

Tempo para olhar

Por Gabriel Martins

Filmes Polvo

Partindo desde o olhar tenso de Hugo Munsterberg ao espaço de atenção do espectador, passando por Thomas Edison e um cinema de nascimento científico até um tempo lento de dúvidas e desconforto do cinema de Hong Sang-Soo, a idéia nesta breve "crise de interação espectador/plano" contida aqui é retomar um pouco da conversa iniciada na cobertura do Indie frente às obras do diretor sul-coreano supracitado e, assim, passear por alguns momentos do cinema contemporâneo voltados para o artifício do olhar e as possibilidades de intervenção (ou não) na obra. Estaria Munsterberg correto?

O teórico alemão aplica sua teoria da atenção voluntária e involuntária, diferenciando basicamente a experiência do teatro da experiência do cinema. Ele determina a atenção do primeiro como voluntária devido às diversas possibilidades de seletividade do olhar, mesmo frente aos vários artifícios usados para concentrar a atenção (entonação de voz, barulhos, luz pontual, espaço em cena). Munsterberg inclusive cita o uso de binóculos no teatro como possibilidade de percorrer todo o palco não necessariamente focando-se na ação principal. No cinema, ele atribui ao espectador a atenção involuntária devido ao recorte feito pela própria câmera como uma tradução do olhar objetivado pelo idealizador da obra. A teoria vai além, e se encontra paralela à experiência de um primeiro cinema, ainda em processo de construção da linguagem. De toda forma, vale a recorrência a esta base como ponto de partida e possível desconstrução para a discussão aqui proposta.

Os personagens lentos de Sang-Soo em "Mulher na Praia"

Salto enorme da década de 10 até hoje: em *A mulher na praia*, *A mulher é o futuro do homem* e *A virgem desnudada por seus pretendentes*, todos de Hong Sang-Soo, há na proposta de longos planos (a maioria estáticos) um trabalho sobre a possibilidade de imersão – agora voluntária – do espectador no ambiente desenhado pelos quatro cantos do enquadramento que, mesmo restringindo o olhar ao espaço seletivo, envolve o receptor em uma não-ação contígua ao descentramento de foco permitindo uma análise particular de cada elemento constituinte da porção enquadrada. Focado em planos médios e conjuntos, Sang-Soo investe na possibilidade do desconforto imagético não pelo conteúdo ali explícito, mas pelo vício do espectador em buscar distração dentro de um recorte mais palatável. Walter Benjamin já alertou anteriormente para o caráter inerte ao qual o cérebro humano permite se submeter. Ao se deparar com um cinema de caráter mais contemplativo do ponto de vista formal, o espectador se encontra em um espaço-tempo diegético de essência ainda mais complexa não necessariamente pela temática em si, mas pelo afrontamento existente na quebra da jurisdição clássico-narrativa que acostumou o olhar a um tempo definido.

A angústia em "*A Outra Metade*" é praticamente uma progénie do tempo. O olhar de Sang-Soo nestas obras, que se assemelham em certos pontos a momentos como *Elegia ao Duplo Suicídio*, de Toru Kamei, *A Outra Metade* de Ying Liang, *Celular* e *Xiaogang Fen* além de fragmentos de Takeshi Kitano e Kurosawa, preza pela identificação particular do exercício fotográfico como influência direta na percepção da vicissitude dos acontecimentos. Em todos estes filmes há, ainda que em níveis variados trabalhados de acordo com os universos específicos (uns mais voltados para a grafia dramática, outros para um alicerçar de viés irônico), uma idéia de um cinema aplicado no espaçamento da ação e sua posterior desvinculação com o espaço ficcional criado. A partir do momento em que o tempo é excedido, a ação se desestimula como um evento prático de

observação (um cavalo ao longe como em *Por uns Dólares a Mais*, uma discussão como a entre Wagner Moura e Fernanda Torres em *Saneamento Básico*), e se torna uma nova articulação de textura, desenho e principalmente comportamento da matéria (da grama balançando ao vento a um homem parado observando carros passarem em uma rua).

Simbiose imagética na estrada de "Andarilho": parar e reparar

Neste ponto, me parece oportuno citar Cao Guimarães tanto em *Acidente* como em *Andarilho*. Cao dá vazão a um experimentalismo da imagem com todo o seu potencial sensorial e plástico, propondo uma visão alternativa da câmera fixa, deixando o elemento posterior agir em função dela na síntese de estática/estética, não como cognome de estilo, mas como fator presente na beleza puramente contemplativa. Em *Andarilho*, portanto, a ação decorre na espontaneidade do objeto, dependendo de uma ação maior que só é permitida pela longevidade da captação. O tempo é sinônimo de espera, esta que é a única capaz de traduzir na sensibilidade uma espécie de recompensa pelo tempo destinado ao olhar e à autenticidade de um material bruto. A atenção busca automaticamente o movimento mas, ao mesmo tempo, pode optar pela observação de um detalhe básico que somente a longa duração do plano permite desvelar, reafirmando um processo de auto-ilusão ótica frente à impressão do desconhecido (as ondas de calor na estrada de *Andarilho*). A estratégia de Cao, que se assemelha à de toda uma gama de vídeos experimentais, é a de usar o tempo como subterfúgio para a valorização do que é captado, muito mais do que a montagem ou encadeamento em si, como se fossem pinturas isoladas que se fixam pela sua auto-suficiência plástica. Daí retomo minha citação a Edison no princípio do texto ao afirmar com clareza que esta vertente experimentalista em muito se assemelha a filmes-experimento como *Carmencita*, *Fatima's Coochee-Coochee Dance*, *Boxing Cats*, *A Street Arab* dentre vários outros pedaços de película voltados para uma ânsia primária de observar o mundo e as possibilidades de movimento.

Edison e Eastman brincam de cinema

Próximo do que Edison sensibilizou mesmo sem clara ciência (a ciência aqui de "estar ciente"), cabe um olhar sobre a estratégia de Gus Van Sant em *Elefante* e *Últimos Dias*. O uso de steady-cam em planos-sequência no primeiro, assim como o voyeurismo demorado do corpo de Blake/Cobain e seus amigos no segundo, transforma a câmera do cineasta em um objeto de espera do comportamento físico das pessoas. É, no caso, uma busca pela fragilização da realidade (lida obviamente como simulação ficcional), algo que o diretor enxerga, nos casos específicos, somente possível de ser tratado em tempo real (do plano, não necessariamente da estória). Em *Elefante* um pulo de um cão em slow-motion é um exemplo claro deste interesse, assim como não é à toa que em *Últimos Dias* os personagens estarão constantemente drogados. Gus Van Sant trabalha nos dois casos (em *Últimos Dias* mais ainda) o tempo lento dos diálogos, assistindo a pausa entre uma fala e outra, como modo de transformar a experiência do limite entre um corte e outro em um acontecimento à parte no filme, enfatizando quase uma metástase fílmica do papel exercido pelo que capta e pelo que é captado.

Blake é um corpo em observação em "*Últimos Dias*"

Retomando a pergunta do mote inicial: Estaria Munsterberg correto? A resposta de fato não importa. O teórico foi apenas um ponto primordial para uma observação cinematográfica posteriormente (e eternamente) ainda mais complexada por diversos sucessores como André Bazin, Dziga Vertov, Robert Desnos, Stan Brakhage, dentre vários outros. O que vale é menos a citação e mais a consolidação da discussão de um artifício que muitas vezes ultrapassa o campo formalista – e aí é obrigatório citar Antonioni em *Profissão Repórter* assim como Mário Peixoto em *Limite* – e se torna um paradigma de identificações simbólicas, desde o momento em que a direção de arte equipara o espaço cenográfico até o momento em que

a fotografia define o quadro a ser registrado. Chame de mise-en-scène, concepção visual, o que seja, a tentativa aqui é glosar no formato de um pensamento ligeiro o nosso modus operandi frente à experiência irrestrita que é o cinema, seja em um viés contemplativo, participativo ou simplesmente envolto na beleza de um "simples" enquadramento.

Filmes Citados:

Mulher na praia (Haebyonui yoin, 2006/ Hong Sang-Soo)

A mulher é o futuro do homem (Yeojaneun namjau miraeda, 2004/ Hong Sang-Soo)

A Virgem desnudada por seus pretendentes (Oh! Sôo-Jung, 2000/ Hong Sang-Soo)

Elegia ao duplo suicídio (Shinjû erejî, 2005/ Toru Kamei)

A Outra Metade (Ling yi ban, 2006/ Ying Liang)

Celular (Shou ji, 2003/ Xiaogang Feng)

Por uns dólares a mais (For a few dollars more, 1965/ Sergio Leone)

Saneamento básico, O Filme (idem, 2007/ Jorge Furtado)

Andarilho (idem, 2006/ Cao Guimarães)

Acidente (idem, 2006/ Cao Guimarães e Pablo Lobato)

Elefante (Elephant, 2003/ Gus Van Sant)

Last Days (idem, 2005/ Gus Van Sant)