



Poucos de Nós (1996). Direção de Sharunas Bartas. Fonte: divulgação.

O ato de olhar, filmado

Germano Teixeira de Oliveira¹

Mestrando em Comunicação Social pela PUCRS

Resumo: O texto tem por objetivo refletir acerca das potencialidades de representação e de impacto que envolvem o ato de olhar filmado, partindo da observação de personagens cujo olhar se estabelece como elemento central no contato com a obra. Para tanto, nos utilizaremos de trechos do filme *Poucos de Nós* (Musu nedaug, Sharunas Bartas, 1996), partindo dos estudos de Jacques Rancière acerca do irrepresentável.

Palavras-chave: cinema, olhar, representação

Abstract: *This article's goal is to reflect upon the potentiality of the representation and impact that involves the act of the filmed look, coming from the observation of characters whose look is established as the central element of contact with the piece. To do so, excerpts of the film Few of us (Musu nedaug, Sharunas Bartas, 1996) will be analyzed and applied to Jacques Rancière's studies about the unactable.*

Keywords: cinema, look, representation

INTRODUÇÃO

Parte-se aqui de um desejo de estudo acerca da representação de olhares, dentro de um cinema contemporâneo. Não olhar no sentido do ponto de vista, ou da busca de um determinado enfoque que um narrador/autor possa colocar sobre o filme de modo geral, mas sim da representação do ato de olhar de um ser retratado.

¹ germanocb@gmail.com

Não se busca, no entanto, a centralização em aspectos de construção direta do exato momento de um determinado ato de olhar de um personagem, mas sim partir desses momentos, levando em consideração sua potencialização através de toda uma construção narrativa e imagética, que lhe precede (ou procede). Nesse sentido, partimos da reflexão de Jacques Rancière sobre a representação e o irrepresentável, em seu *O destino das imagens*, em que o autor reflete sobre a “derrocada do sistema representativo”, onde “tudo está nivelado, igualmente representável” (RANCIÈRE, 2012, p.130).

Nos utilizaremos assim da observação de aspectos do filme *Poucos de Nós* (Musu nedaug, 1996), do diretor lituano Sharunas Bartas, onde percebemos um forte impacto na representação do olhar dos personagens. Esse olhar representado não parece necessariamente explorar sentidos fechados de interpretação, emanando também sentimentos mais internos e subjetivos que nem sempre passam por uma identificação nomeável. Durante a passagem da obra, nos deparamos com uma narrativa contida, onde os olhares dos personagens por si só parecem centralizar os dramas principais.

Importante pensar na perspectiva que Rancière coloca sobre o “novo visível”, ou um “regime estético da arte” em que “os temas não encontram-se mais submetidos à regulação 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, aproximamo-nos também dos estudos sobre o conceito de presença, do alemão Hans Ulrich Gumbrecht, em seu *Produção de Presença*, de 2004, na proposta de considerar impactos não transmitidos através do sentido, mas sim mais próximos de um efeito de tangencialidade espacial, referindo-se “às coisas [res extensae] 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).

Buscamos, dessa maneira, refletir sobre a representação do ato de olhar considerando o sentido dessa construção dentro da obra como um todo, mas mantendo sempre a perspectiva de analisar suas potencialidades de contato mais direto e subjetivo. Ainda segundo Gumbrecht,

os objetos da experiência estética [...] se caracterizam por uma oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido. É verdade, em princípio, que todas as nossas relações (humanas) com as coisas do mundo devem ser relações fundadas ao mesmo tempo na presença e no sentido, mas, nas atuais condições culturais, precisamos de uma estrutura específica (a saber, a situação de ‘insularidade’ e a predisposição para a ‘intensidade concentrada’) para a verdadeira experiência [Erleben] da tensão produtiva, da oscilação entre sentido e presença – em vez de ignorar o lado da presença, como parece que fazemos, de modo muito automático, nos nossos cotidianos de vidas cartesianas (GUMBRECHT, 2010, p.136).

Considerando tal paradigma, buscamos um reconhecimento mais abrangente desses atos de olhar, e dos impactos que estariam envolvidos na representação desse gesto. Seguindo então a perspectiva de observar esses impactos, cabe-nos pontuar melhor algumas dessas situações. Partiremos delas, para então refletir em torno da potencialização dos olhares em cada caso.

PRIMEIROS OLHARES

No filme *Poucos de Nós*, não possuímos nenhuma informação verbal, e acompanhamos apenas personagens convivendo em um ambiente completamente desolado e cercado por montanhas. Iniciamos nos deparando com a chegada, através de um helicóptero, de uma garota que se junta a uma pequena sociedade local. Sem nenhum motivo aparente, ela permanece em uma casa de madeira, junto de um velho que vive ali. Ela é posteriormente atacada por um homem, durante uma pequena festa que ocorre naquela cabana, em uma noite escura. Em paralelo, há um rapaz nativo que parece ser o único a conectar-se mais à garota, e que acaba sendo morto por outro homem, que lhe dá um tiro sem explicação aparente. Ao final do filme, a garota vai embora em direção à neve e observa um helicóptero sobrevoando a paisagem.

Compreendemos que os indícios iniciais, ainda que pequenos, já se configuram como importante elemento no sentido que será dado

posteriormente aos olhares das personagens. A ação, contida, da garota que chega – ou invade – esse pequeno vilarejo esquecido pelo tempo, tem capacidade de criar relações das mais diversas.

No entanto, sem ainda nem sabermos a situação sobre a qual o filme se estabelecerá, já em seu início podemos perceber um momento que nos insere em uma certa atmosfera que seguirá no decorrer da obra. Após vermos um personagem, de costas, que pilota um avião, segue-se um longo plano da paisagem desoladora do entorno. O barulho das hélices permanece alto, enquanto vemos apenas a neve e poucas árvores, em um pequeno espaço que parece estar logo abaixo do veículo. A imagem sobe e revela-nos uma paisagem grandiosa, sem nenhum sinal de civilização até onde conseguimos ver, composta apenas por neve e árvores.

De súbito, há um corte para o primeiro plano de uma garota que olha a paisagem através da janela do helicóptero. O som das hélices permanece alto. Os olhos da garota parecem movimentar-se no sentido de observar a paisagem, mas por vezes param numa espécie de olhar direcionado ao próprio pensamento.

O corte revela-nos uma personagem não apresentada até então durante o filme, e confere uma importância crucial para o gesto de olhar. Ainda que “a mudança brusca” da montagem no cinema seja vista por Aumont como “uma das maiores violências jamais feitas à percepção ‘natural’” (AUMONT, 2004, p.103), nesse caso talvez intensificada pelo tempo de cerca de três minutos que precede o plano do olhar da personagem, não deixamos de nos solidarizar pelo reconhecimento do vazio desse olhar, por si só, dentro daquele pequeno espaço do helicóptero – mais do que por qualquer outro recurso de linguagem utilizado até então.

O reconhecimento e impacto desse vazio parece assim intensificado pelo artifício do corte, mas não necessariamente definido por ele. Rancière, ao definir uma arte antirrepresentativa, diz que “não há mais limites intrínsecos à representação, não há mais limites para suas possibilidades. Essa ilimitação também quer dizer: não existe uma linguagem ou uma forma própria a um tema, qualquer que ele seja” (RANCIÈRE, 2012, p.147).

Da mesma forma, acreditamos que o vazio contido no olhar da garota não é algo que “possui linguagem própria”, sendo definido – ou percebido, subjetivamente – por aspectos dos mais variados. É um vazio que parece decorrer mais de nossa relação direta com essa imagem em si, dentro do tempo em que somos colocados em contato com a reflexão da personagem, do que por artifícios de linguagem exclusivamente cinematográficos.

TEMPOS DE OLHAR

Essa identificação com o olhar, trazida também pelo tempo em que ele se prolonga, pode ser percebida em um momento posterior do filme, onde há um plano e contra-plano da mesma personagem ao lado de um homem, no interior de um carro. Ambos estão em silêncio. Ela vagueia o olhar, enquanto o homem, ao direcionar e fixar o rosto na direção da garota, parece querer lhe dizer alguma coisa. No entanto, nada é dito, e somos inseridos na atmosfera desse silêncio. É um silêncio que parece mais incômodo por ser sentido, do que interpretado.

Sobre essa ideia, Inês Gil diz que “a atmosfera de um lugar, de uma situação ou de uma pessoa é um fenômeno físico ou psíquico percebido pelos sentidos. De qualquer modo, é um meio ou uma impressão que os toca, de maneira particular, e que se transforma em afeto” (GIL, 2005, p.21). Denilson Lopes, em seu estudo sobre os afetos, completa dizendo que “desse modo haveríamos uma entrada do afeto pelas impressões e sensações dos espaços e seus objetos” (LOPES, 2014, p.68).

A identificação que temos com esses personagens, a partir de seus olhares que tencionam o espaço entre eles, parece passar assim muito por essa noção de afeto. Aqui, também nos aproximamos dessa perspectiva, na medida em que não consideramos essas potencialidades necessariamente como próprias de um meio cinematográfico. Lopes, em sua leitura acerca dos afetos no filme *Transeuntes* (Eryk Rocha, 2010) percebe de forma semelhante o personagem principal dessa obra.

me interessa pensá-lo como um personagem atravessado e constituído por sensações, afetos. Não sei se o filme cria um afeto e não pretendo investigar este caminho, mas há uma encenação de afetos decorrente da relação entre cinema e pintura, de afetos pictóricos que emergem não só da relação entre personagens, mas entre personagens e espaços, do encontro entre corpos, entre corpo e câmera, entre corpo e objeto, entre corpo e espectador. Encenação traduzida pelo gesto banal de andar e um rosto, em grande parte, impassível, neutro. Uma encenação, um colocar em cena, que não está interessado em pensar o que é a singularidade da cena cinematográfica ou pictórica (ou ainda teatral), que atravessa distintas formas artísticas sem se ater a suas especificidades, mesmo que o que vemos, como *Transeunte*, pudesse ser pensado apenas numa tradição cinematográfica (LOPES, 2014, p.69).

Retomando a questão da linguagem cinematográfica dentro da cena, não deixamos de perceber aqui que o impacto dos olhares durante o silêncio entre os personagens no carro, decorre também do plano e contra-plano – que é efeito de linguagem próprio do cinema. Nessa cena, é como se o plano de um personagem respondesse ao silêncio do outro, também com o seu próprio. Ainda assim, esse recurso parece servir mais para evidenciar a relação de cada um dos personagens com aquele espaço, do que para impor significações fechadas. A maneira como sentimos os dois ali, sentados durante o tempo do plano, e não respondendo dentro desse tempo, acaba por impactar-nos de formas diversas, e, em certo sentido, de uma maneira disposta à uma experiência individual.

Ainda sobre o tempo longo de duração do plano, e a percepção humana frente a ele, Aumont aproxima seu uso da valorização das pequenas ações.

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 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).

OLHARES NA SOMBRA E NA LUZ

Cabe-nos aqui trazer outro aspecto trabalhado na construção dos olhares em *Poucos de Nós* mais próximo da ordem da significação, que é a utilização da luz, que em determinado momento acaba por esconder parte do rosto da personagem principal, quando ela já está morando junto aos habitantes daquele lugar desolado. Escuta-se um acordeão, junto do barulho de pessoas enquanto vemos o rosto da garota em um escuro quase total, com seus olhos abertos olhando para frente e em seguida para os lados.

No que diz respeito à questão representativa colocada por Rancière sobre a invenção de ações, o filme, na cena mencionada, trabalha numa relação entre o reconhecimento do medo do desconhecido, pelos olhos abertos da personagem, e a expectativa para vermos o que ela enxerga - ou mesmo para ver sua expressão, que poderia dar indícios maiores sobre seu sentimento.

A ‘invenção de ações’ constitui ao mesmo tempo fronteira e passagem entre duas coisas: os acontecimentos – tão possíveis quanto incríveis – encadeados pela tragédia e os sentimentos, vontades e conflitos de vontade reconhecíveis e compartilháveis que propõe ao espectador. A ‘invenção de ações’ estabelece fronteira e passagem entre o gozo suspensivo da ficção e o prazer atual de reconhecimento. Também constitui, pelo jogo duplo da distância e da identificação, fronteira e passagem entre o palco e a plateia (RANCIÈRE, 2012, p.126)

É interessante perceber, nesse sentido, como o filme além de trabalhar na perspectiva da atmosfera, chegando por vezes a aproximar-se da ideia de afeto de Denilson Lopes, de um “fluxo impesso-

al antes de ser um conteúdo subjetivo” (LOPES, 2014, p.64), possui também em sua construção a qualidade dessa “regulagem” de representação. Na cena da sombra sobre o rosto da garota, temos toda uma tensão gerada entre o reconhecimento do medo através do olhar e o “gozo suspensivo” advindo do som fora de quadro, além da sombra que esconde parte do rosto da personagem.

Outros olhares presentes no filme, que sugerem uma relação do ser humano com a natureza, são os dos personagens que enxergam os limites daquele lugar. Em um momento específico, o personagem de um homem, sentado na neve, olha subitamente para cima. Seu olhar permanece fixo por um longo tempo. Vemos o céu, ensolarado, com árvores a sua frente. Após um tempo, essas árvores começam a balançar.

Os elementos ligados ao acontecimento em si, ainda que pequenos, adquirem aqui outro teor. De certa forma, podemos sim perceber o olhar como um desejo de fuga, com a natureza colocando-se frente a esse desejo no balançar de suas folhas. Por outro lado, somos inseridos nessa natureza, colocados em contato com sua atmosfera, que toca os sentidos de maneira particular.

Acreditamos que a noção de atmosfera, em Aumont entra de certa forma, em acordo com o que Rancière coloca como possibilidade infinita de representação. Aumont analisa a representatividade do que seria irrepresentável, a atmosfera impalpável que ali estaria representada.

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).

CONCLUSÃO

Os momentos de olhar dos personagens em *Poucos de Nós*, apesar de claramente colocar-nos em uma narrativa, de certa maneira bem estabelecida, procuram também nos inserir naquele mundo de contenção. E esse “inserir” significa que temos uma certa liberdade em perceber suas cenas, de forma individual.

Dessa forma, não nos aproximamos talvez do realismo romanesco, que Rancière coloca como uma arte que “revoga as mediações e as hierarquias representativas”. Por outro lado, estamos frente a um trabalho que parece possibilitar certa identidade entre “a decisão absoluta do pensamento e a pura facticidade” (RANCIÈRE, 2012, p.132).

A perspectiva de Gumbrecht, de uma experiência estética considerada em sua oscilação entre efeitos de sentido e efeitos de presença, se faz novamente necessária aqui. O autor coloca em questão a concepção exclusivamente semiótica, que não conseguiria fazer jus à experiência estética. Precisariamos assim de um “conceito-signo diferente – a junção aristotélica de ‘forma’ e ‘substância’, por exemplo – para a dimensão de presença na experiência estética” (GUMBRECHT, 2010, p.139).

No que diz respeito ao cinema, parece então necessário que pensemos em categorias de análise renovadas, mais próximas de novas preocupações - que parecem ser atualmente buscadas, e que não passam necessariamente pela ordem de uma interpretação direta. *Poucos de Nós* é uma obra de 1996, que parece apontar alguns caminhos estéticos que foram se desenvolvendo na direção de tendências de um cinema mais recente. A estética da rarefação, da contenção, dos tempos longos. O contato do sujeito com

o espaço. O cinema de fluxo², que busca dar conta de uma série de filmes surgidos na última década, trabalha nessa perspectiva, que é mais próxima do sensível do que da construção de sentidos.

Rancière, ainda em seus estudos sobre o irrepresentável, considera que a “falha na regulação estável entre o sensível e o inteligível”, formulada por Lyotard,

significa precisamente a saída do universo representativo, ou seja, de um universo que define critérios de não representabilidade. Se há ‘falha’ de regulação representativa, isso quer dizer, ao contrário do que diz Lyotard, que mostra e significação podem concordar ao infinito, que seu ponto de concordância está em toda a parte e em lugar algum. Ele está em toda a parte em que se pode fazer coincidir uma identidade entre sentido e sem sentido com uma identidade entre presença e ausência (RANCIÈRE, 2012, p.133).

Poucos de Nós é assim um filme que, junto de grande parte de obras semelhantes surgidas posteriormente - e que aparecem em número cada vez mais expressivo - parece investir em uma ideia de cinema que sugere, sem definir e que mostra, sem necessariamente significar. E o ato de olhar, nesses filmes, parece-nos ser crucial em nossa relação com eles. Se não há mais a necessidade de significação, como se relacionar com esse olhar? Se há uma tendência de olhares mais contidos, como filmá-los? Ou ainda: é um olhar que deve ser potencializado, ou, ao contrário, filmado de maneira “desinteressada”, deixando-o fluir no tempo, por si só?

Acreditamos que tal posicionamento pode levantar questões pertinentes dentro do atual contexto de produção, e envolve também a necessidade de um estudo muito mais amplo. Esperamos que uma

² Caracterizado pelos críticos franceses Stéphane Bouquet, Jean-Marc Lalanne e Olivier Joyard, entre os anos de 2002 e 2003 em edições da Cahiers du Cinéma.

nova relação com o ato de olhar filmado possibilite apontar alguns caminhos para um cinema que busca se estabelecer através do sensível.

REFERÊNCIAS

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

BOUQUET, Stéphane. Plan contre flux. In: **Cahiers du Cinéma**, n. 566, março de 2002. Paris: 2002, p. 46-47.

GIL, Inês. **A atmosfera no cinema**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2005.

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

JOYARD, Olivier. **C'est quoi ce plan?** (La suite). In: Cahiers du Cinéma, n. 580, junho 2003, p. 26-27.

LALANNE, Jean-Marc. **C'est quoi ce plan?**. In: Cahiers du Cinéma, n. 569, junho de 2002, p.26-27.

LOPES, Denilson. Sensações, afetos e gestos. In: GONÇALVES, Osmar. **Narrativas Sensoriais**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

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

Obra audiovisual

POUCOS DE NÓS. Sharunas Bartas. Lituânia, 1996, digital.