dela como se de Émile se tratasse, apesar deste ainda não saber que ela esteve sexualmente envolvida com o seu melhor amigo. Depressa nos é implicitamente dada a indicação, no entanto, de que não estamos a ver um POV de Émile dado que ele entra em campo pelo lado esquerdo (ver anexo 1, figura 66).

Angela diz que não sabe bem o que dizer. Parece estar mais preocupada em justificar-se face ao espectador que ao namorado. Ao evitar o olhar para a câmara apesar de a reconhecer presente, olhando antes para o chão, Angela demonstra a vergonha que sente em relação ao ato que cometeu e que o espectador presenciou. Ela contará de seguida a Émile a traição que cometeu.

A resposta de Émile é no mínimo interessante e demonstra explicitamente que tem noção da sua posição dentro de uma ficção. Olhando para a câmara e dirigindo-se especificamente ao espectador, é ele quem diz uma das frases mais icónicas de todos os filmes de Godard: “*Je ne sais pas si c’est une comédie ou une tragédie, mais en tout cas c’est un chef-d’œuvre*» (‘não sei se isto é uma comédia ou uma tragédia, mas em todo o caso é uma obra-prima’) (ver anexo 1, figura 67).

No final do filme, Angela, na cama com Émile, brinca com a língua francesa num trocadilho inteligente que relega para o título do próprio filme. Depois de ser chamada de *infâme* (infame) por Émile, ela olha para uma última vez para a câmara, interpelando o espectador, e diz: “*Je ne suis pas infâme, je suis une femme*” (‘eu não sou infame, sou uma mulher’). De seguida pisca o olho e sorri, replicando o que fez na cena inicial no café e fechando o ciclo (ver anexo 1, figura 68).

Todo o filme parece estar centrado na tensão entre dois tipos distintos de olhares femininos diametralmente opostos: um olhar exibicionista e auto objetivador que se oferece ao domínio masculino e um outro, também ele retribuído, mas que se impõe como uma capacidade de resistência através do seu carácter emancipador.

3.2.4 – *Vivre Sa Vie* (1962)

Depois da folia e comicidade de *Une Femme est une Femme*, Jean-Luc Godard foca-se novamente num tom mais realista e soturno com *Vivre Sa Vie* (*Viver a sua Vida*, na versão portuguesa). As cores berrantes são novamente trocadas pelo preto e branco e o ritmo acelerado dá lugar a um mais lento, contemplativo e propiciador de uma maior reflexividade.

O filme, dividido em doze quadros (ou *tableaux*), conta a história trágica de Nana (Anna Karina), uma mulher que abandona o seu marido e o seu filho para seguir o sonho de se tornar atriz. Quando o seu projeto inicial sai frustrado, Nana será obrigada a enveredar pelo mundo da prostituição para sobreviver. Mais tarde será vendida pelo seu proxeneta e acabará por morrer alvejada quando esta transação corre mal.

Este é considerado um dos filmes mais brechtianos de Godard, o que pode ser comprovado pela observação de algumas das técnicas de alienação empregues, nomeadamente: a divisão em *tableaux*; o bloqueio das formas visuais dos personagens; o aparecimento e desaparecimento abrupto da música; a montagem assente em *jumpcuts* e, claro, a interpelação ao espectador.

Apesar de em menor número, as interpelações diretas ao espectador através do olhar no filme *Vivre Sa Vie* são plenas de significado. A começar pela cena inicial: Nana olha para o espectador de forma provocatória, incitando-o a conhecer a sua história. É-lhe assim dada a permissão de entrar no seu universo íntimo e pessoal. Este olhar é também uma confrontação ao olhar masculino que recai sobre si e sobre o seu corpo ao longo do filme: Nana tornar-se-á numa prostituta, objeto de desejo, constantemente “violada” pelo olhar transgressor varonil (ver anexo 1, figura 69).

A meio do filme a protagonista irá, acompanhada de uma amiga, a um Snack-Bar. É com ela que desenvolve um diálogo em que explica a sua crença de que o ser humano é plenamente responsável pelas suas ações. Esta conversação não deixa de ser irónica, tendo em conta que Nana acabará morta, alvo de circunstâncias que não dominou nem tinha possibilidade de dominar.

No final da conversa, olha diretamente para a câmara. Não fica, no entanto, claro se este olhar é dirigido exclusivamente ao casal que se encontra à sua frente ou direcionado ao espectador. Aqui, Godard joga com a perceção do observador, semeando a dúvida, embora

se possa apontar para um olhar duplo, que consiga englobar esta dicotomia (ver anexo 1, figura 70).

É também nesta cena que Nana, olhando para quem a rodeia sem que estes tenham noção deste olhar e o possam retribuir, domina através do olhar. Ela apropria-se assim da imagem das pessoas através de uma observação secreta, mas em nada maliciosa.

Como já foi referido, e à semelhança do que acontece em *À Bout de Souffle*, em *Vivre sa Vie* Godard condiciona de forma inteligente o acesso do espectador às formas visuais através de artifícios de bloqueio que dificultam a descodificação da imagem.

No início do filme, a título de exemplo, Nana encontra-se num café parisiense com um homem. Apesar de se ver ambas as personagens, apenas se consegue vislumbrar-lhes as costas. O espectador é assim posto de parte, sendo pseudo renegado pois o plano, pela forma como está construído, esconde os interlocutores: “positioned directly behind the characters, the camera persistently films the back of their heads, refusing the psychologically revealing facial expressions that ordinary film grammar would demand at such moment” (Sterritt, 1999: 67-68) (ver anexo 1, figura 71).

Mais tarde acontece uma situação similar com Raol (Sady Rebbot), o futuro proxeneta de Nana. Enquanto estão ambos num café a conversar, o acesso à cara do homem é quase impossível, pela forma como a cena é filmada, centrando-se sempre em Nana mesmo quando é ele quem discursa. Godard frustra assim o ímpeto *voyerista* do espectador através de um inteligente jogo de sobreposição da figura de ambos os interlocutores, bloqueando a vista do observador. Todo o filme se baseia nesta dicotomia ver / não ver, ver / ser visto (ver anexo 1, figura 72).

A cena do café com o futuro proxeneta, é, na verdade, uma das mais importantes do filme no que se relaciona com o olhar enquanto instrumento de dominação, pois é nesta que se dá o jogo de olhares que provará a submissão de Nana. Raol diz à protagonista que ela tem de sorrir, o que ela se recusa a fazer. Dá-se de seguida uma espécie de luta entre os dois que tem o olhar enquanto ferramenta. Este prolonga-se até que Nana sorri e desvia a cara: ela perde o jogo e o futuro proxeneta sai vitorioso. Fica, a partir deste momento, assente que o poder está do lado dele e não dela - o que se verificará ao longo da história (ver anexo 1, figura 73).

Antes desta situação, quando Nana é interrogada pela polícia devido a um roubo, já havia demonstrado uma certa submissão. Face ao olhar fixo que o interrogador exerce sobre

ela, institucionalizado e típico do exercício do poder para a manutenção da ordem, a protagonista olha para baixo com vergonha e timidez, agindo por evitamento (ver anexo 1, figura 74).

Mais tarde, encontramos Nana sozinha num restaurante. Dando pela presença de um homem que considera curioso (Brice Parain, antigo professor de Godard na vida real), pergunta-lhe “Incomoda-o que o olhe?” Ao pedir permissão para olhar o homem, Nana confirma que o olhar não retribuído pode ser percebido como uma forma de violação. O que Nana pede, no fundo, é uma suspensão do acordo implícito de *desatenção civil* (Goffman, 1966: 84), que é, até ali, respeitado. Fora de campo dá-se uma retribuição de olhar (a que o espectador não tem acesso) e que coloca Nana e o homem no mesmo patamar de domínio / poder (ver anexo 1, figura 75).

O último olhar que é lançado ao espectador neste filme acontece nesta cena, a meio da conversa entre a protagonista e Parain: ela olha para o espectador, admitindo assim a sua presença terciária, embora sem possibilidade de interferência na conversa devido à divisão temporal existente entre a produção do filme e a sua receção (ver anexo 1, figura 76).

A forma como a protagonista é retratada durante o filme tem também grande pertinência para este estudo: na primeira cena confronta o olhar do espectador, admitindo a sua presença, mas rebelando-se contra ela; já numa das últimas cenas é retratada de perfil, não devolvendo o olhar e deixando todo o domínio na mão de quem a mira. Pode ser feito um paralelismo entre esta cena e a de Patricia no seu quarto em *À Bout de Souffle*, sendo que “Nana is now in profile, sharing the frame with a small portrait of reproduction tacked to the wall (not unlike Patricia’s decorations in her *Breathless* apartment)” (Sterritt, 1999: 85) (ver anexo 1, figura 77).

Vivre sa Vie é um filme sobre a vida e o destino, a liberdade de escolha e a responsabilidade que esta acarreta.

3.2.5 – *Pierrot le Fou* (1965)

O filme *Pierrot le Fou* (*O Demônio das Onze Horas*, na versão portuguesa) é um dos filmes de Jean-Luc Godard que mais emprega o artifício da interpelação ao espectador.

O filme foca-se na história do casal Ferdinand (Jean-Paul Belmondo) e Marianne (Anna Karina). Ferdinand Griffon, um homem casado insatisfeito com a sua vida burguesa, decide fugir com Marianne, uma ex-namorada sua que o trata por Pierrot (“palhaço triste” em francês).

Ao chegar ao apartamento de Marianne, descobre um cadáver e percebe que ela se encontra envolvida numa rede terrorista. A partir daí a vida de ambos toma um rumo inesperado, dividida entre a fuga constante e a paragem em sítios idílicos, onde habitam brevemente, mas dos quais Marianne rapidamente se cansa. A seu pedido, voltam para a cidade, onde Ferdinand é apanhado pelos terroristas.

Depois de ser torturado, Ferdinand e Marianne encontram-se novamente em Toulon. É aí que Marianne convence Ferdinand a roubar uma mala com dinheiro, que depois lhe será entregue.

Quando recebe o dinheiro, Marianne atraiçoa Ferdinand, fugindo com o seu amante e verdadeiro namorado Fred (Dirk Sanders), que fazia passar por seu irmão.

Após descobrir onde o casal se encontra, Ferdinand alcança-os e mata-os. De seguida pinta a sua cara de azul e decide suicidar-se fazendo-se explodir com dinamite. Logo após acender o rasilho, no entanto, arrepende-se. A explosão dá-se de qualquer forma e Ferdinand morre.

Passarei, de agora em diante, a tratar Ferdinand por Pierrot, dado que este é o nome mais usado por Mariane para o interpelar.

Em sua casa, Marianne canta uma música enquanto vagueia pelo quarto e vai sendo observada por Pierrot, que descansa na cama. Este olhar é intercalado com um outro olhar, baixo e triste, que deixa já latente uma certa submissão a Marianne e ao destino que o aguarda. É um olhar premonitório: esta é a mulher que lhe irá arruinar a vida e a sanidade mental no futuro, mas à qual não consegue escapar (ver anexo 1, figura 78).

Uma das cenas mais representativas da interpelação direta ao espectador através do olhar (e do próprio diálogo) das personagens nos filmes de Jean-Luc Godard pode ser

encontrada pouco depois. Nesta, os protagonistas Pierrot e Marianne conduzem um descapotável vermelho. A câmara ocupa o banco traseiro e simula a posição do espectador. Pierrot e Marianne falam dos seus planos para o futuro, alheios a tudo o resto. Mas, a uma certa altura, este alheamento é posto de parte: Pierrot tem já plena consciência da existência de um observador e olhando diretamente para a câmara replica, falando de Marianne: “Ela só pensa em divertir-se.” Marianne, curiosa, pergunta-lhe “Estás a falar com quem?” ao que Pierrot responde confiante “Com os espectadores”. Ela olha desinteressadamente para trás, reconhecendo a existência destes e depressa retoma a anterior conversa.

Podemos descortinar a existência de um humor subtil inerente a esta cena: é quase como que um “pisar de olho” ao espectador, um pacto de reconhecimento entre este e as personagens do universo fílmico. A noção de que este mesmo universo é falso e pode desabar a qualquer momento está implícita (ver anexo 1, figura 79).

Anteriormente já tinha havido uma interpelação direta através do diálogo e do olhar: quando Marianne e Pierrot param num café encontram várias personagens menores (figurantes, segundo os próprios) que antes mesmo de interagirem com os protagonistas se apresentam ao espectador. Pressupõe-se que as histórias que contam sobre si são verídicas e que aquelas são pessoas reais. Vemo-nos assim confrontados, enquanto espectadores, com um casting que parece ser dirigido a Godard aquando da escolha dos papéis de figurantes. Podemos enquadrar facilmente este olhar na categoria de *olhar escondido* de Bonitzer (1977), que, recorde-se, se afirma enquanto um olhar de sujeição à figura onipotente do realizador de cinema.

Esta cena é também ilustrativa da inseparabilidade da ficção e da realidade nos filmes de Jean-Luc Godard e do fascínio deste pela fusão de ambas (ver anexo 1, figura 80).

Uma das cenas mais interessantes do filme usa também o olhar direto enquanto recurso: Marianne promete a Pierrot que nunca o deixará, olhando para ele (Pierrot encontra-se fora de campo). De seguida Marianne olha diretamente para a câmara como que negando o que acabou de dizer. Através deste gesto ela partilha o seu segredo com o espectador, dando-lhe uma espécie de pista que não é compartilhada com Pierrot e que diz diretamente respeito ao seu destino enquanto personagem (mais tarde ele será, efetivamente, deixado por Marianne). Ficando insciente, Pierrot fica também sem controlo / domínio sobre o seu futuro. O olhar de Marianne deixa latente uma espécie de vergonha, demonstrando a sua incapacidade de esconder do observador (espectador) a sua fraqueza. Ela volta a mentir ao

seu amante e volta, mais uma vez, a olhar o espectador como que dizendo “você sabe que eu minto, mas não há nada que possa fazer quanto a isso”. Este é, sem dúvida, um ato provocatório da parte de Godard, que repete aqui o que já fez em filmes como *À Bout de Souffle* e *Une Femme est une Femme* (ver anexo 1, figuras 81 e 82).

Mais tarde Pierrot encara novamente o espectador expondo “a sua ideia” para uma novela. Ao fazê-lo ele interpreta, no entanto, outra personagem que não a dele (o sotaque utilizado e as expressões faciais, bastante diferentes, assim o indicam), brincando com o espectador através de uma performance que lhe é diretamente dirigida (tudo o que diz é lido de um livro, o que é deixado propositadamente claro). Quando se dá uma mudança de plano conferimos que Marianne (a única personagem que partilha o espaço com Pierrot) se encontra do seu lado direito, provando assim totalmente que esta cena é exclusivamente dirigida ao espectador / observador (ver anexo 1, figura 83).

Godard cria ainda uma relação de extrema intimidade entre o espectador e as personagens através do discurso / olhar expreso para a câmara. Esta intimidade é conseguida em duas fases. Na primeira é Marianne quem desabafa: ela expressa o seu desejo de ir dançar e viver, queixando-se de Pierrot, que não lho permite (ver anexos, figura 84). Numa segunda fase é Pierrot que nos fala da sua relação com Marianne. Esta conversa tem certos laivos filosóficos, expressando a impossibilidade de conhecermos realmente o outro - questão da alteridade - o que se estende também à nossa relação com Pierrot, que nunca conheceremos na totalidade (ver anexo 1, figura 85). Esta, como já se teve oportunidade de realçar, é uma temática bastante explorada pelo realizador nos seus filmes.

Quando Pierrot é separado de Marianne e retoma a sua vida vê-se uma sucessão de imagens. Num dos *frames* Pierrot acende um cigarro e olha de relance para o espectador, dando a entender que ainda tem plena noção de que é observado, de que existe um olhar constante na sua vida, de que é acompanhado por um observador atento à sua história e à sua desgraça. É também relevante e interessante de verificar que a parede por trás de Pierrot tem escrita a palavra SOS: é a voz surda do protagonista que pede socorro (ver anexo 1, figura 86).

A última cena em que o olhar é diretamente focado na câmara dá-se quando Pierrot e Marianne já se encontram novamente juntos. Estão ambos num barco e falam, uma vez mais, da sua relação e da impossibilidade de se conhecer o outro, mesmo que o amemos. Pierrot está fora de campo, vemos apenas Marianne. Na parte final do diálogo (monólogo de

Marianne) ela olha diretamente para a câmara, explicitando que os questionamentos sobre a questão da alteridade, de teor reflexivo, concernem também o espectador e lhe dizem diretamente respeito - Marianne também nunca conseguirá compreender plenamente quem está a observá-la deste lado (ver anexo 1, figura 87).

Em *Pierrot Le Fou* encontra-se também um exemplo interessante do condicionamento proposital da visão do espectador: quando Pierrot é agredido pelos traficantes de armas que perseguem Marianne, estas imagens são substituídas pelas de obras de arte que parecem ter acesso à agressão de Pierrot (pois olham para outra direção que não a do espectador). Enquanto isso o espectador apenas tem acesso aos gritos do agredido, que denotam a violência exercida sobre ele. É possível considerar esta cena como mais uma provocação da parte de Godard, que só mostra o que quer que seja visto, não possibilitando a apropriação total da imagem (ver anexo 1, figura 88).

Através do enquadramento de personagens na tela e da sucessão de planos, Godard consegue também que o espectador encarne as suas personagens. A imagem condiciona assim o ponto de vista, invertendo papéis. Em *Pierrot Le Fou* Marianne é encontrada pelos traficantes de armas que a querem matar. Surge então um plano no qual uma arma é diretamente apontada, pelo capanga, ao espectador (ver anexo 1, figura 89).

Visto que quem corre perigo de vida é Marianne o espectador é automaticamente transportado para o seu lugar, tornando-se em Marianne ameaçada através de um POV. Depressa se descobre, no entanto, que Marianne planeia matar este homem. Surge então um outro plano no qual ela empunha uma tesoura, “cortando” o espectador. O espectador é novamente transportado, desta vez para o lugar do homem que acabará por ser morto com golpes de tesoura (ver anexo 1, figura 90). Mais tarde, quando Pierrot chega ao local à procura da sua amada (que já fugiu), terá de enfrentar um outro *gangster*, que acabará por o agredir. No *frame* anterior a esta mesma agressão o homem olha para a câmara como que olhando para Pierrot: o espectador vê o que Pierrot vê, através de um POV, mesmo antes de ser atacado, tornando-se assim em Pierrot ameaçado. Estas situações levam a potenciais sentimentos de impotência do observador face ao que acontece (ver anexo 1, figura 91).

Outro caso interessante de analisar é o da representação de teatro feita para os turistas. Pierrot e Marianne estão foragidos. Ao encontrarem turistas americanos decidem fazer uma pequena *performance* para que estes os recompensem com dinheiro. O tema do Vietnam é (satiricamente) escolhido para a pequena peça representada. Dado que tanto Pierrot

como Marianne enfrentam diretamente a câmara, o espectador encarna os americanos, “o outro”, representante da guerra, da violência e do capitalismo. Isto obriga o espectador a um olhar crítico sobre si mesmo e a uma auto-reflexão mais alargada (ver anexo 1, figura 92).

Temos ainda no mesmo filme dois exemplos objetivos do olhar enquanto domínio: quando Pierrot espia os traficantes de armas e quando Marianne, seguidamente, os mata. No primeiro caso observamos uma espécie de transgressão: Pierrot domina os bandidos com o seu olhar, dado que eles não lho correspondem (estão a ser espiados) (ver anexo 1, figura 93). No segundo dá-se a mesma situação: através da mira de uma arma, Marianne apropria-se da imagem deles, dominando-os e ganhando poder e vantagem (ver anexo 1, figura 94).

Depois de ser abandonado por Marianne, Pierrot vai ao cinema. Todavia, apenas olha para a tela e foca a sua atenção quando nesta aparece uma mulher com uma câmara, que parece filmá-lo. A mulher afirma: “Cabia-lhe a si decidir em que momento deixaria o personagem fictício para voltar à realidade. Se ao menos existisse...”. Godard providência assim a autoconsciência do estatuto enquanto ser fictício a Pierrot. Há ainda um outro significado oculto: Pierrot é na verdade Ferdinand. Pierrot é o *alter ego* de “Ferdinand louco de amor”, que lhe é conferido por Marianne. Se decidir deixar de ser Pierrot passando apenas a Ferdinand poderá voltar à realidade, ou a uma outra realidade. Mas não o pode fazer pois não existe realmente, não conseguindo alterar a sua situação: Godard quer que ele permaneça Pierrot, o Louco e ele assim continuará (ver anexo 1, figura 95).

Pierrot Le Fou utiliza o pretexto de uma história de amor que corre mal para incidir sobre a inconstância da vida e das pessoas, sobre a multiplicidade de perspetivas possíveis mediante o mesmo objeto ou a mesma situação, sobre a loucura que reside em cada um de nós.

3.2.6 – *Week End* (1967)

Weekend (*Week-End à Française*, na versão portuguesa) é talvez um dos filmes mais impenetráveis, complexos e políticos de Jean-Luc Godard. À semelhança de *Vivre sa Vie*, são também empregues subtítulos que visam contextualizar a narrativa e simultaneamente distanciar o espectador.

O filme acompanha a viagem de um casal, constituído por Roland (Jean Yanne) e Corinne (Mireille Darc), que pretendem passar um fim de semana no campo, mais especificamente em Oinville. A escolha do destino não foi deixada ao acaso: o pai de Corinne, que o casal anda a envenenar há anos, está prestes a morrer e eles pretendem garantir que a herança deste vai parar às suas mãos.

Pelo caminho deparam-se com obstáculos vários que os atrasam e tornam uma viagem que se suponha tranquila e idílica numa fonte de problemas. No final do filme Corinne acaba por se juntar a um grupo de guerrilha canibal, que mata Roland e o torna numa refeição que chega a ser comida por Corinne.

O filme é uma sátira e dura crítica à sociedade capitalista e ao “canibalismo” do seu consumo exacerbado e desnecessário, encarnado pelos protagonistas e pelas suas ações.

Logo numa das cenas iniciais, Corinne e Roland param numa estação de serviço. Corinne vai à loja de conveniência, enquanto Roland fica no carro. Dá-se, de seguida, uma luta entre o condutor de um trator, um homem presumivelmente de classe baixa, e uma mulher de classe alta. Enquanto isto acontece vários desconhecidos olham diretamente para a câmara. Na parede onde estão encostados aparecem vários anúncios, que chamam a atenção para o capitalismo, satirizado por Godard.

Apesar de ser dado um contra campo, a discussão entre o homem do trator e a mulher, a linha do olhar dos desconhecidos não está em perfeita sintonia com o que é visto no suposto POV, possibilitando a suposição de que este olhar é antes dirigido ao espectador. Volta-se aqui a vislumbrar um jogo duplo como o referido em relação à cena de Nana no Snack-Bar (ver página 15). As personagens parecem estar, antes de mais, a reagir perante o espectador, convidando-o a reagir também à cena. A formulação enunciativa é, neste caso, a seguinte: “Eu (personagem) vejo-te a ti (espectador) a ver”.

É importante referir ainda que Roland, o protagonista, também aparecerá a olhar, na mesma posição que os desconhecidos. Pouco depois seguirá a sua viagem com Corinne (ver anexo 1, figuras 96, 97, 98, 99, 100 e 101).

No final desta cena aparece o seguinte subtítulo: “*Faux Togr Aphe*” (“falsa fotografia”) e de seguida um plano no qual todos os personagens desconhecidos e Roland aparecem olhando diretamente para a câmara, imóveis numa espécie de retrato conjunto. A presença de Roland é uma impossibilidade narrativa, dado que este já se foi embora no carro juntamente com Corinne.

Godard provoca assim o espectador, mostrando-lhe que tudo é ilusão. A escolha das palavras do subtítulo é também ela simbólica pois a *fotografia* pode referir-se não só à fotografia de conjunto como ao próprio cinema, que é fotografia em movimento. Assim, a *fotografia falsa* representa o cinema como mentira/ilusão (ver anexo 1, figura 102).

Já no carro, assiste-se a mais um exemplo de um bloqueio pensado das formas visuais: assiste-se a um diálogo entre Roland e Corinne, mas apenas se vê a imagem da protagonista, pois Roland está fora de campo (ver anexo 1, figura 103).

Depois das imagens de um acidente de carro no qual os protagonistas se envolvem, aparece o subtítulo “*De la Révolution Française aux Weekends UNR*” (“Da Revolução Francesa aos fins de semana UNR”).

Os protagonistas aparecem de seguida vagueando por um descampado, enquanto uma personagem que enverga o uniforme da Revolução Francesa (Jean-Pierre Léaud) recita um livro de teor revolucionário. Corinne e Roland vão interrompendo o homem com patéticas. Caminham todos na mesma direção até que o homem do uniforme se vira para a câmara, interpelando a audiência. O discurso ideológico/reacionário é, sem qualquer tipo de ambiguidade, direcionado ao espectador. Os protagonistas continuam, no entanto, a caminhar em frente, como se tivessem plena noção de que este discurso não lhes é dirigido. Eles parecem representar os desiludidos da Revolução, que a consideram bafienta e “no armário”, como os próprios referem (ver anexo 1, figura 104).

Roland e Corinne embrenham-se numa floresta e perdem-se. Pouco depois encontram um homem e uma mulher vestidos de uma forma estranha, que se assemelha aos fatos vestidos por personagens de contos.

A mulher é apresentada como *Mademoiselle* Bronte, que poderá aqui, eventualmente, funcionar como uma encarnação da autora Charlotte Bronte. Quando os protagonistas lhe

perguntam qual o caminho para Oinville, ela responde enigmaticamente com outra pergunta: se pretendem uma “informação poética”. Esta personagem vai recitando continuamente versos de um livro que tem na mão.

Roland, frustrado com a falta de respostas e com o devaneio de Bronte, afirma: “que filme de merda! Só encontramos loucos”. O protagonista revela assim a autoconsciência do seu estatuto de personagem dentro de uma ficção. Esta posição de superioridade epistémica face às outras personagens parece, no entanto, ser partilhada com Corinne, que lhe responde “A culpa é tua. Só tens de aceitar” (ver anexo 1, figura 105).

Seguidamente aparece mais um subtítulo, “*Du côte de chez Lewis Carroll*” (“à maneira de Lewis Carroll”). Esta legenda remete uma vez mais para o mundo dos contos, permeado por elementos do fantástico.

Bronte parece ser, tal como o homem do uniforme da Revolução Francesa, um veículo literário da lógica, da filosofia e da ideologia, que os protagonistas renegam com violência. Bronte será, inclusivamente, referida como “a filósofa”.

A insatisfação de Corinne é de tal ordem que esta empurra Bronte, dizendo-lhe “Chega! Isto não é um livro, é um filme! O filme é vida”. Através destas frases é possível descortinar o verdadeiro horror que a protagonista sente face à literatura e a sua preferência óbvia pela ação. A lógica por trás deste discurso parece ser a de que, se preferirem a abstração, serão obrigados a abdicar do seu estilo de vida despreocupado de classe média, assente numa sociedade capitalista. Ao refletirem serão obrigados a agir ideologicamente, algo que dispensam, razão pela qual tentam calar Bronte.

Godard parece, simultaneamente, criticar todos aqueles que afirmam que o cinema não deve conter discursos ideológicos preferindo a superficialidade da ação que caracteriza a maior parte dos filmes (ver anexo 1, figura 106).

Quando a frustração chega ao seu limite máximo o casal queima Bronte, que acaba por ser consumida pelo fogo. Quando Corinne demonstra arrependimento pelo que fizeram Roland diz “Não vês que são personagens imaginárias?”, ao que ela replica “Então porque chora ela?” Godard indicia que, apesar de fictícias, todas as personagens têm a sua dose de elementos pertencentes ao real, demonstrando a sua insistência em “blurring all distinctions between the realities of fiction and the fiction of reality” (Sterritt, 1999: 108). Corinne acrescenta ainda “E nós? Não somos muito mais que isso”. O realizador reforça assim o seu poder face às personagens que manipula, que não têm mão sobre o seu próprio destino e têm

consciência disso. No fundo, Corinne sabe que se encontra tão enclausurada e dependente do “realizador todo poderoso” como Bronte (ver anexo 1, figura 107).

Os protagonistas abandonam a cena deixando o homem que acompanhava Bronte sozinho à frente do corpo ardente, recitando o livro que pertencia à falecida enquanto olha diretamente para a câmara. As frases que lê parecem ser sobre o casal, mas são também dirigidas ao espectador, que tende a ser identificado Roland e Corinne: “se eles compram conhecimento, é apenas para revendê-lo” (ver anexo 1, figura 108).

Pouco depois aparecerá o subtítulo “*Um vendredi loin de*” (‘uma sexta-feira longe de’), enquanto se ouve, em voz off, a seguinte frase em italiano “*siamo gli attori italiani della coproduzione*” (‘somos os atores italianos da coprodução’). Aparece de seguida um plano de uma floresta: Roland e Corinne seguem em direção a Oinville, passando por três homens, dois deles sentados num tronco e um terceiro em pé com um guarda-chuva na mão. O homem que se encontra em pé parece ser o próprio Godard, que só reforçaria ainda mais o seu poder e domínio através de um *cameo*, fundindo de uma forma ainda mais agressiva e confusa as propriedades da realidade e da ficção (ver anexo 1, figura 109).

Ao chegar a uma estrada, o casal tenta arranjar boleia para Oinville. Dá-se o aparecimento de um carro branco desportivo ocupado por um outro casal. O carro pára e a mulher, que se encontra ao lado do condutor, pergunta: “estão num filme ou na realidade?” ao que Roland responde “num filme”. O condutor, enfurecido, replica “Num filme? Grande mentiroso” e vai embora negando-lhes a viagem. Este é talvez o diálogo no qual mais conscientemente Godard mistura realidade e fantasia, demonstrando que para ele as duas mais não são que faces da mesma moeda. Os limites entre estes dois mundos são novamente postos à prova (ver anexo 1, figura 110).

Depois de mais umas quantas tentativas falhadas, o casal consegue arranjar boleia numa carrinha do lixo ocupada por dois homens, um africano e um árabe.

Na pausa que fazem para o almoço, os dois homens encostam-se à carrinha enquanto Roland e Corinne se sentam no topo desta. Aparece o subtítulo “*Monde3*” (‘mundo 3’), numa clara referência aos países de terceiro mundo. O árabe é filmado enquanto olha diretamente para a câmara, interpelando o espectador, e diz “o meu irmão negro vai dizer o que eu penso”.

Enquanto se ouvem as palavras do homem negro em off, nunca se deixa de ver o homem árabe, que vai comendo uma sandes e olhando de forma fixa para o espectador,

apesar de alguns desvios oculares pelo meio. Fala-se sobre liberdade e opressão, política, guerrilha, ideologia e fascismo. O olhar que é lançado parece querer confrontar o espectador com a história, pedindo-lhe que olhe para o passado e se responsabilize pelos atos cometidos durante o processo de colonialização. Este olhar consegue, simultaneamente, funcionar como um apelo à luta dos oprimidos, que se devem identificar com as figuras no ecrã. A meio deste discurso são inseridos alguns planos do próprio filme, em *flashback*, que ilustram e reforçam o que é dito (ver anexo 1, figuras 111, 112 e 113).

De seguida será a vez do homem negro olhar fixamente para a câmara enquanto o homem árabe fala por ele: “o meu irmão árabe vai falar por mim”. Godard deixa aqui implícito que ambos os homens são irmãos na mesma luta, partilhando a mesma história de colonialização forçada pelos franceses (ver anexo 1, figuras 114 e 115).

Depois do aparecimento do subtítulo “*L’occident*” (‘o Ocidente’), oposto ao subtítulo anterior, surge a imagem dos protagonistas sentados em cima da carrinha do lixo olhando diretamente para a câmara. Estes representam, de facto, o homem branco e o Ocidente. Este olhar é efetivamente direcionado ao espectador pois tanto o homem árabe como o negro continuam encostados à carrinha. Continua a ouvir-se, em off, o discurso do homem árabe.

Os olhares que o casal vai lançando para a câmara parecem comunicar culpa e vergonha ao espectador, incluindo-o no processo. De vez em quando, no entanto, existem retrações oculares que podem traduzir uma dificuldade ou falta de vontade em encarar a realidade. O olhar retorna sempre à câmara com um certo desconforto: a sensação é a de que os protagonistas (ou seja, todo o Ocidente) foram metidos no banco dos réus e as acusações estão a ser lidas. Os espectadores são, neste caso, simultaneamente o público do tribunal e os cúmplices dos protagonistas, tão culpados quanto eles (ver anexo 1, figuras 116, 117, 118, 119 e 120).

Já no final o olhar de Roland e Corinne é direto para a câmara durante os 36 segundos que perfazem a duração do plano, sem qualquer tipo de evitamento. A atenção é, nesta fase, total e a culpa é devidamente assumida (ver anexo 1, figuras 121 e 122).

Depois desta cena, os protagonistas chegam finalmente ao seu destino. Numa casa de banho em Oinville, Corinne toma banho dialogando com Roland, que responde em voz off. Apesar de não interagir com a audiência, há um quadro por trás dela que o faz: o retrato de uma mulher seminua que se tapa com uma toalha, deixando entrever um dos seios. O seu olhar parece querer dizer: “eu sei que nos vês, apesar de Corinne não dar por isso”. Este

plano consegue, paradoxalmente, frustrar o ímpeto voyeurístico do espectador pois não é fornecido um contra-campo ao espectador (ver anexo 1, figura 123).

A última interpelação ao espectador através do olhar aparece depois do subtítulo “*scène de la vie de Province*” (‘cena da vida de província’), com um *insert* de um quadro de uma mulher que encara diretamente o espectador. Esta segura na mão um baralho de cartas. A última carta tem escrita a palavra “jogo” seguida da palavra total, que se encontra no lado extremo direito. O significado deste “jogo total” pode ser múltiplo: por um lado, pode ser considerado de uma forma mais abrangente, revelando a vida como “jogo total”. Por outro, e se só se tiver em conta o mundo diegético, pode relacionar-se com a própria vida de província, na aceção dos protagonistas, que só lá vão para passar férias num hábito aburguesado e mentiroso. Por último pode ser uma referência ao próprio filme como “jogo total” ou passe de mágica (o que é reforçado pelas cartas).

A crítica estende-se, através do olhar que neste caso é o de Godard, ao próprio público do filme (ver anexo 1, figura 124).

Conclusões

A presente dissertação assumiu como objetivo compreender de que forma o olhar direto para a câmara por parte das personagens modifica as relações entre si e entre o espectador de um filme e o seu realizador. Dado que a ocorrência da interpelação no cinema é mais vincada e frequente na obra de Jean-Luc Godard, foi ele o realizador escolhido para a análise e interpretação do fenómeno.

Foram, assim, propostas três questões de investigação: a) pode o olhar dos espectadores de cinema, enquanto ato voyeurístico, ser considerado enquanto instrumento de dominação sobre as personagens de um filme? b) pode o olhar direto para a câmara, por parte das personagens, dirigido pelo realizador, criar uma estratégia de resistência a um olhar dominador? c) qual a relação entre o cinema de interpelação e o teatro épico brechtiano e as suas técnicas de distanciamento?

A revisão de literatura aponta para uma real possibilidade da utilização do olhar enquanto instrumento de dominação. Como foi provado por inúmeros autores, o olhar pode estar relacionado com atos hostis e ser usado no exercício da dominação, principalmente quando é prolongado e persistente. Deve salientar-se, no entanto, a importância do contexto do olhar: o seu significado encontra-se impreterivelmente inscrito num conjunto de expressões que, no seu todo, formam a comunicação não verbal.

Assim, o olhar pode revelar uma natureza de obrigatoriedade de um cumprimento e uma necessidade de obediência, demonstrando um carácter agressivo e potencialmente violento. O exercício das tendências voyeurísticas através da satisfação da pulsão escópica atestam também a violência do olhar e a sua relação com a posse.

Estudaram-se vários exemplos de olhares assimétricos: o olhar militar institucionalizado; o *olhar clínico*; o *olhar inspecionador*; o *olhar masculino*, entre outros.

Como se referiu, numa versão sartriana todo o olhar é sinónimo de dominação através da objetivação. No entanto, há uma forma de quebrar esta estratégia de domínio: através da retribuição. Esta obriga o Eu a um reconhecimento do Outro como tal, não permitindo a sua objetivação devido a um reconhecimento baseado na identificação/diferenciação que é o fundamento da alteridade.

De seguida apresentaram-se as características do *cinema clássico de Hollywood* ou *cinema imersivo* e as questões enunciativas inerentes que assentam na ilusão de uma realidade conseguida através do disfarce contínuo dos elementos enunciativos.

Este tipo de cinema foi ligado à estimulação de um olhar assimétrico por parte dos espectadores sobre as personagens de uma ficção. Para que a imersão na narrativa por parte dos espectadores seja plena, não pode haver distúrbios na observação ou consentimento dos observados, ou seja, das personagens que fazem parte do enredo.

Fez-se também um paralelismo entre o cinema de teor imersivo e o panóptico. Seguindo este sistema de vigilância hierárquica, as personagens seriam os presos da ficção cinematográfica, os espectadores agiriam enquanto vigias da mesma e o realizador teria a função suprema de diretor do cárcere.

A junção de todos os elementos acima referidos levou a uma resposta positiva à primeira questão de investigação. O olhar dos espectadores de cinema, enquanto ato voyeurístico, pode ser considerado como instrumento de dominação sobre as personagens de um filme.

No entanto, como se viu, existe uma forma de criar uma estratégia de resistência/oposição a um olhar dominador: através do olhar retribuído. Este é aplicado no contra-cinema, mais especificamente no cinema interpelativo.

Este estilo de cinema disruptivo tende a maximizar a incidência dos dispositivos de enunciação ao invés de minimizá-los, ganhando muitas vezes o estatuto de metafilme. Um destes dispositivos é exatamente o olhar para a câmara por parte das personagens.

A maximização dos dispositivos enunciativos liga também o cinema de interpelação ao teatro épico brechtiano e às suas técnicas de estranhamento/distanciamento, que pretendem demonstrar o carácter artificial dos espetáculos, diminuindo a imersão nos mesmos e possibilitando uma atitude crítica e pensada do espectador face ao que vê.

O retorno simulado do olhar das personagens no cinema interpelativo, permitido pelo realizador de um filme, admite, assim, uma resistência ao olhar fixo e prolongado dos espectadores. Esta retribuição leva também à criação de um novo espaço discursivo multi-diegético que funde e aumenta os limites da imagem e que obriga à adoção de novas formas de relacionamento entre o espectador e o que é disposto no ecrã.

Este artifício consegue, simultaneamente, que a mensagem autoral e a figura do realizador de cinema saiam reforçadas.

Dá-se, assim, uma inversão da analogia anteriormente feita, relacionada com o panóptico: as personagens são libertadas pelo realizador, ou diretor do cárcere, escapando do espaço a que estavam restritas; o espectador, ou vigia, é apanhado de surpresa no meio de uma rebelião que não antecipava.

Em vista dos argumentos apresentados, parece ser possível a criação de uma estratégia de resistência a um olhar dominador através do emprego do olhar direto para a câmara por parte das personagens, mesmo que de uma forma simulada. Como se viu, este é sempre dirigido pelo realizador.

Foi também identificada a relação existente entre o cinema de interpelação e as técnicas de distanciamento do teatro épico brechtiano, que correspondia à terceira e última questão de investigação proposta na presente dissertação.

Focado nos filmes de Godard, o trabalho empírico veio realçar a importância da relação do olhar com o fenómeno da alteridade. De facto, uma das questões centrais dos filmes do realizador centra-se exatamente na impossibilidade da apreensão total do Outro, ligada à problemática da posse e do olhar enquanto instrumento de dominação.

As disputas de olhares, relacionadas com o estabelecimento de um elemento dominante e outro submisso, são uma constante nos seus filmes, como a análise provou.

Muitas vezes, estes olhares são também causa de frustração e impotência quando se verifica a impenetrabilidade no pensamento do Outro, relacionada também com a dicotomia aparência/realidade.

É de destacar a importância das técnicas brechtianas, assumida pelo próprio realizador, que são neste caso empregadas através do reconhecimento da audiência.

Godard emprega também o olhar direto para a câmara como forma de espelhar no espectador a sua forma de encarar a realidade: como uma ficção. É com recurso a este artifício, e através da criação de um espaço multi-diegético, que a realidade se mescla com a fantasia e vice-versa. Este exercício visa expandir os limites de ambas as categorias, criando um universo fílmico pleno de significado e mais complexo do que é habitual. Conclui-se assim que o olhar, tanto diegético como extradiegético, é de extrema relevância na obra do realizador.

A presente investigação deparou-se com algumas dificuldades, nomeadamente com a falta de bibliografia recente tratando especificamente do olhar no cinema e a falta de articulação teórica existente entre as obras já disponíveis. Penso que seria oportuno, por essa

mesma razão, apostar em investigações futuras que se foquem no desenvolvimento do presente tema.

Uma das propostas de investigação interessante neste campo prende-se com o estudo das tipologias do olhar em relação aos vários movimentos cinematográficos. Seria interessante perceber quais os tipos de olhar que se relacionam mais com cada corrente e que efeito é conseguido através da sua utilização.

Uma outra linha de investigação pertinente seria a do enquadramento da utilização do olhar na obra de outros realizadores, identificando as consequências desta sobre o espectador e sobre a obra de cada autor no seu todo.

Bibliografia

- Argyle, M.; Cook, M.; Lefebvre, L. (1974), «The Meaning of Five Patterns of Gaze», *European Journal of Social Psychology*, 4(2), pp. 125-136
- Argyle, Michel; Cook, Mark (1976), *Gaze and Mutual Gaze*. Cambridge: Cambridge University Press
- Aumont, J. & Marie, M. (2004), *A Análise do Filme*. Lisboa: Edições Texto e Grafia. Original francês de 1988
- Aumont, J. & Marie, M. (2008), *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia. original francês de 2001
- Bentham, J. (2015), *Panopticon*. Perfect Library, ISBN – 13..978-1511684064. Original inglês de 1785
- Bergala, A. (1985), «Of a Certain Manner + Manneristic Trends in Contemporary Cinema», *Cahiers du Cinéma*, 370, pp. 10-15
- Berger, J. (2008), *Ways of Seeing*. London: Penguin Books. Original inglês de 1972
- Bettetini, G. (1984), *La Conversazione Audiovisiva: Problemi dell'Enunciazione Filmica e Televisiva*. Milano: Bompiani
- Boaventura, L. H. & Freitas, E. C. (2014), *A Encenação do Olhar no Cinema da Nouvelle Vague*. Porto Alegre: EDIPUCRS
- Bonitzer, P. (1977), «Les Deux Regards», *Cahiers du Cinéma*, 275, pp. 40-46

- Bordwell, D. (1985), *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press
- Booth, W. (1961), *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press
- Bosi, A. (1988) «Fenomenologia do olhar». In A. Novaes & F. Aguiar, *O Olhar*, São Paulo: Companhia das Letras, pp.65-87
- Brown, T. (2012), *Breaking the Fourth Wall: Direct Address in the Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press
- Capucho, C. (2008), *Magia, Luzes e Sombras*. Lisboa: Universidade Católica Editora
- Carlsmith, J. M; Ellsworth, P.C.; Henson, A. (1972) «The Stare as a Stimulus to Flight in Human Subjects: A series of Field Experiments», *Journal of Personality and Social Psychology*, 21(3), pp. 302-311
- Cartwright, L & Sturken, M. (2001), *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. New York: Oxford University Press
- Casetti, F. (1998), *Inside the Gaze: The Fiction Film and It's Spectator*. Bloomington: Indiana University Press
- Castro, R. K. F., Silva, M.J.P. (2001), «Influências do comportamento comunicativo não-verbal do docente em sala de aula- visão dos docentes de enfermagem». *Revista Escola de Enfermagem*, 35(4), pp. 381-389.
- Charaudeau, P. & Maingueneau, D. (2004), *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto
- Chateau, D. (1986), *Le Cinémas Comme Language*. Sorbonne: AISS-IASPA-

Publications

- Chevalier-Skolnikoff, S. (1973) «Facial Expression of Emotion in Nonhuman Primates» in Paul Ekman (ed.) *Darwin and Facial Expression: A Century of Research in Review*. Cambridge: Malor Books
- Chevalier, J.; Gheerbrant, A. (1995) *Dicionário de Símbolos – Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora
- Coleridge, S. (1984), *Biographia Literaria; or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*. 75, Princeton: Princeton University Press. Original inglês de 1817
- Côté, N.; Morrey, D.; Stojanova, C., (eds.) (2014), *The Legacies of Jean-Luc Godard*, Ontario: Wilfried Laurier University Press
- Cranach, M. (1971), «Non-verbal Communication in the Context of Communicative Behavior», *Jahrbuch der Max-Planck-Gesellschaft*, Gottingen
- Cranach, M. & Ellgring, H. J. (1973), «Problems in the Recognition of Gaze Direction» in M. Cranach & I. Vine (eds.), *Social Communication and Movement: Studies of Interaction and Expression in Man and Chimpanzee*, New York: Academic Press, pp. 419-443
- *Dicionário Universal da Língua Portuguesa*. (2004), Lisboa: Texto Editora
- Denzin, N. K. (1989), *The Research Act*. Chicago: Aldine
- Doron, R. & Parot, F. (2001), *Dicionário de Psicologia*, Lisboa: Climepsi Editores. Original francês de 1991

- Dovidio, J. & Ellyson, S. (1982) «Decoding Visual Dominance: Attributions of Power Based on Relative Percentages of Looking While Speaking and Looking While Listening», *Social Psychology Quarterly*, 45(2), pp. 106-113
- Dovidio, J. & Ellyson, S. (1985) *Power, Dominance, and Nonverbal Behavior*. New York: Springer-Verlag
- Eibl-Eibesfeldt (1967), «Concepts of Ethology and their Significance in the Study of Human Behavior». In H. W. Stevenson (Ed.), *Early Behavior: Comparative and Developmental Approaches*, New York: John Wiley & Sons, pp. 127-146
- Elkins, J. (1996), *The Object Stares Back: on the Nature of Seeing*. New York: A Harvest Book Harcourt
- Ellsworth, P.C & Langer, E. J. (1976) «Staring and Approach: An Interpretation of the Stare as a Nonspecific Activator». *Journal of Personality*, 33, pp. 117-122
- Ellsworth. P. C.. & Ludwig, L. M. (1972) «Visual Behavior in Social Interaction». *Journal of Communication*, 22, pp. 375-403
- Ellsworth. P. C. (1975), «Direct gaze as a social stimulus: The example of aggression». In P. L. Pliner; L. Krames; & T. Alloway (Eds.), *Nonverbal communication of aggression*, New York: Plenum Press
- Exline, R.V. (1971): «Visual Interaction: The Glances of Power and Preference». *Nebraska Symposium on Motivation*, 19, pp. 163-206
- Flick, U. (2005), *Métodos Qualitativos na Investigação Científica*. Lisboa: Monitor. Original alemão de 2002

- Fraser, N.; Honneth, A. (2003) *Redistribution or Recognition? A Political Philosophical Exchange*. London: Verso
- Foucault, M. (2010) *O Nascimento da Clínica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. Original francês de 1963
- Foucault, M. (2017), *Vigiar e Punir: O Nascimento da Prisão*. Lisboa: Edições Almedina. Original francês de 1975
- Freud, S. (2011), *Three Essays on the Theory of Sexuality*. Eastford: Martino Fine Books. Original alemão de 1905
- Garland-Thomson, R. (2009), *Staring: How We Look*. New York: Oxford University Press
- Gaudreault, A. (1986), «Narrator et Narrateur». *Iris*, 7, pp. 29-36
- Genette, G. (1972), *Narrative Discourse: an Essay in Method*. Oxford: Blackwell
- Glaser, B. & Strauss, A. (1965), «Discovery of Substantive Theory: A Basic Strategy Underlying Qualitative Research». *The American Behavioral Scientist*, 8, pp. 5-13
- Glaser, B. & Strauss A. (1967), *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. New York: Aldine
- Godard, JL. (1972), *Godard on Godard*. New York: Da Capo Press
- Goffman, E. (1963), *Behavior in Public Spaces: Notes on the Social Organization of Gatherings*. New York: The Free Press
- Greenbaum. P & Rosenfeld, H. M. (1978) «Patterns of Avoidance in Response to Interpersonal Staring and Proximity: Effects of Bystanders on Drivers at a Traffic

Intersection». *Journal of Personality and Social Psychology*, 36, pp. 575-587

- Gunning, T. (1991), *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*. Urbana: University of Illinois Press
- Hayward, S. (1996), *Key Concepts in Cinema Studies*. London: Routledge
- Hooff, J. (1967) «The Facial Displays of the Catarrhine Monkeys and Apes». In D. Morris (Ed.), *Primate Ethology*, New Brunswick: Aldine Transaction, pp. 7-68
- Howard, T. & Roberts, R. (1968), *Excelsior; or, Essays on Politeness, Education, and the Means of Attaining Success in Life*. Baltimore: Kelly Piet & Co.
- Kleinke, C. (1986), «Gaze and Eye Contact: A Research Review». *Psychology Bulletin*, Vol. 100(1), pp. 78-100
- Lacan, J. (1981), *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, New York: W.W. Northon and Company
- Laffay, A. (1964), *Logique du Cinéma: Création et Spectacle*. Paris: Masson
- Steinberg, L. (1988), «The Philosophical Brothel». *October*, 44, pp. 7-74
- McGowan, T. (2007), *The Real Gaze: Film Theory After Lacan*. Albany: State University of New York Press
- Maxwell, J. (2005), *Qualitative Research Design: An Interactive Approach*. London: Sage Publications. Original em inglês de 1996

- Metz, C. (1974), *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. New York: Oxford University Press
- Metz, C. (1991), *Impersonal Enunciation, or the Place of Film*. New York: Columbia University Press
- Morrey, D. (2014), *Jean-Luc Godard*. Manchester: Manchester University Press. Original inglês de 2005
- Mulvey, L. (1975), «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen*, 16(3), pp. 14-26
- Nichols, B. (1991), *Representing Reality: Issues and Concepts of Documentary*. Indiana: Indiana University Press
- Partridge, J. (1990), *Changing Faces: The Challenge of Facial Disfigurement*. London: Penguin Books
- Paula, I. (2009), *Nós e os Outros: o Entre-Lugar da Identidade*. Rio de Janeiro: Aliança Francesa
- Perkins, V. F. (2005), «Where is the World? The Horizon of Events in Movie Fiction». In Gibbs, J. & Pye, D. *Style and Meaning: Studies in the Detailed Analysis of Film*, Manchester: Manchester University Press, pp. 16-41
- Rascaroli, L. (2009), «Performance in and of the Essay Film: Jean-Luc Godard Plays Jean-Luc Godard in *Notre Musique* (2004)». *Studies on French Cinema*, 9(1), pp. 49-61
- Sartre, Jean-Paul (1956), *Being and Nothingness*. New York: Washington Square Press. Original francês de 1943

- Sterritt, D. (1999), *The Films of Jean-Luc Godard: Seeing the Invisible*. Cambridge: Cambridge University Press
- Vernet, M. (1989), «The Look at the Camera», *Cinema Journal*, 28(2), pp. 48-63
- Waugh, T. (1990), «Acting to Play Onself: Notes on Performance in Documentaries». In C. Zucker (ed.), *Making Visible the Invisible: An Anthology of Original Essays on Film Acting*, London: The Scarecrow Press, pp. 64-91
- Wheller, W. (1995), *It Looks at You: The Returned Gaze of Cinema*. Albany: State University of New York Press
- Willemsen, P. (1986), «Voyeurism, the Look and Dwoskin». In P. Rosen (Ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, pp. 210-218 (Orig. in *Afterimage*, 6, 1976)

Anexos
Anexo 1



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6

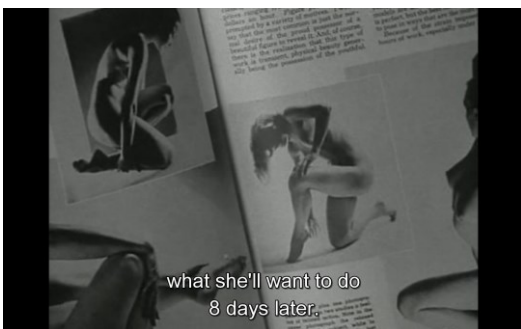


Figura 7

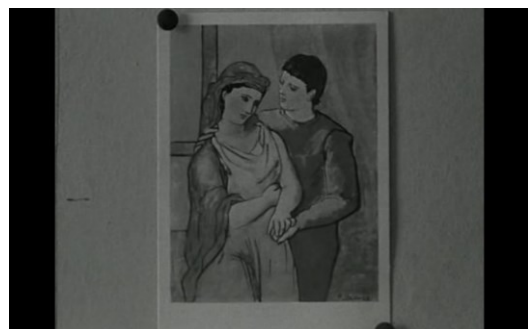


Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12



Figura 13



Figura 14



Figura 15



Figura 16



Figura 17



Figura 18



Figura 19



Figura 20



Now I do.
What are you shutting your eyes for?

Figura 21



We look each other in the eyes,
but what for?

Figura 22



What's wrong?

Figura 23



Figura 24



Figura 25



Figura 26



Figura 27



Figura 28



Figura 29



Figura 30



Figura 31



Figura 32



Figura 33



Figura 34



Figura 35



Figura 36



Figura 37

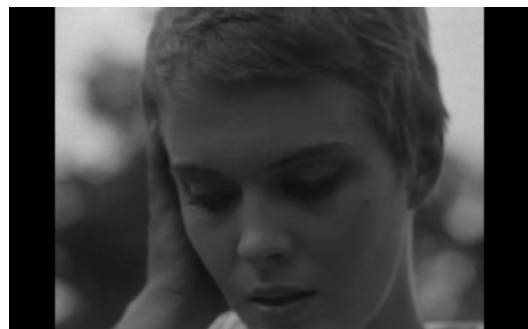


Figura 38



Figura 39



Figura 40



Figura 41



Figura 42



Figura 43



Figura 44



Figura 45

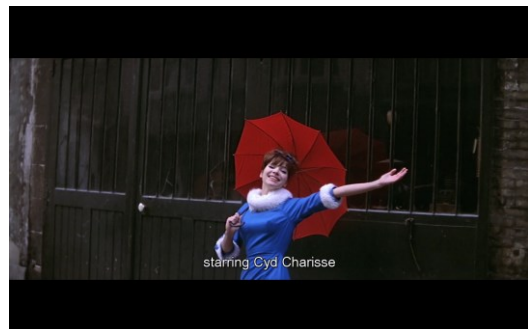


Figura 46



Figura 47



Figura 48

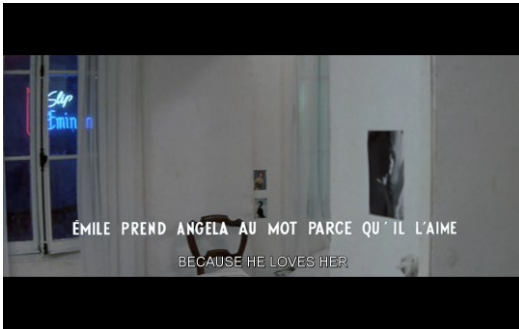


Figura 49



Figura 50



Figura 51



Figura 52



Figura 53



Figura 54



Figura 55

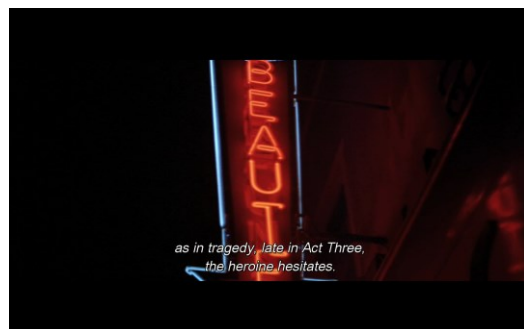


Figura 56



Think I could temp, at the Zodiac?

Figura 57



Why should I even try and hide.

Figura 58



Was it with you I fell in love

Figura 59



I want to hold you in my arms

Figura 60



Figura 61



Figura 62

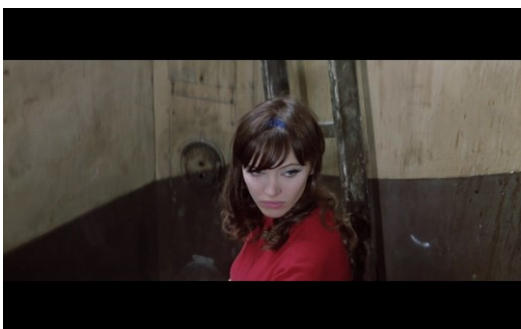


Figura 63



Figura 64



Figura 65



Figura 66



Figura 67



Figura 68



Figura 69



Figura 70



Figura 71



Figura 72



Figura 73



Figura 74



Incomoda-o que o olhe?

Figura 75



ou seja, que não magoe, que diga o que
é preciso, que faça o que tem a fazer...

Figura 76

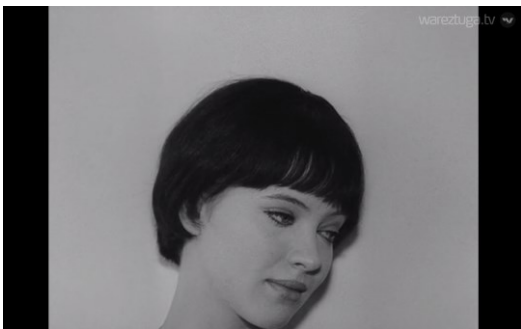


Figura 77



E no entanto, e no entanto docemente,

Figura 78



- Estão a ver, só pensa em divertir-se!
- Estás a falar com quem?

Figura 79



Viviane Blasel, nascida
a 21 de Março de 1943 em Marselha.

Figura 80

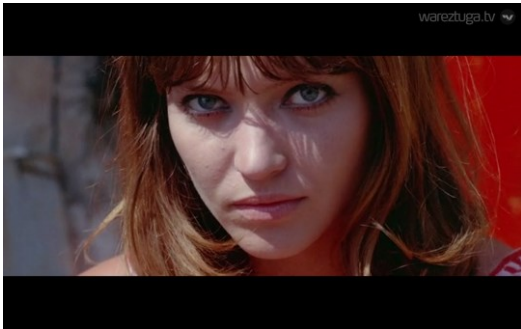


Figura 81



Figura 82



Encontrei uma ideia para uma novela.

Figura 83



Estou-me a borrifar para os livros.

Figura 84



Ela faz-me pensar

Figura 85



Pois as palavras iluminam as sombras.

Figura 86



quem és...

Figura 87



Vamos fazer o teu truque.

Figura 88



Figura 89



Figura 90



Figura 91



Figura 92



- Depois?
- Farás o que te disseram.

Figura 93



Pode massacrá-los todos, se quiser,

Figura 94

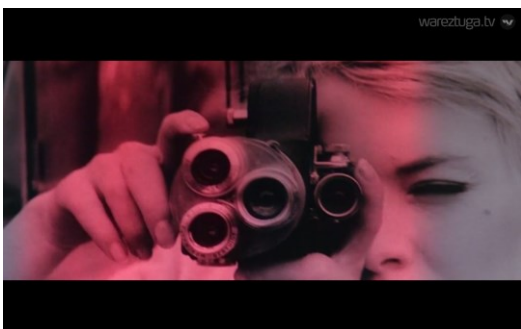


Figura 95



Porque estavam tão rápido?
Aqui não é St. Tropez

Figura 96



Figura 97



Figura 98



Figura 99



Figura 100



Figura 101



Figura 102



Figura 103



Figura 104



Figura 105



Figura 106



Figura 107

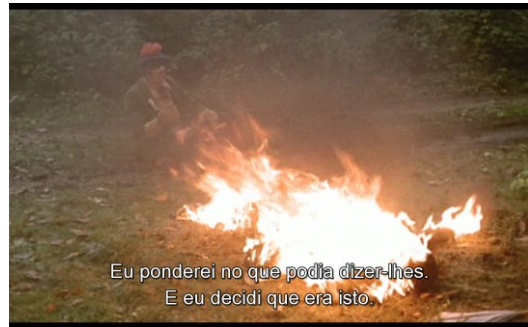


Figura 108



Figura 109



Figura 110



Figura 111



Figura 112



Figura 113



Figura 114



Figura 115



Figura 116



Figura 117

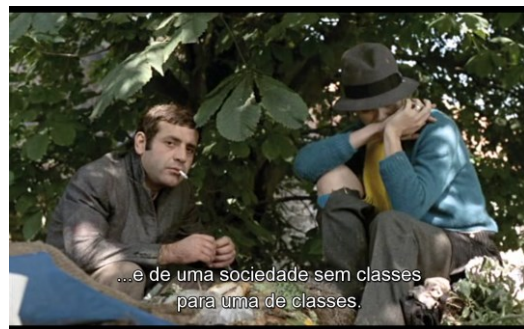


Figura 118



Figura 119



Figura 120



Figura 121



Figura 122



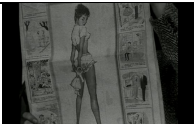



Figura 123













Figura 124





Anexo 2






GRELHA DE OBSERVAÇÃO 1 – À BOUT DE SOUFFLE (1960)






Frame	Tempo no filme	Nº Plano	Duração do plano	Espaço Diegético	Personagens	Descrição da cena	Tipologia do Olhar	Elemento Dominador
	00'00'16		8s (olhar)	Na rua, à porta de um prédio	Michel	Michel lê um jornal enquanto espera por um sinal para que possa roubar um carro. Na parte de trás do jornal, que se encontra virada para a câmara, vê-se um retrato de uma mulher que parece estar a olhar para a câmara de forma provocadora. Este olhar, apesar de ser direto, aumenta ainda mais o ímpeto voyeurístico do male gaze, aplacando-o paradoxalmente através da objetivação da mulher.	Olhar semi-direto	Espectador
	00'02'45		13s (olhar)	Carro	“ “	Michel conduz um carro, ainda antes de ser perseguido e vir a matar um polícia. Ele olha diretamente para a câmara, falando com o espectador. Não tem companhia alguma no carro por isso dirige-se especificamente ao espectador. O olhar é direto, mas com algumas retrações que podem ser explicadas pela atenção que tem de dar à condução.	Olhar direto	Michel
	00'10'49		7s (olhar)	Campos Elísios	Michel Patricia	Michel olha fixamente para Patricia enquanto caminham juntos. Patricia pergunta “o que foi?” ao que Michel responde “nada, estou só a olhar para ti” = esta cena demonstra o quão alerta uma pessoa fica quando é olhada e desconhece a razão. Mais tarde irá acontecer o contrário, havendo uma retribuição mesmo que repartida no tempo, que levará a um equilíbrio entre ambos. Por agora é Michel quem domina .	Olhar não retribuído / retribuído entre personagens	“ “
	00'21'01		1m'20s	Carro, passeando por Paris	“ “	Michel dá boleia a Patricia, que se vai encontrar com o editor de um jornal. O que se seguirá é um diálogo entre os protagonistas. Apesar de mostrar inicialmente Michel, Godard depressa passará a mostrar apenas Patricia, sendo que Michel responde em voz-off. Este tipo de situação irá acontecer muito ao longo do filme = frustração do ímpeto voyeurístico do espectador, que só pode ver o que lhe é dado a ver.	Lacuna no olhar	Realizador






Frame	Tempo no filme	Nº Plano	Duração do plano	Espaço Diegético	Personagens	Descrição da cena	Tipologia do Olhar	Elemento Dominador
	00'25'07		-----	Café Rua	Michel Patricia Editor	Michel espia Patricia e o editor depois do café de ambos. Percebe-se que Patricia também tem um caso com o editor.	Não retribuído (entre personagens)	Michel sobre Patricia e Editor
	00'28'52		9s (olhar)	Quarto de Patricia	Michel Patricia	Patricia olha fixamente para Michel, que lhe pergunta “porque olhas para mim?” Patricia responde “porque sim”. Isto é uma réplica do que aconteceu anteriormente nos Campos Elísios, com a diferença de que quem lança o olhar agora é Patricia. O olhar foi finalmente retribuído. O campo encontra-se nivelado, pois estão ambos na mesma posição: pertencem um ao outro – questão da posse através do olhar.	Não retribuído / Retribuído	Patricia sobre Michel
	00'30'16		13s (plano com cortes)	“ “ “ “	“ “ “ “	Michel folheia uma revista com uma mulher integralmente nua = objetivação da mulher e do seu corpo. Enquanto isto acontece ouvimos a voz-off de Michel falando sobre a dificuldade em entender o sexo oposto.	POV (Michel) Não retribuído	Michel Espectador (Identificação)
	00'30'50		3s (plano)	“ “ “ “	“ “ “ “	Patricia diz a Michel que gostava que fossem como Romeu e Julieta. Enquanto isso acontece aparece um plano de um poster que se encontra na parede do quarto que se supõe que representem Romeu e Julieta. Romeu olha atentamente para a sua amada = possuindo as suas formas visuais. Julieta não olha de volta. De certeza que se Julieta perguntasse “porque olhas para mim a resposta de Romeu seria “porque sim”.		
	00'34'37		5s (olhar)	“ “ “ “	“ “ “ “	Plano de um quadro no qual se vê uma criança olhando para a frente (para o espectador), interpelando enquanto retira a máscara de um velho.	Direto	Criança/velho do quadro Realizador






Frame	Tempo no filme	Nº Plano	Duração do plano	Espaço Diegético	Personagens	Descrição da cena	Tipologia do Olhar	Elemento Dominador
	00'34'48		8s (olhar)	“ “	Patricia	Patricia olha fixamente para Michel e quando este lhe pergunta “o que foi?” ela responde “irei olhar para ti até que pares de olhar para mim”. Michel diz-lhe que irá fazer o mesmo. Esta é uma luta que visa descortinar qual é o elemento dominador na relação. Quem deixar de olhar primeiro será visto como o perdedor submisso. Este jogo é comum nas brincadeiras de crianças e acontece também no filme <i>Vivre Sa Vie</i> de Godard.	Fixo Retribuído entre personagens	Por descortinar Neutro (para já, pelo menos)
	00'34'57		7s (olhar e plano)	“ “	Michel	Michel olha fixamente para Patricia enquanto ela faz o retorno do seu olhar, o que será provado de seguida pelo contra-campo. Continuação da luta de olhares do plano anterior.	“ “	“ “
	00'35'04		4s (olhar e plano)	“ “	Patricia	Patricia olha fixamente para Michel enquanto ela faz o retorno do seu olhar, o que será provado plano seguinte, um POV de Patricia. Continuação da luta de olhares do plano anterior.	“ “	“ “
	00'35'09		6s (olhar e plano)	“ “	Michel	Vemos um POV de Patricia o qual aparece Michel, olhando diretamente para a câmara, neste caso para Patricia e não para o espectador.	“ “ POV de Patricia	“ “
	00'35'16		7s (olhar e plano)	“ “	Michel Patricia	Os protagonistas beijam-se enquanto trocam um olhar fixo retribuído e apaixonado. Apesar de não sabermos quem ganhou a luta de olhares (este é o plano seguinte ao de POV de Patricia), Godard joga de forma inteligente pois resolve a situação dando a entender que ou saíram ambos perdedores ou ambos vencedores dado que olham um para o outro e nivelam o campo.	Retribuído	Neutro


Frame	Tempo no filme	Nº Plano	Duração do plano	Espaço Diegético	Personagens	Descrição da cena	Tipologia do Olhar	Elemento Dominador
	00'35'29		28s (plano)	Divisão anexa à casa de banho da casa de Patricia	“ “	Patricia prende na parede um poster de um retrato de uma mulher, pintado por Renoir. A mulher foi pintada de perfil, o que não lhe permite fazer frente ao olhar que lhe é apontado pelos personagens enquanto visualizadores do quadro e pelo espectador do filme, que faz o mesmo = objetivação.	Não retribuído	Personagens sobre a retratada Espectador sobre todos
	00'35'58		12s (plano)	“ “	Patricia	Patricia mete-se de perfil ao lado do quadro perguntando a Michel: “achas que ela é mais bonita que eu?”. Ela mete-se assim numa posição claramente exibicionista, relacionada com o olhar de Berger e com a noção de inspeção feminina. Este plano acaba por satisfazer a vontade voyeurística de Michel e, por consequência a do espectador (identificação).	Não retribuído	Michel
	00'36'00		12s (plano)	“ “	Patricia Michel	A situação anterior demora uma fração de segundo pois depressa Patricia olha para Michel, que se encontra em contra-campo. Quando Michel lhe diz que há um brilho estranho nos seus olhos, Patricia deixa de retribuir o olhar, agindo por evitamento. Poderá isto estar relacionado com a ideia de que “o olhar é a janela para a alma”? Terá Patricia medo que Michel consiga descortinar o final trágico que se avizinha?	Retribuído seguido por evitamento	Neutro Michel (?)
	00'36'49		9s (olhar)	Quarto de Patricia	-----	Há um poster de uma pintura abstrata na porta do quarto onde se vê nitidamente um olho. Nada é feito ao acaso e este poster demonstra a importância do olhar no cinema e no pensamento de Godard.	-----	Neutro ou Realizador sobre o espectador

Frame	Tempo no filme	Nº Plano	Duração do plano	Espaço Diegético	Personagens	Descrição da cena	Tipologia do Olhar	Elemento Dominador
	00'38'24		4s (olhar)	Casa de banho de Patricia	Patricia Michel	Michel pega na cara de Patricia, obrigando-a a olhá-lo diretamente nos seus olhos. Apesar deste olhar ser retribuído, é um olhar potencialmente violento pois a retribuição é forçada, mesmo que Patricia não ofereça muita resistência. Só quando Michel a larga é que ela volta a fazer o que estava a fazer.	Retribuído, mas forçado	Michel
	00'45'02		12s	Quarto de Patricia	“ “	Michel olha para Patricia. Patricia fecha os olhos. Michel pergunta-lhe porque o faz e ela responde que fecha os olhos para que tudo fique preto. Diz de seguida que nunca consegue obter esse resultado porque nunca fica totalmente preto. Passado um pouco abre os olhos e olha para Michel.	Não retribuído por evitamento	Michel (?)
	00'45'30		9s (olhar)	“ “	“ “	Patricia olha fixamente para Michel, que lhe retribuí o olhar, e pergunta-lhe: “Olhamos nos olhos um do outro. Mas para quê?” Esta pergunta é mais profunda do que poderá parecer á primeira vista, pois está relacionada com a impossibilidade de conhecer verdadeiramente o outro. Michel olha para ela mais uns segundos sem responder e muda de assunto. Não é fornecida uma resposta.	Retribuído	Neutro
	00'45'51		6s (olhar)	“ “	“ “	Michel olha fixamente para Patricia, que lhe pergunta: “o que se passa?” Michel responde apenas “olho para ti”. Michel passa assim a dominar novamente a longo termo, apesar de haver uma retribuição de olhar no seguimento disto.	Não retribuído Retribuído	Michel Neutro
	00'46'25		-----	“ “	“ “	Os protagonistas olham um para o outro por baixo dos lençóis. Patricia diz “que engraçado, consigo ver o meu reflexo nos teus olhos”. Apesar de parecer uma frase simples, esta traz consigo uma complexidade profunda: questão ilustrativa do fenómeno da alteridade sartriana, pois eu reconheço-me e contruo-me através do olhar do Outro.	Retribuído	Neutro



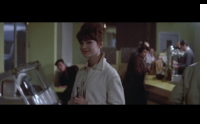

Frame	Tempo no filme	Nº Plano	Duração do plano	Espaço Diegético	Personagens	Descrição da cena	Tipologia do Olhar	Elemento Dominador
	00'47'27		5s (olhar e plano)	“ “	Patricia	Patricia está encostada a uma parede que tem um retrato seu no qual olha para baixo. Ela olha para Michel, encarando-o. Mostra assim que ao contrário do que acontece na fotografia tem poder e não se deixa dominar.	Não retribuído (retrato)	Michel / Espectador (identificação)
							Retribuído	Neutro
	00'50'10		8s (olhar e plano)	“ “	Patricia Michel	Protagonistas olham nos olhos um do outro e de seguida beijam-se, continuando, no entanto, a olhar um para o outro.	Retribuído	Neutro
	00'57'13		5s (olhar)	Café onde Patricia entrevista um autor	Patricia	O autor responde à pergunta “qual é a sua maior ambição?”, feita por Patricia. A resposta é a seguinte: “Tornar-me imortal e depois morrer” Patricia olha longamente para ele e depois olha diretamente para a câmara. Parece estar a passar por um momento de reflexão/conclusão que pretende partilhar com o espectador.	Retribuído	Patricia
	01'05'53		-----	Rua	Patricia Agentes da polícia	“Jogo” de espionagem: a polícia segue e espia Patricia; Michel espia todos eles.	Não retribuído	Polícia sobre Patricia Michel sobre todos
	01'08'26		4s (olhar)	“ “	Patricia Michel	Michel pega novamente no rosto de Patricia e “obriga-a” a olhar para os seus olhos. Há, mais uma vez, pouca resistência. Há retribuição, mesmo que um pouco forçada. Isto pode desde já levar à intuição de que Michel gosta mais de Patricia que ela dele, sendo que toda a situação é um pouco forçada.	Semi Retribuído	Michel


Frame	Tempo no filme	Nº Plano	Duração do plano	Espaço Diegético	Personagens	Descrição da cena	Tipologia do Olhar	Elemento Dominador
	01'08'49		12s (olhar e plano)	Sala de cinema	“ “	Protagonistas olham fixamente um para o outro e beijam-se. Quando acabam de se beijar olham novamente um para o outro.	Retribuído	Neutro
	01'15'39		2s (olhar e plano)	Casa da namorada do amigo de Michel	Modelo	Está a acontecer uma sessão fotográfica no apartamento onde os protagonistas se escondem e passam a noite. A modelo que pousa olha diretamente para a câmara e como há contra-campo percebe-se que olha para o fotógrafo. Ela expõe-se assim ao fetiche masculino que é satisfeito para o fotógrafo e para o espectador simultaneamente devido ao fenómeno da identificação. O olhar dela, apesar de direto, é do tipo exibicionista e passivo.	Retribuído, mas passivo, submisso	Fotógrafo Espectador
 <p>To make sure I still love him any more</p>	01'16'11		1s	“ “	Michel	Michel olha diretamente para a câmara e para o espectador. Não tem uma das lentes dos seus óculos de sol, que usa, e parece estar a brincar com o espectador, partilhando com ele um momento cómico que lhe é destinado.	Retribuído	Michel
	01'17'11		1s	“ “	Patricia	Patricia olha para a câmara, diretamente para o espectador. Parece querer dizer, com este olhar: “eu sei que estás aí, que acompanhas tudo o que aqui se passa e já percebeste que isto não vai acabar bem. Conheces as minhas dúvidas no que respeita ao meu amor por Michel”.	Retribuído	Patricia Espectador (que tudo sabe e ao qual Patricia não pode escapar)
	01'18'08		6s	“ “	Patricia Michel	Patricia, que vai comprar o jornal para Michel (sabermos depois que afinal vai denunciá-lo à polícia) volta atrás, chamando Michel. Quando Michel lhe pergunta de forma agressiva o que se passa, ela responde: “estava a olhar para ti”. Patricia fica assim numa posição de dominação face a Michel até ao final, dado que Michel não terá mais oportunidades de “olhar por olhar” como até ali. Patricia foi assim a “última a olhar” até à cena final = assimetria; retribuição não retribuída.	Retribuído Não retribuído (longo termo)	Neutro Patricia

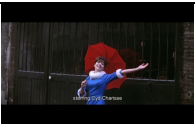




Frame	Tempo no filme	Nº Plano	Duração do plano	Espaço Diegético	Personagens	Descrição da cena	Tipologia do Olhar	Elemento Dominador
	01'23'04		7s	Rua	Michel	Michel já sabe que foi denunciado. Olha diretamente para a câmara e diz, depois de um riso de resignação: “já tive mais que a minha dose. Estou cansado. Quero dormir.” Apesar de falar com o seu amigo que se encontra no carro em que está encostado, parece também dirigir-se ao espectador. Resta a dúvida, no entanto, devido aos óculos de sol que usa e que não deixam perceber completamente a direção do olhar = propositado.	Retribuído	Michel
	01'24'50		15s	“ “	Patricia	Patricia olha fixamente para Michel, que se encontra caído no chão depois de ter sido alvejado pela policia e vai morrendo aos poucos. Retribuí o olhar de Patricia em contra-campo.	Retribuído	Neutro
	01'25'05		15s	“ “	Michel	Michel olha fixamente para Patricia, que lhe retribui o olhar em contra-campo.	“ “	“ “
	01'25'20		5s	“ “	Patricia	Patricia olha fixamente para Michel, que lhe retribui o olhar em contra-campo.	“ “	“ “
	01'25'25		18s	“ “	Michel	Michel continua com o seu olhar fixo em Patricia, dizendo-lhe que ela é “nojenta” ou “desprezível”. Fecha os seus próprios olhos para não a ver mais e morre de seguida. Pode considerar-se que este foi o último “jogo” de olhares entre ambos e que quem perdeu por desistência foi Michel. Perdeu de vez e pela última vez.	Retribuído Não retribuído (evitamento)	Patricia





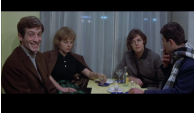
Frame	Tempo no filme	Nº Plano	Duração do plano	Espaço Diegético	Personagens	Descrição da cena	Tipologia do Olhar	Elemento Dominador
	01'25'47		18s	“ “	Patricia	Patricia olha diretamente para a câmara e pergunta o que significa a palavra “dégueulasse”, dita por Michel para a descrever. É revelado aqui o problema da tradução. Vai, no entanto, para além disso: não só Patricia está “lost in translation” como demonstra também a impotência e frustração sentida face à impossibilidade de definir conceitos (que são superficiais e múltiplos, o que será uma preocupação constante de Godard ao longo da sua obra) e conhecer verdadeiramente o Outro = a compreensão plena do Outro é uma impossibilidade. Neste aspeto podemos considerar este olhar como um momento auto-reflexivo que é acompanhado pelo espectador. As últimas palavras que Michel lhe dirige são “és uma pessoa verdadeiramente detestável”. Este olhar para o espectador no final do filme pode também ser um momento de auto-conhecimento/realização durante o qual se apercebe que realmente é uma pessoa detestável tendo em conta o que fez. Ela questiona também a própria palavra “dégueulasse”: que significa verdadeiramente ser detestável? Quem o define? Quem diz que uma palavra é uma coisa e não outra? No final é ela que evita o olhar, virando costas à câmara e seguindo o seu caminho.	Direto, de auto-realização	Patricia





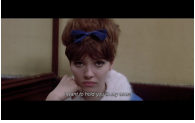
GRELHA DE OBSERVAÇÃO 2 – UNE FEMME EST UNE FEMME (1961)



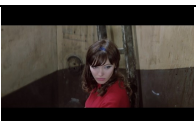

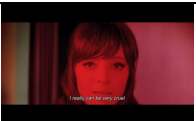
Frame	Tempo no filme	Nº Plano	Duração do plano	Espaço Diegético	Personagens	Descrição da cena	Tipologia do Olhar	Elemento Dominador
	00'00'49		21s	-----	-----	Aparecem várias palavras no ecrã que vão piscando com cores berrantes. Elas descrevem, através de palavras-chave, as características do filme = efeito de distanciamento Brechtiano.	-----	-----
	00'01'20		5s	Desconhecido	Karina e Belmondo (atores)	Ouvimos Karina dizer em off “luzes, câmara, ação”. Os atores sabem que estão a representar e demonstram ser, de uma forma óbvia, mandados pelo realizador.	-----	Realizador
	00'02'13		2s	Cafê	Angela	Angela está prestes a ir embora do café onde a encontramos inicialmente. Ao dirigir-se para a porta olha diretamente para a câmara, pisca o olho e sorri para o espetador que tem consciência que se encontra do outro lado. Isto demonstra que ela sabe, desde o início do filme, que está a ser observada = posição de superioridade epistémica. O sorriso e o piscar de olho parecem ser de cumplicidade – entre personagem e espectador e parece dizer: “Eu sei que estás aí, vamos empreender esta jornada em conjunto. Eu aqui, tu desse lado”.	Direto para a câmara Retribuído	Angela
	00'05'24		1s	Rua, à porta do cabaret onde trabalha Angela	Alfred Angela	Depois de conversar com Angela e enquanto esta entra no cabaret sem ele, Alfred olha diretamente para a câmara e interpela o espetador dizendo “lá vai ela”. Também Alfred sabe que é uma personagem e se encontra, por isso, numa posição epistémica superior face à maior parte das personagens.	Direto para a câmara Retribuído	Alfred

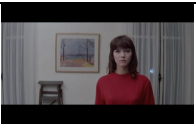
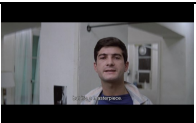

	00'08'53		2m	Cabaret	Angela	<p>Angela faz o seu show no cabaret. Este é dirigido não só ao público que lá se encontra (há contra-campo), revelando-se num olhar exibicionista que permite um alívio da pulsão escopofílica, como também do espectador, através do processo de identificação no cinema = male gaze. Há, na verdade, vários momentos em que Angela olha para a câmara sem que haja contra-campo. Este olhar é provocador e tende a fetichizar + o corpo feminino = submissão.</p>	<p>Não retribuído</p> <p>Retribuído, mas passivo</p>	<p>Público do cabaret</p> <p>Espectador</p>
---	----------	--	----	---------	--------	---	--	---

Frame	Tempo no filme	Nº Plano	Duração do plano	Espaço Diegético	Personagens	Descrição da cena	Tipologia do Olhar	Elemento Dominador
	00'14'50		15s (cena)	Rua	Angela	Angela diz a Alfred, depois deste lhe perguntar porque está triste, que se sente assim pois gostaria de fazer parte de uma comédia musical. Dizendo isto olha diretamente para a câmara = olhar destinado tanto a Alfred como ao espectador. No entanto ela sabe que está num filme, mais propriamente numa comédia, como já vimos pelo olhar inicial.	Retribuído	Angela
	00'20'33		9s	Casa de Angela e Émile	Angela Émile	Angela e Émile estão prestes a entrar numa discussão. Antes de começarem Angela diz a Émile: “Antes de atuarmos a nossa pequena farsa, fazemos uma vénia aos espectadores”. Ao dizer a última parte da frase olha para a câmara. Émile vira-se, olhando também para a câmara e fazem ambos uma vénia. Quem fala é o personagem – ator, que sabe que está a ser observado e que tudo não passa de uma farsa / ilusão / performance = distanciamento Brechtiano. Depois de uma vénia e de um sorriso retornam à discussão, entrando novamente no papel.	“ “	Angela Émile
	00'23'51		1s	“ “	Angela	Angela olha para a câmara com um olhar cúmplice dirigido ao espectador. O espectador sabe que ela queimou o jantar, ao contrário de Émile, que desconhece o que se passou.	“ “	Angela
	00'31'53		35s	“ “	Angela Émile	Aparecem no ecrã frases curtas que explicam o que está a acontecer: “Émile prende Angela au mot parce qu'il l'aime” e “Angela se laisse prendre au piège parce qu'elle l'aime”. Esta estratégia das frases irá acontecer mais vezes = distanciamento Brechtiano.	-----	-----
	00'33'28		1s (olhar)	“ “	“ “	Angela olha diretamente para a câmara, interpelando o espectador.	Retribuído	Angela






Frame	Tempo no filme	Nº Plano	Duração do plano	Espaço Diegético	Personagens	Descrição da cena	Tipologia do Olhar	Elemento Dominador
	00'35'12			“ “	Angela Alfred Émile	Depois de uma grande indecisão na explicação da situação a Alfred, este diz: “Vocês decidam-se, hoje à noite vai dar o <i>À Bout de Souffle</i> , não quero perder”. Belmondo, o ator do filme em questão, é também Alfred. Godard joga assim com uma referência à sua própria obra, através da voz do ator que a encarnou.	-----	-----
	00'41'17			“ “	Angela	Depois de ter sido abandonada na casa por Alfred e Émile, Angela recita o que parece ser um poema sobre os homens e sobre desgostos de amor. Enquanto isso vai olhando diretamente para a câmara e no final fala de si própria na 3ª pessoa dizendo “ela sai”, dirigindo-se depois para a porta.	Retribuído Direto para a câmara	Angela
	00'42'01		6s	Montra de uma loja	Desconhecida	Aparece, na montra de uma loja, um televisor ligado que mostra a imagem de uma mulher completamente nua. Ela encontra-se virada ao contrário, não possibilitando o retorno do olhar = satisfação da pulsão escopofílica do espectador.	Não retribuído	Espectador
	00'42'19		7s	“ “	“ “	Aparece no televisor, uma mulher que não sabe que está a ser vista, passeando.	“ “	“ “
	00'42'49		1s (olhar)	Restaurante	Émile Alfred 2 desconhecidas	Alfred está numa mesa rodeada de gente e manda uma piada. De seguida olha diretamente para a câmara, sorrindo para o espectador e dando-lhe a entender que a piada foi mandada para que seja este a usufruir dela.	Retribuído Direto para a câmara	





Frame	Tempo no filme	Nº Plano	Duração do plano	Espaço Diegético	Personagens	Descrição da cena	Tipologia do Olhar	Elemento Dominador
	00'44'09		13s	-----	Angela	Angela diz, em voz-off, o que por norma acontece no 3º ato de uma comédia no que se refere a uma heroína, que neste caso é ela dado que estamos a ver uma “comédia” e ela é a protagonista. Ela sabe que faz parte de uma ficção e o espectador sabe que tudo é ilusão = método Brechtiano de distanciamento.	-----	Realizador Angela
	00'54'11 00'55'22		59s 18s	Rua	Não atores	Vários não atores cuja imagem foi captada na rua olham diretamente para a câmara ao passarem por ela. Esta cena é remanescente da fase inicial (documental) do cinema, quando olhar para a câmara ainda não era tabu.	Retribuído Direto para a câmara	Não atores
	01'04'17		3s	Café	Angela	Angela vê uma fotografia de Émile acompanhado de outra rapariga, que lhe foi dada por Alfred. Fica visivelmente incomodada e de vez em quando olha para a câmara como que admitindo que a notícia não lhe caiu bem. Ela não o consegue esconder.	“ “	Angela
	01'05'01		2s	“ “	“ “	Angela olha novamente para a câmara. Há também uma troca de olhares com Alfred, que se encontra ao seu lado em contra-campo.	“ “	“ “
	01'06'33		2s	“ “	“ “	“ “	“ “	“ “

Frame	Tempo no filme	Nº Plano	Duração do plano	Espaço Diegético	Personagens	Descrição da cena	Tipologia do Olhar	Elemento Dominador
	01'09'22		6s	Rua	Angela	Angela, que supostamente falava com Alfred, vira-se para a câmara, falando diretamente com o espectador, dizendo-lhe que se não voltar é porque fez as pazes com Émile e é feliz.	“ “	“ “
	01'11'13		21s	Escadas do prédio dos protagonistas	Angela Émile	Troca intensa de olhares entre Émile e Angela.	Olhar retribuído entre personagens	Neutro
	01'11'54		11s	“ “	“ “	“ “	“ “	“ “
	01'13'41		19s	Cabaret	Colega de Angela Émile	Colega de Angela faz um show no cabaret, sendo objetivada. Campo contra-campo entre ela e Émile, que a vê atuar. O espectador também a objetiva e satisfaz a sua pulsão escopofílica devido ao fenómeno de identificação no cinema ..	Olhar retribuído, mas submisso, de exibicionismo	Émile Espectador
	01'17'58		19s	Desconhecido	Angela	Angela canta olhando diretamente para a câmara e para o espectador. Parece ser um olhar dirigido ao male gaze, exibicionista, de entrega, submissão e satisfação da pulsão escopofílica.	“ “	Espectador




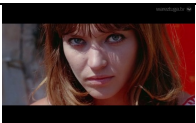
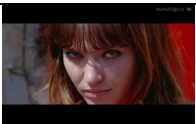
Frame	Tempo no filme	Nº Plano	Duração do plano	Espaço Diegético	Personagens	Descrição da cena	Tipologia do Olhar	Elemento Dominador
	01'19'06		32s	Casa de Angela e Émile	Angela	Angela foge da câmara como se fugisse de Émile, com quem fala com vergonha. No entanto depressa se percebe que não se está a ver um POV de Émile pois ele aparece, a uma dada altura, do lado esquerdo. Ela diz que não sabe o que dizer = tenta justificar-se face ao espectador, mais que a Émile. Ela demonstra também vergonha ao evitar o olhar direto, olhando de vez em quando para o chão. Está envergonhada do ato que cometeu e que o espectador presenciou. Ela contará de seguida a Émile que teve relações sexuais com Alfred.	Olhar direto / retribuído Evitamento	Espectador
	01'20'07		11s	“ “	“ “	Émile fala diretamente para o espectador, olhando para a câmara, dizendo que não sabe se está numa comédia ou numa tragédia, mas que sabe que está numa obra de arte – masterpiece	Direto / retribuído	Émile
	01'23'22		6s	Na cama do quarto de Émile e Angela	Angela	Angela faz um trocadilho final em francês entre as palavras “amaldiçoada” e “uma mulher”. De seguida olha para a câmara, sorri e pisca o olho, como tinha feito no início do filme = cumplicidade.	“ “	Angela






GRELHA DE OBSERVAÇÃO 3 –VIVRE SA VIE (1962)

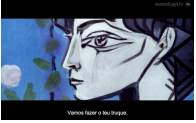

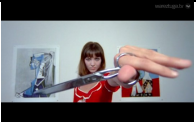

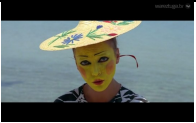
Frame	Tempo no filme	Nº Plano	Duração do plano	Espaço Diegético	Personagens	Descrição da cena	Tipologia do Olhar	Elemento Dominador
	00'01'18		29s (olhar)	Desconhecido, talvez na casa da protagonista	Nana	Nana olha para a câmara de forma provocatória, incitando-o a conhecer a sua história e dando-lhe autorização para tal. Confrontação com o olhar masculino que ser-lhe-á imposto durante todo o filme.	Olhar direto	Nana
	00'33'52		6s (olhar)	Snack-Bar	Nana	Nana olha diretamente para a câmara, não se percebendo se é um POV ou um olhar para o espectador. Possível apropriação da imagem do casal que se encontra à sua frente e que espia sem malícia.	Olhar direto ou POV	Nana
	00'02'54		1m'36s	Cafê	Nana Homem	Nana fala com um homem num café. A imagem consiste num bloqueio pois o espectador só tem acesso às costas da protagonista e do homem com quem ela fala. Condicionamento das formas visuais.	Bloqueio / Lacuna no olhar	Realizador
	00'41'29		2m'15s	Cafê / Restaurante	Nana Proxeneta	Nana fala com o proxeneta no café / restaurante. Dá-se mais uma vez uma situação de bloqueio das formas visuais, que frustram o ímpeto voyeurista do espectador. Neste caso este efeito é conseguido através da sobreposição da imagem de Nana com a do proxeneta.	“ “ “ “	“ “
	00'44'52		17s (olhar)	“ “	“ “	Nana e o proxeneta entram numa luta dinâmica de olhares. A disputa acaba com Nana a olhar para baixo, evitando o olhar contínuo do proxeneta através de um ato de submissão. O proxeneta sai vencedor. A partir daqui veremos como o poder ficará nas mãos deste.	Olhar retribuído / Olhar não retribuído	Proxeneta



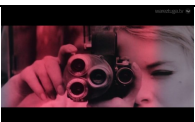
Frame	Tempo no filme	Nº Plano	Duração do plano / olhar	Espaço Diegético	Personagens	Descrição da cena	Tipologia do Olhar	Elemento Dominador
	00'20'56		1m'14s	Esquadra da polícia	Nana Polícia	Nana é interrogada na polícia depois de um suposto roubo que perpetrou. A protagonista evita constantemente o olhar do interrogador (apesar de retribuir, muito raramente, o olhar), olhando antes para baixo, demonstrando vergonha e submissão à figura autoritária.	Não retribuído	Polícia
	01'04'17		1s	Restaurante	Nana Brice Parain	Nana encontra-se num restaurante onde o filósofo Brice Parain se encontra. Antes de encetar uma conversa com este Nana pergunta-lhe: “Incomoda-o que o olhe?” – Ao pedir permissão ao homem, Nana confirma que o olhar não retribuído pode ser percebido como uma forma de violação através da posse da imagem.	Retribuído	Neutro
	01'11'36		6s (olhar)	“ “	Nana	Nana olha diretamente para a câmara, indubitavelmente para o espectador. Nana admite assim esta presença terciária, embora sem possibilidade de interferência na narrativa. Nana demonstra assim que se sabe olhada, recuperando algum poder, face ao espectador, com esta atitude.	Olhar direto	Nana
	01'15'38		24s	Quarto de Nana	Nana	Nana é retratada de perfil, não retribuído o olhar. Ao permitir que isto aconteça deixa o domínio na mão de quem a mira, que a objetiva.	Olhar não retribuído	Espectador

GRELHA DE OBSERVAÇÃO 4 – *PIERROT LE FOU* (1965)





Frame	Tempo no filme	Nº Plano	Duração do plano	Espaço Diegético	Personagens	Descrição da cena	Tipologia do Olhar	Elemento Dominador
	00'17'58		7s	Quarto de Marianne	Pierrot Marianne	Pierrot na cama, encostado a uma parede. Ele observa Marianne enquanto esta vagueia pela casa, cantando. Este olhar é intercalado com um olhar baixo e triste que deixa já latente uma certa submissão, tanto a Marianne como ao destino amargo que desconhece, mas que o espera.	Retribuído Não retribuído	Marianne
	00'39'41		5s	Carro	“ “	Pierrot e Marianne estão num descapotável vermelho. Pierrot olha para trás, diretamente para o espectador, e diz-lhe “ela só pensa em divertir-se. Marianne, curiosa, pergunta-lhe: “Estás a falar com quem?”” ao que Pierrot responde: “Com os espectadores” – reconhecimento da audiência.	Direto	Pierrot Marianne
	00'27'40		8s	Café	Figurantes	Figurantes apresentam-se, olhando diretamente para a câmara. Este olhar funciona tanto como olhar para o espectador como também <i>olhar escondido</i> , como teorizado por Bonitzer.	“ “	Realizador Figurantes
	00'48'36		3s (olhar)	Casa junto à praia	Marianne	Marianne promete a Pierrot que nunca o deixará. De seguida olha diretamente para a câmara como que negando o que acabou de dizer. Ela partilha, desta forma, uma espécie de segredo com o espectador, de quem não esconde a verdade.	“ “	Marianne
	00'48'47		3s (olhar)	“ “	“ “	“ “	“ “	“ “






Frame	Tempo no filme	Nº Plano	Duração do plano	Espaço Diegético	Personagens	Descrição da cena	Tipologia do Olhar	Elemento Dominador
	00'51'57		35s	“ “	Pierrot	Pierrot olha diretamente para a câmara, expondo a sua ideia para uma novela. Quando se dá uma mudança de plano confere-se que Marianne (a única personagem que partilha o espaço com Pierrot) se encontra do seu lado direito, provando assim que esta <i>performance</i> é única e exclusivamente dirigida ao espectador.	“ “	Pierrot
	00'59'26		35s	À porta de uma casa	Marianne	Marianne olha diretamente para a câmara e desabafa com o espectador, queixando-se de Pierrot – criação de uma relação de intimidade com o espectador.	“ “	Marianne
	01'03'21		1m'18s	No meio de um bosque	Pierrot	Pierrot olha diretamente para a câmara e desabafa com o espectador, queixando-se de Marianne – criação de uma relação de intimidade com o espectador.	“ “	Pierrot
	01'18'03		1s	Desconhecido	Pierrot	Pierrot está separado de Marianne. Olha diretamente para a câmara, olhando de relance para o espectador. Ele tem noção de que é observado, de que existe um olhar constante na sua vida, de que é acompanhado por um observador atento ao desenrolar da sua desgraça.	“ “	“ “
	01'29'30		4s	Barco	Marianne	Marianne e Pierrot têm uma conversa num barco. Falam sobre a impossibilidade de conhecer o totalmente o Outro, mesmo que o amemos. Marianne olha diretamente para a câmara. Parece querer dizer ao espectador que estas questões também lhe dizem respeito – Marianne também nunca irá conseguir compreender plenamente quem está a observá-la deste lado.	“ “	Marianne

Frame	Tempo no filme	Nº Plano	Duração do plano	Espaço Diegético	Personagens	Descrição da cena	Tipologia do Olhar	Elemento Dominador
	01'13'43		14s	Casa de Marianne (?)	Insert de um quadro	Pierrot é agredido pelos traficantes de armas. Dá-se um condicionamento propositado da visão do espectador: em vez de ter acesso à imagem da agressão, o espectador vê várias imagens de obras de arte que parecem ver por ele.	Bloqueio da imagem	Realizador
	01'11'48		1s	“ “	Capanga	POV de Marianne, que vê um dos traficantes com uma arma na mão, que lhe é apontada. O espectador toma o lugar de “Marianne ameaçada”.	POV Olhar direto	Traficante
	00'11'52		3s	“ “	Marianne	POV / olhar direto do traficante de armas, que vê Marianne empunhando uma tesoura. O espectador é “cortado”.	POV Olhar direto	Marianne
	01'13'35		6s	“ “	Capanga 2	Traficante que está prestes a bater em Pierrot olha diretamente para a câmara. Possível POV de Pierrot. O espectador torna-se em “Pierrot ameaçado”.	POV Olhar direto	Traficante 2
	00'57'47		17s	Desconhecido	Marianne Pierrot	Marianne e Pierrot fazem uma pequena peça para entreter uns turistas americanos e fazer dinheiro. O tema do Vietnam é satiricamente escolhido. Como olham diretamente para a câmara, o espectador pode, eventualmente, ser posto no lugar dos americanos, o Outro que representa a violência e o capitalismo – obriga o espectador a tomar um olhar crítica sobre si próprio, levando a uma autorreflexão mais alargada.	“ “	Marianne “atriz”

Frame	Tempo no filme	Nº Plano	Duração do plano	Espaço Diegético	Personagens	Descrição da cena	Tipologia do Olhar	Elemento Dominador
	01'31'33		1s	Carro	Pierrot	Pierrot espia os traficantes de armas. Pierrot domina assim os bandidos com o seu olhar.	Não retribuído	Pierrot
	01'32'05		17s	Desconhecido	Marianne	Marianne vê os traficantes através da mira de uma arma antes de os matar. Ela apropria-se da imagem deles, dominando-os e ganhando tal vantagem sobre eles que tem nas suas mãos as suas vidas.	“ “	Marianne
	01'19'38		2s	Cinema	Personagem de um filme	Pierrot está numa sala de cinema. Vemos um plano da tela que mostra uma mulher olhar diretamente para a câmara, empunhando uma máquina de filmar. A mulher diz “Cabia-lhe a si decidir em que momento deixaria o personagem fictício para voltar à realidade. Se ao menos existisse...” “Pierrot, o louco” é o alter-ego de “Ferdinand louco de amor”. Mas Godard, apesar de conferir a Pierrot uma autoconsciência do seu estatuto, quer que ele permaneça nesse estado. O realizador demonstra assim todo o seu poder.	Direto	Realizador



GRELHA DE OBSERVAÇÃO 5 – WEEK END (1967)

Frame	Tempo no filme	Nº Plano	Duração do plano	Espaço Diegético	Personagens	Descrição da cena	Tipologia do Olhar	Elemento Dominador
	00'24'32		3s	Fora de uma loja de conveniência	Desconhecida que se encontra no local	Dá-se uma luta entre o condutor de um trator, um homem presumivelmente de classe baixa, e uma mulher de classe alta. Vários desconhecidos olham para a câmara, observando a luta (é dado contra-campo). Na parede em que se encontram encostados vemos vários anúncios, que chamam a atenção para o cunho capitalista (satirizado por Godard). Apesar de ser dado contra-campo a linha de olhar dos desconhecidos não está em perfeita sintonia com o que é visto, deixando espaço para que se suponha que o olhar é direto para o espectador. Parecem estar a mostrar a sua reação a este, convidando-o a reagir com eles. Formulação enunciativa: Eu (personagem) e tu (espectador), vemos o que está a acontecer. Eu sei que estás aí, ri-te comigo”.	POV Direto Retribuído	Desconhecidos
	00'24'36		13s	“ “	3 homens, operários, presumivelmente	“ “	“ “	3 homens
	00'25'22		19s	“ “	Homem desconhecido Mulher desconhecida	“ “ O homem, mais baixo que a mulher, tem o braço à volta dela. Sorri durante todo o tempo, quando não dá passas do seu cigarro. Parecem pertencer ambos à classe média/alta.	“ “	Homem e mulher
	00'25'47		10s	“ “	Homem desconhecido	“ “ Um homem de boné, que parece pertencer à classe baixa, vê a cena e olha para o espectador.	“ “	Homem






Frame	Tempo no filme	Nº Plano	Duração do plano	Espaço Diegético	Personagens	Descrição da cena	Tipologia do Olhar	Elemento Dominador
	00'25'47		10s	“ “	Roland	Roland, que supostamente tinha ficado no carro a fumar um cigarro, olha diretamente para a câmara tal como os desconhecidos. De seguida irá embora com Corinne.	“ “	“ “
	00'26'09		8s	“ “	Homem desconhecido	“ “ Homem olha para a cena e ri-se bastante. Tenta controlar o riso mas acaba sempre por rir novamente.	“ “	“ “
	00'27'03		18s	“ “	Todos os personagens que apareceram a olhar para a câmara anteriormente	Depois de um subtítulo que junta as palavras “falso” e “tographic”, todos os personagens que olharam para a câmara aparecem num retrato conjunto, incluindo Roland. Os protagonistas, Roland e Corinne, já se tinham ido embora no carro, tornando numa impossibilidade a sua presença na fotografia, póstuma a este ato. Assim, o momento é falso e Godard “brinca” com o espectador mostrando-lhe que tudo é ilusão pois a narrativa perde o seu nex = brechtiano. “Falsa fotografia: fotografia = cinema (fotografia em movimento); fotografia falsa = cinema como mentira. O que é reforçado pelo facto de os protagonistas já não estarem ali mas sim num carro a conduzir para longe. Limites entre a ficção e o documentário fundem-se pois parece que o elenco tira uma fotografia documental.	Retribuído Direto para a câmara	Realizador Personagens
	00'27'25		45s	Carro dos protagonistas	Corinne Roland (em off)	Corinne fala com Roland, que está em fora-de-campo apesar de ouvirmos as suas respostas em voz-off.	Lapso de olhar (do espectador)	Realizador
	00'37'00		10s (olhar)	No meio de um terreno amplo	Homem com uniforme da Revolução Francesa	Personagem de Jean-Pierre Leaud veste um uniforme da Revolução Francesa e caminha recitando um livro de teor revolucionário. Corinne e Roland vão interrompendo com saídas parvas. Caminham todos na mesma direção até que o homem do uniforme se vira diretamente para a câmara e começa a recitar para o espectador. Isto aparece depois de aparecer o subtítulo “De la Revolution Française aux Weekends UNR”. O discurso ideológico/reacionário é dirigido, sem ambiguidade, ao espectador. Godard pede a este último para agir. Os protagonistas continuam a andar como se tivessem noção de	Retribuído Direto para a câmara	Homem do uniforme da Revolução Francesa

						que o discurso não é para eles, apesarem de serem os únicos presentes na diegese. Estes parecem representar os desiludidos da Revolução, que já não acreditam nela pois está bafienta e “no armário”, como eles próprios dizem.		
--	--	--	--	--	--	---	--	--

Frame	Tempo no filme	Nº Plano	Duração do plano	Espaço Diegético	Personagens	Descrição da cena	Tipologia do Olhar	Elemento Dominador
	00'43'17		-----	No meio de uma floresta	Roland Corinne Menina Bronte/filósofa Homem do conto	Os protagonistas estão perdidos no meio da floresta. Encontram um homem e uma mulher vestidos como personagens de um conto. A mulher é Mademoiselle Bronte, que poderá aqui ser a encarnação da autora Charlotte Bronte. Ela pergunta, inclusivamente, se querem uma “informação poética” sobre o caminho para Oinville, o destino dos protagonistas. Tem sempre um livro na mão, que vai recitando. Roland, frustrado devido à falta de resposta à pergunta sobre o caminho para Oinville, diz: “que filme de merda! Só encontramos loucos.” Ele demonstra assim que sabe que se encontra num filme, revelando a autoconsciência de que é um personagem numa ficção. Foi o realizador que lhe deu esta noção que o leva a uma posição de superioridade epistémica que parece também ser partilhada por Corinne, que lhe responde: “A culpa é tua. Só tens de aceitar”. De seguida aparece o subtítulo “Du côte de chez Lewis Carroll”. Será que é ele o homem que acompanha Bronte? O casal não quer saber da récita de Bronte, chegando a atirar-lhe pedras = paralelismo com o homem do uniforme.	-----	Roland Corinne
	00'47'17		-----	“ “	Corinne Menina Bronte	Frustrada por não receber a informação de como se chega a Oinville, Corinne empurra Bronte, ou “a filósofa”, como virá a ser chamada, dizendo-lhe “Chega. Isto não é um livro, é um filme. Um filme é a vida.” Corinne demonstra assim horror à literatura e ao pensamento, privilegiando a ação. Bronte continua, no entanto, a recitar. Godard parece criticar todos aqueles que acreditam que um filme não deve conter conteúdo ideológico, ficando-se pela superficialidade da ação, como o cinema tradicional de Hollywood. Bronte será, de seguida, queimada por Roland.	-----	Corinne
	00'47'37		-----	“ “	Roland Corinne	Roland queima Bronte. Quando Corinne mostra arrependimento Roland diz-lhe “Não vês que são personagens imaginárias?” Ela pergunta “Então porque chora ela?” Godard deixa a ideia de que apesar de serem fictícias as personagens não deixam de ter a sua dose de real. Corinne diz ainda a Roland: “E nós? Não somos muito mais que isso”. Godard reforça assim o seu poder face às personagens, que não têm mão no seu próprio destino e sabem disso. Corinne sabe que se encontra tão enclausurada como a Bronte, sabe que apesar de ter noção do seu estatuto não pode fazer nada para o alterar a não ser que tenha a autorização do realizador para o fazer. O poder máximo está sempre nas mãos deste.	-----	Roland Corinne Realizador

Frame	Tempo no filme	Nº Plano	Duração do plano	Espaço Diegético	Personagens	Descrição da cena	Tipologia do Olhar	Elemento Dominador
	00'48'25		2s	“ “	Homem desconhecido/Lewis Carroll (?)	Homem desconhecido/Lewis Carroll encontra-se sentado no chão, à frente do corpo ardente de Bronte. Recita um livro (talvez o de Bronte?) As palavras que recita parecem ser sobre o casal, mas também podem ser direcionadas ao espectador. Não se consegue perceber se está ou não a olhar diretamente para a câmara.	Direto para a câmara (?) Retribuído (?)	Homem desconhecido/Lewis Carroll
	00'58'44		-----	Em voz-off no subtítulo Floresta	Roland Corinne 2 italianos Godard (?)	Aparece o subtítulo “Un vendredi loin de” seguido de um plano da floresta. Roland e Corinne seguem em direcção a Oinville e passam por 3 homens. 2 deles estão sentados num tronco enquanto um outro está de pé com um guarda-chuva aberto. Este último parece-se bastante com Godard, o que só reforçaria a sua força enquanto autor. Os homens sentados dizem: “Siamo gli attori italiani della coproduzione”. Corinne pergunta a Roland quem são eles e os 2 homens respondem novamente o mesmo que anteriormente enquanto aparece a continuação do subtítulo: “um vendredi loin de Robinson et des montes la jolie”. Ainda em voz-off, Roland traduz o que os italianos disseram para francês. Também os atores italianos se encontram numa posição epistémica superior, tal como os protagonistas.		
	00'59'53		-----	À beira de uma estrada	Roland Corinne Casal desconhecido	Roland e Corinne tentam apanhar boleia para Oinville. Conseguem parar um carro branco desportivo ocupado por um casal. A acompanhante pergunta: “estão num filme ou na realidade?” Roland responde “num filme”. O condutor replica: “Num filme? Grande mentiroso” e vai embora negando a boleia pedida. Mais uma vez, Godard escolhe conscientemente misturar realidade e ficção. Através deste diálogo pretende demonstrar que são ambas faces da mesma moeda. Os limites entre uma coisa e a outra são constantemente postos à prova.	-----	Personagens
	01'05'46		1m'4s (plano)	Estrada secundária/trilha de terra	Árabe	Roland e Corinne conseguiram finalmente arranjar boleia num carro do lixo ocupado por um homem negro e um homem árabe. Estes fazem uma pausa no serviço e encostam-se à carrinha. Corinne e Roland encontram-se no topo da carrinha. De seguida o árabe é filmado, olhando diretamente para a câmara e dizendo: “o meu irmão negro vai dizer o que eu penso”. Isto acontece depois do aparecimento do subtítulo: “Monde3”, uma referência aos países de terceiro mundo. Ouvimos, em off, a voz do homem negro. Fala sobre a liberdade e a falta dela, opressão, política, guerrilha, ideologia, nazismo, África., etc. Enquanto isso o homem árabe vai comendo	Direto para a câmara Retribuído	Árabe

						<p>uma sandes, olhando diretamente para a camâra com alguns desvios pelo meio. Este olhar não pode ser dirigido a Roland/Corinne pois estes encontram-se no topo da carrinha. O olhar parece assim confrontar o espectador com a história, com o que foi feito pelo homem branco através do processo da colonização. Parece dizer “olha o que fizeram, deviam responsabilizar-se” = questão do imperialismo. É feito um apelo à luta africana contra o elemento colonizador. São inseridos planos no meio, do próprio filme, que ilustram e reforçam o que é dito.</p>		
--	--	--	--	--	--	--	--	--

Frame	Tempo no filme	Nº Plano	Duração do plano	Espaço Diegético	Personagens	Descrição da cena	Tipologia do Olhar	Elemento Dominador
	01'07'01		43s (plano)	“ “	Homem árabe	“ “	“ “	“ “
	00'07'54		3s (plano e olhar)	Campo amplo	Homem que encarna a Revolução Francesa	Flashback da cena do homem que encarna a Revolução. Neste contexto funciona como um apelo/incitamento à revolução contra o imperialismo e o homem branco, a grande próxima revolução a ser empreendida.	Direto para a câmara Retribuído	Homem do uniforme da Revolução Francesa
	00'07'58		1m'24s (plano)	Estrada secundária Trilho de terra	Homem negro	Agora é a vez do homem negro olhar para a câmara enquanto o homem árabe fala por ele: “o meu irmão árabe vai falar por mim”. De vez em quando o olhar é desviado para logo retornar. Godard deixa assim implícito que ambos os homens são irmãos na mesma luta. O homem árabe fala da privação da liberdade e da necessidade de adotar a guerrilha devido à falta de meios/oportunidades em relação aos imperialistas. O homem negro conta assim a história do homem árabe pois são a mesma história, encontram-se ambos na mesma posição. Faz-se o apelo à luta pela igualdade, mesmo que com recorrência à força. Tantos negros como árabes foram colonizados pelos franceses.	Direto para a câmara Retribuído	Homem negro
	01'09'33		1m'3s (plano)	“ “	Homem negro	Homem negro volta a olhar para a câmara depois de novo flashback.	Direto para a câmara Retribuído	“ “
	01'10'40		12s (plano)	Em cima da carrinha do lixo	Roland Corinne	Imediatamente antes deste plano aparece o subtítulo “L'occident”, claro oposto do subtítulo anterior, “Monde3”. Logo de seguida aparecem os protagonistas sentados no topo da carrinha do lixo. Estes representam, de facto, o homem branco e o Ocidente. Olham diretamente para a câmara. Este olhar é dirigido ao espectador pois tanto o homem árabe como o negro, que continuam a falar em off, encontram-se encostados à carrinha. Roland parece estar com o olhar fixo no espectador, numa atitude que parece dizer “olha o que fizemos, nós temos culpa”. Já Corinne olha, inicialmente, para o lado, como se tivesse vergonha ou não tivesse vontade de encarar a realidade. Depois olha para a câmara, com desconforto. A sensação é a de que os protagonistas (o Ocidente) foram metidos no banco dos	Olhar direto para a câmara Evitamento	Homem árabe/negro

						réus e as acusações estivessem a ser lidas. Os espectadores são simultaneamente o público do tribunal e tão cúmplices/culpados como os protagonistas.		
--	--	--	--	--	--	---	--	--

