

O sujeito escondido Reflexões sobre o olhar e a alteridade em *Caché*

Ana Paula Penkalaⁱ

Resumo: Este artigo propõe uma discussão teórica a respeito da questão do olhar mediado tecnicamente em nossa sociedade atual, ou seja, o olhar das câmeras que nos cercam e o que fica marcado nos registros dessas câmeras. A partir desse ponto, a reflexão busca pensar os sujeitos que estão envolvidos nessa dinâmica. Uma metáfora dessas relações na sociedade pós-moderna está no filme *Caché*, de Michael Haneke, que é usado aqui por representar justamente a problematização do olhar e ser olhado e os pontos de partida humanos que podem nos levar a pensar a técnica, mas, principalmente, os sujeitos por trás da técnica. O método da Análise Fílmica, conforme proposta por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994), serve de esquema para pensar este filme enquanto ilustração dessa reflexão teórica.

Abstract: This paper proposes a theoretical discussion on the issue of looking technically mediated in our today's society, that is to say, the eye of the cameras that surrounds us and which is marked in the records of these cameras. From that point, the reflection wants to think the subjects that are involved in this dynamic. A metaphor of these relations in the post-modern society is in the film *Caché*, directed by Michael Haneke, which is used here because it represents precisely the problematization of the looking and be looked and the human point of view that can lead us to think the technique but, mainly, the subject behind the technique. The method of film analysis as proposed by Francis Vanoye and Anne Goliot-Lété (1994), serves as a scheme to think about this film as illustration of that theoretical reflection.

Palavras-chave: Olhar; Câmera; Sujeito.

Keywords: Looking; Camera; Subject.

*Por detrás do muro, já não vejo mais o cartaz; diante do muro, o cartaz se impõe a mim, sua imagem me percebe. (Paul Virilio em *La Machine de vision*ⁱⁱ)*

1 Introdução

Caché, filme francês do cineasta austríaco Michael Haneke lançado em 2005, chegou ao Brasil com o mesmo nome original. A palavra francesa “*caché*” significa algo que está ou é “escondido”. De forma interessante, *Caché*, o filme, guarda um jogo de palavras que brinca tanto com a sociedade que serve de pano de fundo ao filme – uma França pós-moderna que esconde tensões xenofóbicas até o limite – quanto com o “personagem” central do filme, que é a câmera. *Caché*, como “escondido”, trata de alguém que vigia essa família às escondidas, como também demonstra ser especialmente referente aos segredos escondidos pelo marido/pai, Georges. O filme todo funciona segundo a lógica de um processo de olhar que é operacionalizado pela câmera, a qual permanece escondida durante toda a história, ainda que predominante e onipotente.

O presente artigo é um esboço de várias reflexões provocadas por esse olhar escondido e esse

sujeito que a câmera representa. Que sujeito é esse e que marcas ele deixa na enunciação do filme? Entendendo *Caché* como um filme sobre o ato de olhar e sobre o sujeito que olha, proponho neste texto uma reflexão teórica a respeito do olhar e dos sujeitos do olhar para compreender que metáfora da visão e do especular é essa que Michael Haneke dá a ver em seu filme. Uso principalmente a contribuição de Arlindo Machado e seu trabalho sobre o sujeito nas imagens como marco teórico. O método da Análise Fílmica, conforme proposta por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994), serve de esquema para pensar o filme enquanto ilustração dessa reflexão teórica.

2 Uma recuperação a respeito do olhar

No início da década de 1960, o francês Guy Debord (1998) lançou ao mundo sua polêmica tese a respeito da sociedade do espetáculo. Para o filósofo Michel Foucault (2002), mais que em uma sociedade do espetáculo, vivemos em uma sociedade da vigilância. Foucault e Debord poderiam estar falando da mesma tese. “A própria vigilância resulta também em espetáculo”, disse Arlindo Machado (1996, p. 226); e fazer de algo espetáculo também é controlar, é criar mecanismos de vigilância. Vivemos, enfim, em uma sociedade na qual, para onde quer que nos viremos, estamos observando e sendo observados. Sigmund Freud – reforçado por Arlindo Machado (1996) –, já em 1915 percebia o duplo mecanismo do olhar quando falava em pulsão de olhar e pulsão de ser olhado.ⁱⁱⁱ Hoje “a multiplicação das câmeras de vigilância na paisagem social põe a nu esse desdobramento do ponto de vista, não sendo mais de ninguém o olho do outro, mas apenas uma *virtualidade escópica que pode ser ocupada por qualquer um*” (MACHADO, 1996, p. 229, grifo meu). Não só Freud, na psicanálise, observou a questão do *olhar*. Jacques Lacan chamava de *pulsão escópica* essa forma mais complexa do instinto. “[...] Essa pulsão compõe-se de um objetivo (ver), uma fonte (o sistema visual), enfim, um objeto. Este último, o meio pelo qual a fonte alcança seu objetivo, foi identificado por Jacques Lacan com o **olhar**.” (AUMONT, 2006, p. 125, grifo no original) O filósofo Jean-Paul Sartre também pensou o olhar como constituição do outro. Para Sartre, o olhar tem qualidades perceptuais e expressivas, conforme afirma Alfredo Bosi (2006). Segundo este autor, Sartre concebe o olhar como “[...] uma força que penetra no ser olhado, ferindo-o, tolhendo a sua liberdade, esvaziando-o, dessanguando-o, tangendo-o para o nada” (BOSI, 2006, p. 80). A concepção do “outro” na filosofia de Sartre se dá quando este outro exerce sua liberdade de (me) olhar^{iv}. Assim, o olhar é a expressão do poder de um indivíduo sobre outro, a expressão da existência desse indivíduo porque é a liberdade de alguém sendo exercida sobre outra liberdade. Olhar, diz Sartre (2005), faz com que o indivíduo seja um sujeito, enquanto o outro que é olhado – e que perde sua transcendência – vira objeto. Através do olhar, para Sartre, o sujeito que olha faz julgamentos de valor, ele objetifica o outro (SARTRE, 2005).

O que talvez ambas as abordagens – filosófica e psicanalítica – tenham em comum é pensar o olhar

como um jogo de objetificação no qual os indivíduos que olham buscam nesse ato algum tipo de poder. Por isso tantas teorias da psicanálise dão conta de comportamentos relacionados ao cinema. “A escopofilia, prazer de tomar o outro como objeto, submetendo-o a um olhar fixo e curioso, é um dos componentes principais da sedução no cinema. O filme – qualquer filme – trabalha fundamentalmente com essa perversão do olhar abelhudo que se satisfaz em ver o outro objetivado.” (MACHADO, 2007, p. 48) Freud, no início do século XX, pensava no outro lado da pulsão de olhar, ou seja, a pulsão de ser olhado e, ao falar dos “instintos e suas vicissitudes”, definiu que “[...] olhar não era outra coisa que mirar-se no espelho do olho do outro” (MACHADO, 1996, p. 229).

As imagens técnicas, por registrarem os sujeitos em situação de objetos, tornando-os coisas diante do olhar dos outros, enfatizam o ato de olhar e salientam o sujeito que olha como *espectador*.

2.1 O olhar sobre as coisas

No início desta década a ensaísta norte-americana Susan Sontag afirmou: “As fotos objetificam: transformam um fato ou uma pessoa em algo que se pode possuir” (SONTAG, 2003, p. 69). Essa questão, em Sontag, vai além daquilo que Sartre propôs com relação ao exercício da liberdade de um sujeito sobre outro. A autora define um tipo de espetatorialidade perversa que talvez Freud tenha apenas tangenciado quando pensou em *voyeurismo/exibicionismo*. Quando fala de fotos de atrocidades, Sontag questiona a indecência da situação em que nós, que olhamos tais imagens tão horríveis, nos metemos, uma situação de “coespectadores” (2003). Ao olharmos, por exemplo, para as fotografias daqueles que foram condenados à morte, experimentamos um lugar que não era exatamente o nosso, mas que tomamos como tal. “Uma seleção dessas fotos num livro intitulado *Os campos de morte* permite, décadas depois, olhar de frente para os rostos que olham para a câmera – portanto, que olham para nós. [...] E o espectador se encontra na mesma posição que o funcionário atrás da câmera; a experiência é de dar náuseas.” (SONTAG, 2003, p. 53, grifo no original) As fotos de que fala a ensaísta não objetificam apenas, nem retiram somente a transcendência dos sujeitos fotografados. Elas são indecentes porque despem o sujeito que é olhado de dignidade. Invadem sua liberdade, mas invadem também sua humanidade. Além disso, elas também nos transformam em eternos objetos desse olhar que condena aquele que olha à culpa de testemunhar a dor. Elas eternizam a vitimização desses sujeitos como eternizam nossa espetatorialidade perversa diante da dor dos outros. A autora diz que somos coespectadores da desgraça que se abate sobre o outro. A questão é que, uma vez que o dispositivo que cria e eterniza essa imagem está ausente dessa circunstância, está ausente visualmente daquilo que representa, *nós*, que olhamos, somos a câmera, nós tomamos o lugar desse dispositivo, pois tomamos o lugar desse sujeito ausente quando ele não tomou seu lugar na imagem. Nós somos aqueles para quem a câmera oferece seu lugar de olhar e, portanto, somos espectadores.

2.2 O efeito-sujeito

O “olhar sem corpo” (XAVIER, 2006) que é o olhar que a câmera produz, é uma lembrança de que há um sujeito fora de campo que olha essa cena, que opera essa máquina de visão e que nos oferece o registro de seu próprio olhar. O processo de identificação do espectador com esse olhar técnico é algo sem o que o cinema não existe.

Há entre o aparato cinematográfico e o olho natural uma série de elementos e operações comuns que favorecem uma identificação do meu olhar com o da câmera, resultando daí um forte sentimento da presença do mundo emoldurado na tela, simultâneo ao meu saber de sua ausência (trata-se de imagens e não das próprias coisas). (XAVIER, 2006, p. 369)

Para Ismail Xavier (2006), o aparato cinematográfico simula um “sujeito-do-olhar”. Sobre isso, Aumont, Bergala e Marie dizem que

por mais que o espectador saiba [...] que não é ele que assiste sem mediação a essa cena, [...] a *identificação primária* faz com que ele se identifique com o sujeito da visão, com o olho único da câmera que viu essa cena antes dele e organizou sua representação para ele, daquela maneira e desse ponto de vista privilegiado. (1995, p. 260, grifo meu)

Essa identificação primária é “[...] a assimilação pelo espectador do olhar agenciador do plano, o olho da câmera ou da instância vidente” (MACHADO, 2007, p. 100). Quando o processo de identificação acontece, o espectador toma esse lugar de sujeito-do-olhar e se faz representar como sujeito de uma percepção total que *dá sentido* às coisas, segundo Xavier (2006). “Minha emoção está com os 'fatos' que o olhar segue, mas a condição de tal envolvimento é eu me colocar no lugar do aparato, sintonizado com suas operações.” (XAVIER, 2006, p. 377) Segundo esse autor, o processo simula uma onipotência imaginária, ao que chamará de efeito-sujeito: “[...] a simulação de uma consciência transcendente, que descortina o mundo e se vê no centro das coisas, ao mesmo tempo que radicalmente separada delas, a observar o mundo como puro olhar” (XAVIER, 2006, p. 377). De certa forma a concepção do autor irá reforçar a ideia de Sartre (2005) quando este afirmou que o olhar arrancava dos sujeitos olhados sua transcendência.

O conceito de identificação primária, segundo Machado (2007), remonta às teorias freudianas e lacanianas de formação do eu e sua leitura por autores como Jean-Louis Baudry, que diz que o espectador identifica-se mais com aquilo que encena ou coloca em jogo o representado que com o próprio representado (BAUDRY, 1970^v apud MACHADO, 2007, p. 100). O processo de identificação que faz com que o espectador transforme-se em sujeito onividente e onipotente (onipresente) revela uma estratégia que Walter Benjamin (referindo-se à literatura) já chamaria de “verdadeira narrativa” na primeira metade do século XX (BENJAMIN, 1996; RESENDE, 2006). As narrativas tiveram sua prematura morte, para Benjamin, quando do surgimento do romance, que introduziu a figura de um autor-narrador autoritário dentro do processo narrativo.

A autoridade é imposta dentro da narrativa quando é possível perceber um sujeito que narra mas que ele está em uma instância superior em se considerando o nível da construção da narrativa. É como se, no meio de uma história infantil, uma mão (um olhar, uma voz) interferisse no curso dos acontecimentos: uma mão “divina”, ditatorial, que não é da mesma ordem daqueles sujeitos que ali se encontram. (PENKALA, 2007)

Esse sujeito dentro da narrativa, que é ausente, como afirma Machado (2007), existe no filme como lacuna, “[...] para que o espectador ocupe o seu lugar” (MACHADO, 2007, p. 20), e o faz com o propósito de “[...] colocar o espectador no centro de seu processo de significação”^{vi}. Somente encontrando esse sujeito dentro do enunciado é possível ao espectador tomar parte na experiência relatada. Ele “pega o espectador pela mão” e a ele oferece um lugar em seu relato, em sua própria experiência, torna-se aberto ao diálogo e a um tipo de comunicação que se dá entre sujeitos de mesmo nível. O espectador “[...] assume o campo visual do Grande Ausente: a câmera e sua encarnação metafísica” (MACHADO, 2007, p. 85). O que Arlindo Machado chama de Grande Ausente é o *sujeito do enunciado*, que é diferente do *sujeito da enunciação*, diferença que até mesmo Jacques Lacan já pronunciava, como o “eu que enuncia” e o “eu do enunciado” (MACHADO, 2007). “O sujeito da enunciação é o sujeito do ato de enunciar, é quem produz a narrativa. O sujeito do enunciado é um sujeito criado dentro do enunciado, parte integrante de sua lógica e seus processos, e que é reconhecível no mesmo nível dos sujeitos dentro da narrativa.” (PENKALA, 2007) Ele torna o espectador que assume seu espaço na narrativa onividente e onipresente, mas apenas dentro do espaço mesmo da narrativa, localizado em um contexto interno ao que é narrado, não uma potência e vidência divinas que existem *acima* da narrativa. “[...] A instância mediadora que permite ver (e ouvir) a história recusa-se a assumir qualquer presunção de divindade, assumindo-se como olho precário e saber provisório [...]” (MACHADO, 2007, p. 30) Para Resende (2006), o sujeito do enunciado é um narrador, é “[...] um outro que vê [...]” (p. 176). “Quem narra o filme não é [...] exatamente a voz que nele fala, mas a instância que dá a ver (e ouvir), que ordena os planos e os amarra segundo uma lógica de sucessão.” (MACHADO, 2007, p. 18) A autoridade que, para Benjamin (1996), era a responsável pelo fim das narrativas, não existe nesse sujeito.

Para Arlindo Machado, esse sujeito funciona como um olho (*a priori*, o olho da câmera) que agencia o plano, ou seja, é esse olho/sujeito que dá a ver aquilo que vemos na cena – e, como *dá a ver*, é chamado também de *doador* por esse autor. “Daí que o fato puro e simples da existência de um plano já pressupõe o trabalho de *enunciação* de um sujeito que primordialmente o 'olhou' [...] para que ele pudesse ser finalmente contemplado por nós, espectadores.” (MACHADO, 2007, p. 11, grifo do autor)

2.3 O cine-olho

Essa construção de um sujeito no interior da imagem, da narrativa imagética (que é uma construção do

próprio texto, como afirma Machado [2007]), se dá no cinema por uma série de marcas, as quais são as chaves para que o espectador possa adentrar nas narrativas fílmicas e se constituir nelas como um sujeito vidente, como parte do universo narrado, como capaz de dialogar com aquilo que é representado. Essas marcas são possibilitadas pelo aparato fílmico e pela possibilidade de enunciação que foge aos padrões do cinema clássico, onde o sujeito do enunciado e a própria enunciação eram apagados^{vii}. Os cinemas de vanguarda foram os responsáveis por expor esse aparato fílmico e a própria enunciação, mas é no filme documental, e não na ficção, que esse processo de marcar o ato de enunciar tem seu maior desenvolvimento. Nos anos 1960, o *cinéma vérité*, vertente francesa da vanguarda do documentarismo, deixava marcados no filme, como afirma Brian Winston (2005), tanto o registro do cineasta quanto do próprio aparato fílmico. Isso garantia, como o próprio nome do movimento explora, uma ideia de acesso à verdade.^{viii}

Os norte-americanos Bill Nichols (1997) e Vivian Sobchack (2004), também pensando o documentário, falam de um sujeito-da-câmera, um sujeito cujo feito no filme é dado fora de campo, e cujas marcas de subjetividade podem estar nas imagens do filme que realiza. O pesquisador brasileiro Fernão Ramos (2004) segue os passos de Sobchack, que faz uma reflexão a respeito do espaço ético do sujeito-da-câmera nas representações de morte. Segundo Ramos (2004), o sujeito-da-câmera enquanto produtor de discurso existe através da experiência do espectador. O que talvez o autor queira dizer seja que o espectador experimenta esse processo de significação dentro das imagens por meio do espaço aberto do sujeito-da-câmera. Esse sujeito é, para Sobchack (2004), a *representação visível da visão*, e inscreve a visão em uma situação concreta. O texto imagético não é mais, nesse caso, o simples evento que uma câmera dá a ver como aparato técnico, mas o evento e os sentidos dados a ele pelo sujeito que a opera. Essa inscrição é um discurso sobre o real. Os significantes enquanto marcas do sujeito enunciator significam o posicionamento do cinegrafista diante daquilo que vê, “[...] o modo como ele eticamente habita um mundo social, como visualmente se comporta nele e lhe atribui um significado moral visível aos outros” (SOBCHACK, 2004, p. 144).

O sujeito de que falam Nichols (1997), Sobchack (2004) e Ramos (2004) lembra-nos da contribuição teórica do cinema soviético representada pelas reflexões de Dziga Vertov, nos anos 1930, as quais influenciaram vários movimentos cinematográficos modernos (inclusive o *cinéma vérité*). Considerando o conteúdo intenso da tomada, Vertov trabalhou um método que chamava de *cine-olho* (Kino-Glaz). Segundo Ramos, “[...] a noção de imprevisibilidade, própria à circunstância aberta da tomada, irá fornecer o diferencial estilístico ao trabalho de montagem, proposto pelo método do cine-olho” (2001, p. 204). O Kino-Glaz propunha uma antropomorfização da câmera, um “olho mecânico” que deveria explorar o mundo sensorialmente (STAM, 2003). Vertov dizia: “Sou o cine-olho. Sou um olho mecânico. Eu, uma máquina, mostro-lhe o mundo como apenas eu sou capaz de vê-lo”

(VERTOV, 1984^{ix} apud STAM, 2003, p. 60). O que é esse cine-olho senão o olhar da câmera que é oferecido ao espectador?

O cine-olho representa também uma tecnicização do Panóptico de que fala Foucault (2002), um olho que tudo vê e que não é visto, um “Panóptico Universal”, nas palavras de Machado (1996), um Big Brother, como o criou George Orwell nos anos 1940^x. Esse olho mecânico está nos inúmeros aparatos de segurança que nos perseguem aonde quer que vamos, é a possibilidade humana de visão total e absoluta e, portanto, de poder total e absoluto sobre as liberdades dos outros, sobre todos os sujeitos. Esse cine-olho, no entanto, é capaz de humanizar-se, e o cinema dá exemplo dessa humanização da máquina da visão que é a câmera. No espaço que permite ao espectador, ele é uma máquina de olhar subjetivo, submetida ao olhar dos sujeitos que dela tomem o lugar – justamente porque essa máquina, em si, já foi usada anteriormente por um enunciador humano.

Cine-olho, sujeito-da-câmera, ou ainda efeito-sujeito e sujeito do enunciado, eles são representados imageticamente por marcas no filme. São as marcas visuais que deixam enquanto enunciam que dão ao espectador a abertura para o diálogo com o narrado. Essas marcas constroem uma mediação entre sujeito do enunciado e espectador. Para Yvana Fechine (2006), em se tratando de simular uma enunciação documental^{xi}, por exemplo (com o objetivo de tornar realista aquilo que se narra), erros, imprevistos e problemas técnicos incorporados ao material fílmico – o que no cinema clássico seria inaceitável – dão autenticidade e fidedignidade ao ato de transmissão e, assim, ao que é transmitido. São marcas que “[...] instauram um efeito de acesso imediato, direto e genuíno aos fatos” (FECHINE, 2006, p. 145).

Caché, filme comentado por tratar de forma violenta a xenofobia na França (e Europa, por aproximação), funciona como ilustração perfeita para essas reflexões. Como este filme trabalha o olhar dos sujeitos e o da própria câmera? O que nos diz esse filme sobre o olhar? Que olhares ele explora e com que efeitos? Que sentidos ele dá ao que vemos no filme?

3 Caché e o sujeito escondido: metáforas do olhar

3.1 *Caché*, de Michael Haneke

O filme *Caché* foi lançado em um ano em que a xenofobia na França foi tema dos noticiários em todo o mundo. Entre outubro e novembro de 2005, revoltas civis nos subúrbios de Paris envolveram descendentes de estrangeiros (em sua maioria de africanos), em resposta à morte de dois jovens que tentavam fugir de policiais. Os distúrbios acabaram por expor uma realidade de abandono, discriminação e violência contra os imigrantes e seus descendentes.^{xii} No universo diegético de *Caché*, a trama gira em torno de uma família burguesa (o casal Georges e Anna Laurent e o filho de 12 anos,

Pierrot) que passa a receber fitas de vídeo anônimas. O conteúdo das fitas, no início, é apenas de imagens da fachada da casa dos Laurent, acompanhando o cotidiano de saídas e chegadas da família, como se fosse o conteúdo de uma câmera de vigilância. Com o tempo, as fitas passam a chegar embaladas em desenhos representando o rosto de uma criança que põe sangue pela boca ou uma galinha com o pescoço cortado, ao passo que seu conteúdo fica mais invasivo ou misterioso. Georges começa a desconfiar que Majid seja o autor das fitas. Majid, imigrante argelino que teve seus pais mortos em um massacre em Paris em 1961^{xiii}, seria adotado pelos pais de Georges. O encontro dos dois revela a raiva apaziguada do argelino e a culpa paranoica de Georges que, quando pequeno, delatando uma possível doença do menino, faz com que a mãe decida mandar o quase filho adotivo para um orfanato.

A relação entre Majid e Georges reproduz uma tensão entre franceses e argelinos (o que culminou em uma guerra de oito anos pela independência da Argélia, então território francês, entre 1954 e 1962). Quando Georges sente-se invadido por esse menino argelino que perde os pais e quer ser adotado pelos seus pais, morar em *sua* casa, ser *seu* irmão, o filme faz uma metáfora do próprio sentimento de invasão que países como a França têm com relação a seus imigrantes. Os argelinos (ou os africanos, muçulmanos, etc.) que “invadem” a França são os Majids estranhos que querem tomar parte na casa dos Georges e serem adotados por seus pais (o País). Os pais de Majid eram empregados na casa dos pais de Georges, que podia recebê-los como serviçais, nunca como iguais. Majid seria aquele com quem Georges deveria dividir seu espaço, seus recursos, o afeto dos pais. Georges desclassifica o quase irmão argelino, dizendo que ele tem uma doença, e provoca a expulsão dele de seu “território”. Majid vai para um orfanato, onde a vida é precária e violenta, tal qual é o destino dos muitos filhos de imigrantes que nascem na França mas continuam sendo tidos como estrangeiros: as periferias violentas e sem estrutura, onde reinam o desemprego e a subvalorização humana. Georges vive com medo desse quase irmão que habita um espaço imundo na periferia, mas que ainda assim pode ter acesso a ele (e a sua família) – porque pode, na paranoia de Georges, vigiá-los com sua câmera.

3.2 O filme e seus olhares

A câmera é uma ideia onipresente em *Caché*. Quando o filme começa, o que vemos é o registro de um vídeo feito por uma câmera na rua. Vemos a fachada da casa dos Laurent e escutamos o som ambiente. A longa duração do plano dessa fachada nos faz também estáticos como espectadores, nos coloca em uma situação de intensificação de nosso papel de especulação da vida que se expõe diante de nossos olhos. Esse sentido de espectralidade é reafirmado quando o que vemos na tela é a imagem a que antes assistíamos, agora sendo adiantada (os ruídos visuais na imagem indicam que uma fita está sendo adiantada em um videocassete). Aqui somos apresentados propriamente a essa câmera que, no início,

éramos nós mesmos, os espectadores, observando a casa dos Laurent. O mistério, para Georges, que está sendo observado, é não ter visto esse olho mecânico que agora o vigia.

O espaço doméstico de Georges, que tem um programa de televisão sobre literatura, é representado pela sala de estar, com dois grandes sofás posicionados em frente a um aparelho de TV e vídeo rodeado por filmes e gravações (ver a Figura 1). Georges aparece falando diretamente para a câmera em seu programa de TV (1º quadro da Figura 1). Nós, espectadores do filme *Caché*, somos também espectadores do programa de Georges, uma enunciação fictícia. Os processos de rotina de um programa televisivo são mostrados (2º quadro da Figura 1). Isso reforça ainda mais a questão-chave dentro desse filme, que é o trânsito entre o olhar e o ser olhado. São narrativas dentro de narrativas e olhares dentro de olhares.



FIGURA 1: Reiteração do olhar. a) Georges no programa de TV; b) Georges edita seu programa; c) Georges assiste a mais uma fita, em sua casa (o espaço que o representa, a sala de estar)

Sempre que o conteúdo das fitas é mostrado, a imagem aparece primeiro como parte da diegese (ou seja, no mesmo nível das imagens que vemos de Georges e Anna e dos outros personagens). Assim, a imagem é um personagem, é um sujeito em si. Depois há a entrada de um diálogo do casal em *off* e depois as marcas – que são ruídos visuais na imagem. Mas essas marcas não foram postas lá pelo sujeito-da-câmera, e sim por Georges/Anna, quando as estão vendo e revendo. São marcas do olhar, portanto. Elas apenas denunciam que aquilo que nós, os espectadores, estamos vendo, são imagens de uma câmera (ver a Figura 2).



FIGURA 2: Marcas da ação do vídeo sobre as imagens da fita

O olhar de Georges quando menino é representado inúmeras vezes no filme como um olhar de câmera subjetiva, e sempre um olhar que observa Majid. Georges, então, é representado no filme como aquele que vê, que apenas observa, que “especta”. Como metáfora do espectador que fica imóvel diante da violência que as imagens oferecem, Georges é agora um espectador que é submetido ao olhar

não desejado de um olho que ele não vê (da câmera, dos outros?).

O filme de Haneke também trabalha com uma montagem que se expõe claramente e que é violenta. Seus cortes são abruptos, secos e nos apresentam passagens entre imagens muito diferentes entre si.^{xiv} Não raro somos surpreendidos por imagens violentas em meio a sequências monótonas e demoradas.

Uma das sequências mais significativas instaura de forma definitiva o nosso olhar e o olhar de Georges (que é o olhar passivo) como o olhar do cinema. Na cena em que Georges criança observa Majid decapitar uma galinha, o que vemos é uma moldura escura (o interior do galpão da casa dos pais de Georges) que circunda a imagem clara da ação que se desenrola (uma bucólica tarde no interior da França repentinamente transformada em pesadelo infantil pela imagem da violência contra o animal). É irônico que Georges criança tenha dito a Majid para matar a galinha (dizendo-lhe que o fizesse por ordem de seus pais, os patrões). É a violência que vemos acontecer (que George observa) mas na qual não tomamos parte e, portanto, da qual não carregaremos as marcas (ver 1º quadro da Figura 3).

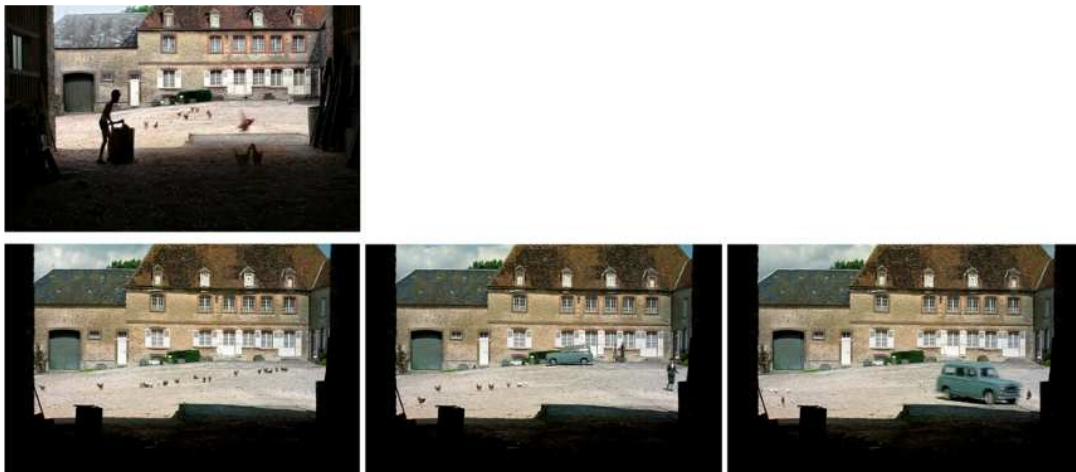


FIGURA 3: No quadro de cima, o sonho de Georges. Nos três quadros de baixo, o "segundo sonho" de Georges. O galpão escuro como moldura para a "tela de cinema" ao fundo, enquanto Georges é o espectador e vive a mágica do cinema

A ideia de que uma câmera escondida acompanha Georges é reforçada quando este vai até a casa de Majid tirar satisfações sobre as fitas. Um olho técnico não permite a Anna a ocultação da verdade e nem a alienação de Georges, que é obrigado a ver na fita aquilo que aconteceu após sua saída da casa de Majid.

Em casa, Georges representa o papel do espectador, daquele que apenas vê e não age. Uma cena ilustra essa ideia: enquanto, em sua sala, a televisão mostra um noticiário com uma reportagem sobre conflitos étnicos, ele decide não ver, ignora as imagens das vítimas. É irônico, portanto, que não apenas tenha sido tirado de seu confortável espaço especular para perceber que o outro também o enxerga, tornando, assim, essa relação de ver e ser visto bastante desconfortável.

Em um outro momento ainda Georges retorna à casa de Majid. O que vemos acontecer é mostrado do mesmo ponto de vista que gravou a discussão dos dois, dias antes. Desta vez, porém, as imagens são mostradas diretamente a nós, enquanto Georges participa da situação. Trata-se do suicídio de Majid diante de Georges, ao que este assiste estupefato (como nós, os espectadores?), mas sem fazer absolutamente nada (mais uma vez, como nós?).^{xv} O que vemos na cena a seguir é Georges saindo de um cinema, para onde foi após o ocorrido (talvez uma metáfora bastante alegórica que reforça a ideia de espetatorialidade inerente à dinâmica do personagem de Georges. Ao voltar para casa, este encerra-se em seu quarto, escuro, e pede que a mulher não acenda as luzes (outra vez remetendo-nos ao sentido geral de “evitar ver” e de temor da luz como aquela que revela as imagens. A luz representa a realidade que ele não consegue mais enxergar. O cinema, onde ele foi buscar refúgio após o suicídio de Majid, é a realidade que ele decide ver, exercendo sua liberdade de ver aquilo que deseja. O cinema também representa essa pulsão de Georges sobre o mundo, o qual ele absorve como a um filme, espectando, muitas vezes, a dor alheia.^{xvi}

A última sequência do filme retoma a metáfora da espetatorialidade que o filme reproduz de forma enfática. Georges chega em casa, toma pílulas para dormir, pede à esposa que não o acorde e sobe até seu quarto, onde lentamente fecha todas as cortinas até finalmente estar no quase total escuro. Quando ele deita na cama, há um corte que nos leva à imagem do casarão dos pais de Georges emoldurada pela escuridão do galpão (ver 2º, 3º e 4º quadros da Figura 3). A forma interna ao quadro nos faz lembrar a imagem que vemos no cinema, e a narrativa que se desenvolve diante de Georges (e de nós mesmos) é a da triste história da infância de Majid, de quando este é levado para um orfanato.

4. Considerações finais

A escolha de *Caché* como metáfora do olhar dos nossos tempos não se dá por acaso. Ela está fundamentada principalmente em dois eixos que o filme coloca em dinâmica: o olhar das câmeras e o olhar do outro. É assim que Haneke articula uma trama de personagens e ações que colocam em perspectiva desde a vigilância e a violência até a ideia de que olhar é um exercício de poder e ser olhado provoca sensação de impotência e medo. O filme fala, principalmente, desse olho escondido e dessa maquinaria técnica, esse aparato, que enxerga o que só ele mesmo pode enxergar. É um olhar onipresente e onividente, que se revela a nós, espectadores, pois tomamos seu lugar na cena. É também um olhar ético, que nos desconforta em nossa posição apática de espectar e desestabiliza os papéis entre aqueles que sempre olham e aqueles que sempre são olhados. Georges representa os espectadores e, portanto, nos representa. Uma vez que passa, agora, ao papel de vigiado, olhado, especulado, colocamos em situação de medo e aprisionamento. Por meio desse cine-olho percebemos o lugar que antes fora do outro, percebemos que não somos aqueles que olham, mas aqueles que são olhados. Isso nos

proporciona, talvez, o mesmo horror que sugere Sontag (2003) ao descrever o olhar do condenado à morte, eternizado como aquele que nos assiste assistindo a sua dor. Majid toma esse lugar de vítima mais uma vez ao final do filme para, com isso, obrigar Georges a ver o que não quer e presenciar aquilo que é impensável, algo cujo testemunho é sempre horrível: a morte.

Construindo essa alegoria dos tempos modernos, esse teatro da civilização ocidental de nossos dias, *Caché* retoma, recupera teorias tão basilares quanto as de Freud e Lacan para, então, desenvolver uma reflexão a respeito do olhar que é, também, uma reflexão a respeito do ser olhado. As dinâmicas postas em circulação por esse jogo são, em nossos dias, absorvidas pelos aparatos tecnológicos e, portanto, dizem respeito tanto aos sujeitos aí envolvidos quanto à mediação desses aparatos. A questão que é central para este trabalho, no entanto, é que a câmera é, em última análise, um dispositivo técnico operado por um sujeito. A partir disso torna-se importante, para a pesquisa que estou desenvolvendo, reconhecer e refletir sobre essa mediação visual e sobre os sentidos que ela cria hoje, os quais expus, a partir de um marco teórico que não abrange apenas a teoria da imagem. É possível perceber, com esse esboço que aqui apresento, a forja de uma teoria sobre o olhar e sobre as mediações técnicas que desestabiliza o lugar do espectador e impõe paradigmas éticos muito complexos ao olhar e ser olhado, construindo como sentido central talvez não mais o olhar, ou não o olhar técnico, mas o próprio sujeito.

O que pretendo dizer aqui – e o motivo pelo qual escolho *Caché* como metáfora ilustrativa – é que o momento histórico e social é o de problematização a respeito do olhar que nos é dirigido e como esse sujeito mediador, um efeito-sujeito, um sujeito-da-câmera, sujeito do enunciado ou um cine-olho constrói esse olhar. A premissa que trabalho neste artigo e que serve de base aos estudos que estou desenvolvendo é de que este é um olhar humanizado que deixa marcas na imagem e que é constituído como sujeito, sem o qual a mediação seria impossível. As marcas que ele coloca nas imagens são ora sutis, ora óbvias, mas sempre marcas que constroem o sentido do olhar e, assim, o caminho que nos leva ao sujeito que olha. Este artigo, que tratou de algumas dessas marcas de forma superficial ainda, é uma tentativa, portanto, de iniciar uma reflexão sobre o olhar nos nossos tempos, que é uma reflexão a respeito dos sujeitos dos nossos tempos, tempos estes que vivem a experiência técnica da mediação quase como androides, metade máquina, metade humano.

Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel. O filme e seu espectador. In: AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995. pp. 223-285.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. 11ª ed. Campinas: Papirus, 2006.

- BENJAMIN, Walter. O Narrador: Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: **O olhar**. 11ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. pp. 65-87.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1998.
- FECHINE, Yvana. Tendências, usos e efeitos da transmissão direta no telejornal. In: DUARTE, Elisabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de. (Orgs.) **Televisão**: entre o mercado e a academia. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006. pp. 139-154.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 26ª ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- HANEKE, Michael. **Caché**. [Filme] Produção de Veit Heiduschka e direção de Michael Haneke. França/Áustria/Alemanha/Itália, 2005, DVD, 117min. Som. Color.
- JOST, François. Em nome do real. In: DUARTE, Elisabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de. (Orgs.) **Televisão**: entre o mercado e a academia. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006. pp. 285-299.
- MACHADO, Arlindo. Máquinas de vigiar. In: _____. **Máquina e Imaginário**: O desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1996. pp. 219-234.
- MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela**. Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.
- NICHOLS, Bill. **La representación de la realidad**: Cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona: Paidós, 1997.
- PENKALA, Ana Paula. (no prelo.) **O sujeito no interior do enunciado e as narrações do mundo**. Problematizando as narrativas jornalísticas e imagéticas. n. 17. 2007.
- PENKALA, Ana Paula. **Um campo de concentração brasileiro**: Marcas enunciativas do mal-estar e da violência nas instâncias formal e diegética de *Cidade de Deus*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação (Universidade do Vale do Rio dos Sinos), São Leopoldo/RS, 2006. Disponível em pdf no site: <http://bdtd.unisinos.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=311>.
- RAMOS, Fernão Pessoa et al. (Orgs.). O que é documentário? In: **Estudos de Cinema 2000 – SOCINE**. Porto Alegre: Sulina, 2001. pp. 192-205.
- RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: _____. (Org.) **Teoria contemporânea do cinema**, v. 2. Documentário e narrativa ficcional. São Paulo: SENAC, 2004. pp. 159-226
- RESENDE, Fernando. O jornalismo e a enunciação: perspectivas para um narrador-jornalista. In: LEMOS, André; BERGER, Christa; BARBOSA, Marialva (Orgs.) **Narrativas midiáticas contemporâneas**. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada**: ensaio de ontologia fenomenológica. 13ª ed. rev. Petrópolis: Vozes, 2005.
- SOBCHACK, Vivian. Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.) **Teoria contemporânea do cinema**, v.1. Pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: SENAC, 2004. pp. 127-157.
- SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus,

1994.

WINSTON, Brian. A maldição do “jornalístico” na era digital. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Orgs.) **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. pp. 14-25.

XAVIER, Ismail. Cinema: Revelação e engano. In: **O olhar**. 11ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. pp. 367-383.

-
- i Ana Paula Penkala é Doutoranda em Comunicação e Informação pela UFRGS, Mestre em Ciências da Comunicação pela Unisinos. Atualmente é professora da FACEBG, Faculdade Cenecista de Bento Gonçalves. Email: penkala@gmail.com
 - ii VIRILIO, Paul. *La Machine de vision*. Paris, Galilée, 1988. p. 131 apud MACHADO, Arlindo. **Máquina e Imaginário: O Desafio das Poéticas Tecnológicas**. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. p. 229.
 - iii Cf. FREUD, Sigmund. **Os Instintos e suas Vicissitudes**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas, v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
 - iv Idem.
 - v BAUDRY, Jean-Louis. Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base. In: **Cinéthique**, n^{os} 7-8, 1970.
 - vi Idem.
 - vii Sobre o apagamento do enunciador na enunciação, ver AUMONT et al. (1995).
 - viii Sobre isso, ver mais em PENKALA (2006).
 - ix VERTOV, Dziga. (1984) **Kino-eye: The writings of Dziga Vertov**. Trad. Kevin O'Brien, org. Annette Michelson. Berkeley: University of California Press.
 - x Cf. ORWELL, George. **1984**. 29ª ed. São Paulo: Ibep Nacional, 2003.
 - xi Sobre isso, ver mais em PENKALA (2006) e JOST (2006).
 - xii Ao final de 21 dias de distúrbios – que resultaram em mais de 9 mil carros incendiados –, ou mesmo antes do final, a principal questão considerada chave para a revolta é o abandono das zonas de periferia da capital francesa, onde está concentrada a maior parte dos imigrantes da cidade (em geral, árabes e africanos). Segundo matéria da BBC Brasil (ver: <http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/story/2005/11/051103_parisba.shtml>), 10% da população francesa é formada por imigrantes e seus filhos (estes, nascidos na França). Para muitos, a cidadania francesa e o direito ao voto é negado. A vida nos subúrbios parisienses, onde estão concentrados muitos desses imigrantes, foi considerada indigna e desumana, com índices de violência e desemprego altíssimos e pouco investimento do governo em saneamento básico e infra-estrutura.
 - xiii Durante uma manifestação pacífica de argelinos contra um toque de recolher definido pelo governo francês.
 - xiv Sobre isso, ver mais em PENKALA (2006).
 - xv Sobre o olhar diante da intensidade da violência e da morte, ver SOBCHACK (2004), RAMOS (2004) e PENKALA (2006).
 - xvi É interessante observar, na fachada do cinema, os cartazes de filmes como *La mala educación* (Pedro Almodóvar, 2004) que fala também sobre uma rivalidade entre dois irmãos pelo afeto do pai, e *Deux Frères* (Jean-Jacques Annaud, 2004), sobre dois irmãos tigres separados quando pequenos. Também lembra a ironia do título do filme brasileiro *Matou a família e foi ao cinema* (Júlio Bressane, 1969).