



MECANISMOS DE IDENTIFICAÇÃO COM O OLHAR FILMADO

Germano Teixeira de Oliveira* e Carlos Gerbase**

Resumo: Este texto, a partir de estudos de autores que trabalham questões de representação no cinema e na produção estética em geral, busca refletir sobre a utilização do olhar como ferramenta de identificação e sobre as modificações na maneira de filmá-lo ao longo dos anos. Além disso, procura pontuar a utilização do olhar em um cinema ligado a aspectos sensoriais.

Palavras-chave: Olhar; cinema; linguagem.

Abstract: This article intends to reflect on the use of filmed looks as a way of identification, and the modifications on the way to film it between the decades, with the use of authors that study questions of representation on cinema and in other aesthetic productions. Beyond that, the text researches the use of looks as a sensorial aspect in representation.

Keywords: Look; cinema; representation.

O artigo insere-se em uma necessidade em obter melhor entendimento sobre a representação do *ato de olhar* dos indivíduos retratados no cinema. Acreditamos que o olhar filmado, um dos principais mecanismos de identificação utilizado pelos filmes, por sua própria potencialidade em fortalecer relações interpessoais, é um dos elementos que mais se modifica a partir de novas concepções artísticas.

Dessa maneira, buscamos apontar para a possibilidade de utilização desse *ato de olhar* representado no centro de discussões acerca dos filmes, acreditando nele como um canal de possibilidades infinitas de articulação. Nesse sentido, nos utilizaremos principalmente dos estudos de Jacques Aumont, em sua obra *O olho interminável*, em que o autor reflete sobre a relação entre o olho, o cinema e a pintura, e *O cinema e a encenação*, em que apresenta-nos algumas noções de articulações básicas do cinema, ao relacioná-lo com o teatro. No que diz respeito a elementos ligados a um cinema sensorial, buscamos uma leitura sobre os estudos da noção de *irrepresentável*, de Jacques Rancière, além da noção de *presença*, do alemão Hans Ulrich Gumbrecht, que propõe a análise de objetos estéticos em sua potencialidade de “tangenciar corpos humanos” (Gumbrecht, 2010, p. 38), causando um efeito de *presentificação*.

Em nossa reflexão, nos organizaremos em duas partes. Em um primeiro momento, buscando apontar maneiras de apropriação do olhar pelo cinema, exemplificando mecanismos básicos de identificação e refletindo sobre a descentralização desses mecanismos a partir de novos movimentos cinematográfico, para, finalmente, propor uma relação entre o olhar e um cinema sensorial.

Elementos de identificação

Antes do olhar, cabe-nos pontuar a importância do rosto na representação fílmica. Nos identificamos com as expressões que funcionam como sinais irradiados por ele. Para Bordwell, o rosto funciona como “um teatro dos estados da alma, em constante mutação”, e a “atuação em um filme se apoia fortemente numa gama de expressões faciais culturalmente reconhecidas” (Bordwell, 2008, p. 64).

Essa última observação, indica-nos caminhos para pensar na representação do rosto nos mais diversos lugares. Por mais variados que sejam os significados das expressões faciais nas culturas ao redor do mundo, a percepção dessas expressões como fator principal de identificação com o outro, parece ser uma característica universal. Os filmes muitas vezes utilizam-se de elementos difundidos universalmente para potencializar a identificação dos mais variados espectadores com suas representações.

[...] grande parte das histórias contadas no cinema atravessa com facilidade as fronteiras culturais. Uma razão plausível para isso é que o cinema incide em tendências perceptivas muito difundidas. Os estilos que vieram a dominar o cinema parecem ter se afinado, por tentativa e erro, com algumas disposições universais cognitivas e perceptuais. Muito antes do advento do cinema, apareceram algumas similaridades na maneira como vemos, escutamos ou compreendemos as regularidades do mundo (Bordwell, 2008, p. 67).

A aparente percepção “natural” do cinema é assim uma sistematização, que acaba transformando e ditando as convenções utilizadas (Aumont, 2004, p. 145). Dentro das disposições cognitivas e perceptivas, interessa-nos aqui, principalmente, a nossa relação com o olhar. Os olhos são “os maiores irradiadores de informações dentro do rosto, visto que o olhar acompanha as expressões faciais correspondentes [...] e somos extraordinariamente sensíveis ao ângulo específico desse olhar” (Bordwell, 2008, p. 64). Além disso, uma “constante transcultural” é a de que o ser humano “explora o ambiente com os olhos”, movendo a fôvea em direção à zona de interesse. O *ato de olhar* torna-se então central em nossa relação de empatia com outros indivíduos e sua representação é utilizada por essa sua potencialidade de representação de sentimentos humanos e de identificação por diversos meios artísticos¹.

No cinema, algumas formas de representação do olhar humano tornam-se também mecanismos básicos de identificação do espectador

com o ser retratado. O famoso efeito Kuleshov, desde sua concepção no início dos anos 20, ainda nos explicita esse potencial do olhar como “janela da alma”, na medida em que nos aproxima de um suposto sentimento do personagem. O experimento nos insere também na utilização da montagem para intensificar o efeito que se deseja conferir a esse olhar, ao intercalar o mesmo plano de um homem com um caixão, um prato de comida e uma mulher atraente (Gardies, 2008, p. 37).

Ainda que não possamos diminuir os efeitos dos olhares filmados à simples utilização de planos intercalados a eles, percebemos o grande potencial existente nesse recurso, que parece existir principalmente pela manipulação e identificação em relação ao olho da pessoa retratada. A ampla utilização do recurso do plano/contraplano segue predominando de forma muito semelhante, pelo menos desde o início da década de 20 até hoje, nos mais variados gêneros de cinema.



Plano/contraplano como um dos artifícios de linguagem do cinema que ainda perdura de forma semelhante. Fonte: A Paixão de Joana D'arc (1928) e Still the Water (2014).

Somos, dessa forma, muito guiados por um *raccord*² ligado ao olhar, que se torna um importante recurso na localização direta do espectador com o espaço representado. A utilização de um plano em que o personagem olha ou interage, com algo ou alguém que não está enquadrado, conseqüentemente intensifica a expectativa sobre o objeto que se observa, tornando-se um elemento pulsante de identificação, além de colaborar na compreensão da localização dos personagens dentro da cena.

A preocupação com a localização do espectador, baseada em mecanismos humanos de identificação, é tida mesmo em relação à montagem entre um plano e outro. O montador e teórico Walter Murch, em seu livro *Num piscar de olhos*, utiliza a metáfora do *piscar*, ao relacionar a montagem com esse mecanismo psicológico, “que interrompe a aparente continuidade visual de nossa percepção” (Murch, 2001, p. 60).

Ainda que os filmes utilizem-se da eficiência do plano/contraplano para estabelecer sentidos muito claros, os significados desse tipo de representação parecem sempre sofrer grandes abalos ao longo da história do cinema, na medida em que surgem novas preocupações formais. Ensaio como *The Birth of a New Avant Garde: La Camera-Stylo* (1948), do crítico francês André Astruc, em seu famoso conceito de *câmera-caneta*, defendem a valorização do *ato de filmar* com o posicionamento do autor de cinema enquanto artista de seu meio, não mais subjugado a um texto existente. De acordo com Astruc, o diretor “deveria ser capaz de dizer *eu*, como o romancista ou o poeta” (Astruc, 1948, p. 1).

O olhar, com esse tipo de movimento, em determinados filmes, sofre interferências em seu mecanismo de identificação, possuindo uma decupagem que não mais prioriza o plano/contraplano como única saída para intensificar relações humanas. A ideia da *câmera-caneta* de Astruc data de uma época em que novos cinemas começaram a surgir em diversos lugares, como o Neorealismo italiano; mais no final da década de 50, a Nouvelle Vague francesa; e, posteriormente, o Cinema Novo brasileiro – além de diversos outros movimentos em países como o Japão, a Argentina e a antiga Tchecoslováquia.

Esses cinemas nacionais, ao valorizarem a figura do autor, trazem consigo um trabalho de intensa reflexão sobre a forma. No que diz respeito ao olhar, há uma utilização cada vez maior de elementos como a quebra da quarta parede, dos jump cuts, de planos com o personagem de costas ou em enquadramentos abertos, do falso *raccord*, entre outros recursos que “subvertem” a centralidade do olhar.

De acordo com Aumont, “o quadro se define tanto pelo que ele contém como por quanto ele exclui” (Aumont, 2004, p. 136). Nesse sentido, gostaríamos de voltar a pontuar o “fora de quadro”, que foi cada vez mais utilizado ao longo dos anos em sua capacidade de instigar o espectador que imagina o que vai além da “borda” do enquadramento. O olhar direcionado para um outro personagem ou objeto que não está enquadrado, ao evidenciar a ausência deste na imagem, pode emanar sentidos que ultrapassam a significação direta, ao problematizar o espaço representado.

Presença através do olhar filmado

Pensemos, nesse sentido, na representação do invisível, do impalpável; ou seja, “figurar o ar, a atmosfera, [...] a luz, em dar conta desses

fluidos misteriosos” (Aumont, 2004, p.226). A preocupação do cinema em figurar aspectos que atingem diretamente a sensorialidade do espectador, parece cada vez mais evidente. O filósofo Jacques Rancière, ao trazer a ideia de uma arte *irrepresentável*, diz que ela repousa sobre uma “impossibilidade de uma experiência se expressar em sua língua própria” (Rancière, 2012, p. 137). O “novo visível”, para o autor, faz parte de um “regime estético da arte” em que “os temas não encontram-se mais submetidos à regulagem representativa do visível e da palavra, não mais submetidos à identificação do processo de significação à construção de uma história” (Rancière, 2012, p. 133).

Nesse sentido, podemos pensar que uma utilização do campo/contracampo, ao criar um sentido espacial e sentimental mais “direcionado”, mostrando, por vezes de forma exaustiva, os olhares e reações, pode privar a construção de sentimentos mais complexos que possam ser explorados de outras formas. Se refletirmos sobre o pressuposto de Aumont, de que a montagem é “uma das maiores violências jamais feitas à percepção ‘natural’” (Aumont, 2004, p. 103), percebemos que ela possui uma responsabilidade enorme nessa construção de ações, no sentido de que impõe um olhar diferente ao espectador.

A fascinação do plano longo sempre repousou mais ou menos sobre a esperança de que, nessa coincidência prolongada do tempo do filme com o tempo real (e o tempo do espectador), algo de um contato com o real acabe advindo. Por isso o plano longo é, a princípio, destinado a valorizar o não-é-grande-coisa e o quase-nada (Aumont, 2004, p. 66).

A utilização do plano de longa duração é, sem dúvidas, mais recorrente em um cinema que busca cada vez mais suprimir a montagem, criando significados mais abertos e indiretos. O plano do olhar filmado, ao ser submetido a um tempo maior de duração, acaba por gerar outras relações com o espectador. Acreditamos que tais relações podem ser reflexo de um cinema que se preocupa menos com sentidos fechados e com sentidos diretos de significação. O *cinema de fluxo*³, por exemplo, trabalha com essa ideia de uma narrativa rarefeita, mais ligada ao subjetivo do que à significação estrita.

Essa concepção, ainda que se distancie de um discurso totalizante, preocupa-se com outros elementos que talvez escapem de um conjunto de “limitações” próprias do meio. Não submete assim a obra cinematográfica a seus artifícios de identificação direta, mas, ao buscar um acesso ao sensível através de uma forma específica, pode elaborar formas variadas de representação – e apresentação – do objeto filmado com o espectador, que o atinja em caminhos inesperados.

Nesse sentido, Rancière analisa o *regime representativo* da arte, que “regula as relações entre o dizível e o invisível, entre o desdobramento de esquemas de inteligibilidade e o das manifestações sensíveis” (Rancière, 2012, p. 127). Na sequência dessa reflexão, o autor defende que se há algo *irrepresentável*, ele o seria pela “impossibilidade de uma experiência se expressar em sua língua própria” (Rancière, 2012, p. 137).

A noção de *atmosfera*, de Jacques Aumont, trata também dessa matéria que o cinema não atinge diretamente, mas remete em sua linguagem.

É tudo isso que o cinematógrafo vira de cabeça para baixo, que ele ultrapassa definitivamente com seus efeitos de realidade, inocentes, e inocentemente perfeitos. A atmosfera continua aí impalpável e, se se quiser, irrepresentável; mas não deixa de estar presente no cintilar das folhas (agitadas pelo vento, pelo ar, concluem infalivelmente os críticos: é mesmo o vento que eles querem ver). Mas sobretudo, é claro, o fugidio é enfim fixado, e sem labor. É de acordo com o trabalho pictórico que se mede o melhor do milagre do cinematógrafo: ele substitui, com efeito, as centenas de folhas duramente pintadas, uma por uma, em Theodoro Rousseau, pelo aparecimento imediato de *todas* as folhas. E, além do mais, elas se mexem... (Aumont, 2004, p. 36).

Quanto ao olhar filmado no cinema, acreditamos que seu deslocamento pode proporcionar, não somente no *cinema de fluxo*, uma oscilação entre o prazer de contato com a composição, e um certo “mistério”, decorrente da negação em revelar o que o personagem vê. Nessa oscilação, podemos localizar um grande número de possibilidades representativas, decorrentes de combinações diversas desses diferentes elementos de linguagem.

O olhar, em sua potencialidade de criar identificação, e ao relacionar-se de forma tão próxima aos demais seres humanos, possui aspectos que parecem também relacionarem-se a nós de forma mais instintiva. Sendo assim, cabe-nos aqui refletir sobre o conceito de *presença*, de Hans Ulrich Gumbrecht, que propõe um contato com os objetos estéticos que considere impactos não transmitidos através do sentido, mas sim mais próximos de um efeito de tangencialidade espacial, referindo-se “às coisas que, estando à nossa frente, ocupam espaço, são tangíveis aos nossos corpos e não são apreensíveis, exclusiva e necessariamente, por uma relação de sentido” (Gumbrecht, 2010, p. 9). Esse efeito de *presença* teria a capacidade de nos impactar justamente por “tangenciar corpos humanos”, e o autor defende que observemos essa potencialidade desses efeitos.

[Entendo] a palavra “presença”, nesse contexto, como uma referência espacial. O que é “presente” para nós (muito no sentido da forma latina *prae-essere*) está à nossa frente, ao alcance e tangível para nossos corpos. Do mesmo modo, o autor pretendia usar a palavra “produção” na linha do seu sentido etimológico. Se *producere* quer dizer, literalmente, “trazer para diante”, “empurrar para frente”, então a expressão “produção de presença” sublinharia que o efeito de tangibilidade que surge com as materialidades de comunicação é também um efeito em movimento permanente. Em outras palavras, falar de produção de presença implica que o efeito de tangibilidade (espacial) surgido com os meios de comunicação está sujeito, no espaço, a movimentos de maior ou menor proximidade e de maior ou menor intensidade (Gumbrecht, 2010, p. 38).

Gumbrecht, em outro momento de sua reflexão, irá desenvolver um conceito de *epifania*, ligado a esses efeitos, que tem como uma de suas características o fato de que “sempre que um objeto da experiência estética surge e por momentos produz em nós essa sensação

de intensidade, ele parece vir do nada” (Gumbrecht, 2010, p. 141). Nesse sentido, a montagem pode colaborar em um impacto inesperado, e gostaríamos de pontuar aqui dois desses momentos. O filme *Cães errantes* (2014), dirigido por Tsai Ming-Liang, revela um ponto de vista com um *raccord* de tempo não convencional, a partir do olhar de dois personagens que olham para fora de quadro durante cerca de 15 minutos. Iniciamos na expectativa de uma revelação, e passamos, no decorrer do plano, a ressignificar os demais momentos que foram representados até então. Quando ocorre o corte, valorizamos intensamente esse ponto de vista que nos foi negado durante o longo tempo do plano anterior. Outra relação particular com o olhar filmado, presente no filme *Tio Boonmee, que pode recordar as vidas passadas* (2012), do tailandês Apichatpong Weerasetakhul, é a do impacto da revelação de um ser que, em meio à montagem da imagem de um boi que desprende-se de uma corda, com imagens de uma floresta, inesperadamente aparece encarando o espectador, com dois olhos vermelhos. O olhar, em sua analogia com os olhos humanos que encaram o espectador, e seu surgimento repentino, possuem um impacto que parece se relacionar primeiramente com aspectos sensíveis, para depois ser conceitualizado racionalmente dentro da narrativa.



Relações particulares com a representação do ato de olhar. Fonte: *Cães errantes* (2014) e *Tio Boonmee, que pode recordar as vidas passadas* (2010).

Acreditamos que os exemplos citados, ainda que pontuais, estão inseridos em consequências atuais na forma de lidar com o olhar filmado. Além disso, esse olhar, que é menos inserido em um mecanismo ágil de identificação racional, propõe uma relação que exige sempre novos formatos de análise do objeto fílmico. O estudo acerca da *presença*, ao considerar esses aspectos de relação com as materialidades da comunicação, parece-nos um importante instrumento na (talvez paradoxal) tarefa de captar o sensível.

Conclusão

Ao observar algumas modificações na maneira de filmar o olhar, cabe-nos refletir se essa diversidade de posicionamentos não ampliam o número de tipos de cinema que estariam se preocupando em retirar da câmera sua pretensa função objetiva. Além da descentralização do olhar, surgem também novas manifestações que, por utilizarem-se de sua centralidade, potencializam muitos dos aspectos de contato com o espectador.

De qualquer forma, percebe-se um movimento que busca fugir de uma postura “autoritária”, que controla os pontos de vista através da montagem. Essa postura, ligada a um cinema rarefeito, de tempos longos, com contenções narrativas, é cada vez mais aparente em diversos tipos de produções culturais.

Cabe-nos refletir, dessa maneira, sobre campos teóricos que nos possibilitem uma aproximação com o objeto fílmico através do olhar filmado, pensando-o como um elemento central na forma cinematográfica. Acreditamos que o esforço de retorno às origens desse mecanismo podem nos ser muito úteis, para qualquer tipo de contato que tenhamos com o olhar, tanto no cinema, como na produção estética em geral.

*Germano Teixeira de Oliveira é mestrando do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da PUCRS (Capes). É diretor e roteirista dos curtas-metragens *Um conto à deriva* (2011), e *Objetos* (2015). Assina a montagem de três longas-metragens e de mais de dez curtas. Atua também como curador de mostras e festivais, como no festival Diálogo de Cinema de Porto Alegre, e CLOSE – festival nacional da diversidade sexual.

**Carlos Gerbase é doutor em Comunicação Social pela PUCRS (2003) e pós-doutor em Cinema pela Universidade Paris III – Sorbonne Nouvelle (2010). Professor titular da PUCRS, atuando no Curso Superior de Tecnologia em Produção Audiovisual (graduação), no Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM/FAMECOS) e no Programa de Pós-Graduação em Escrita Criativa da Faculdade de Letras da PUCRS (FALE). É roteirista e diretor cinematográfico desde 1978.

Referências

ASTRUC, Alexandre. *Du stylo à la caméra et de la caméra au stylo*. Paris: L'Écran française, 1948.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto&Grafia, 2008.

AUMONT, Jacques. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz, 2010.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papirus, 2008.

GARDIES, René. *Compreender o cinema e as imagens*. Lisboa: Texto&Grafia, 2012.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

MURCH, Walter. *Num piscar de olhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

Obras audiovisuais

A PAIXÃO DE JOANA D'ARC. Carl Dreyer. França, 1928, filme.

CÃES ERRANTES. Tsai Ming-Liang. China/França, 2014, digital.

STILL THE WATER. Naomi Kawase. Japão, 2014, digital.

TIO BOONMEE, QUE PODE RECORDAR AS VIDAS PASSADAS. Apichatpong Weerasethakul. Tailândia, 2012, digital.

Notas

¹O olhar representado, trabalhado no sentido de ampliar nossa empatia com a representação dos seres, é uma preocupação, por exemplo, da concepção do retrato na pintura do século XV. A frontalidade do olhar do ser representado, que busca nosso olhar, “anula a distância com o rosto vivente”, sendo um “meio do corpo no sentido de que convida o espectador a participar (Belting, 2011, p. 156).

²De acordo com Jacques Aumont, em seu *Dicionário teórico e crítico do cinema*, o *raccord* é “um tipo de montagem na qual as mudanças de planos são, tanto quanto possível, apagadas como tais, de maneira que o espectador possa concentrar toda sua atenção na continuidade da narrativa visual” (Aumont, 2003, p. 251).

³Caracterizado pelos críticos franceses Stéphane Bouquet, Jean-Marc Lalanne e Olivier Joyard, entre os anos de 2002 e 2003 em edições da *Cahiers du Cinéma*.