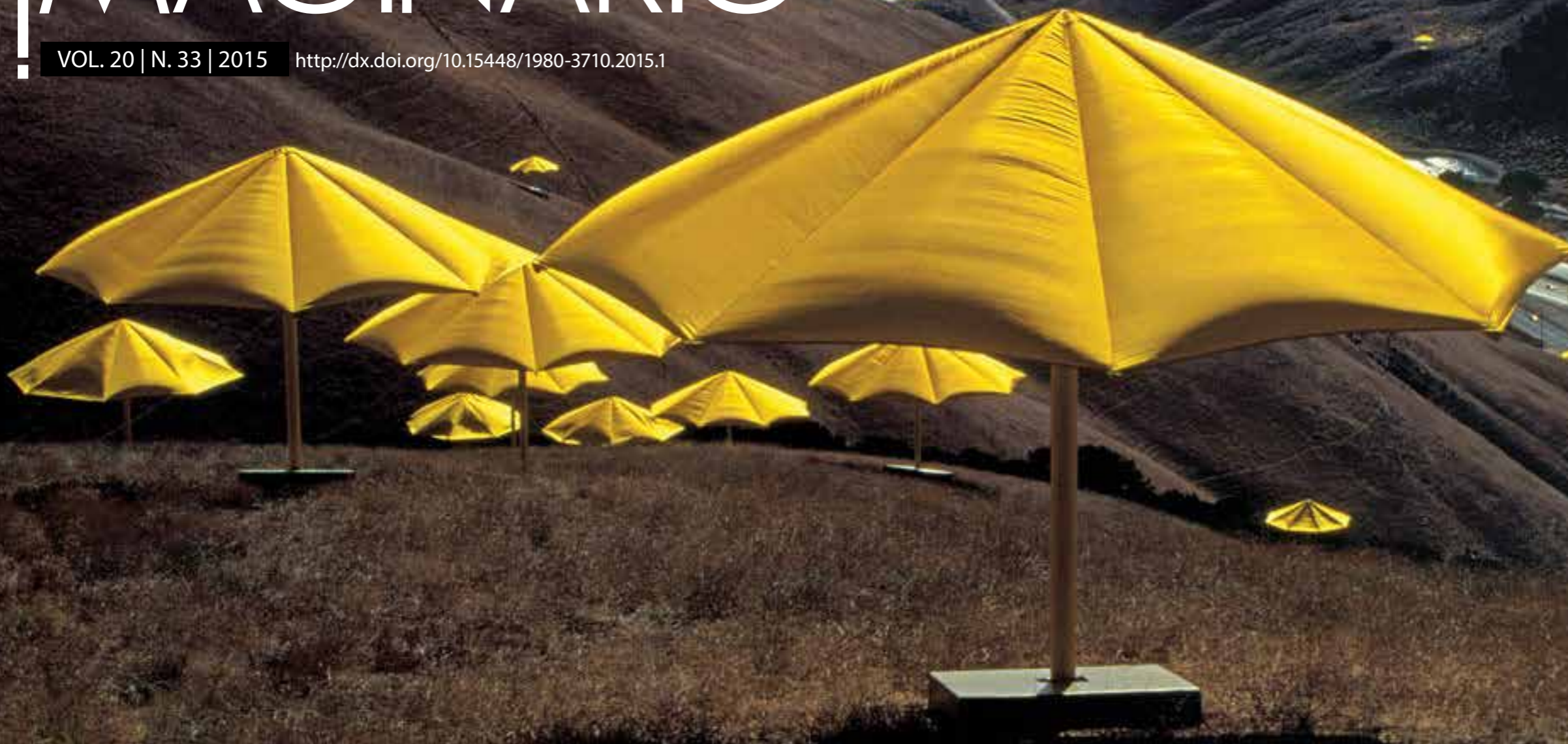


sessões do MAGNÁRIO

VOL. 20 | N. 33 | 2015 <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3710.2015.1>



CURTA NOSSA
PÁGINA



Crédito: Christo and Jeanne-Claude The Umbrellas, Japan-USA, 1984-91 Photo: Wolfgang Volz © 1991 Christo

P.01

Um milhão de amigos no *RJTV*:
o telespectador como produtor
de conteúdo

Christina Ferraz Musse e
Cláudia de Albuquerque Thomé

P.10

Sobre *Sete ondas verdes espumantes*:
diálogos entre estética poética, *road
movie*, literatura...

Dieison Marconi Pereira

P.95

Percepções estéticas da comunicação
contemporânea: entrevista com
Vincenzo Valentino Susca

Fernanda Lopes de Freitas,
Isabella Smith Sander e Karina Weber

Presença de olhares filmados – Relações corporais no filme *Cães Errantes*, de Tsai Ming-Liang

Presence of filmed looks – Corporal relations in the film Stray Dogs, by Tsai Ming-Liang

Germano Teixeira de Oliveira¹ 

Resumo

Partindo da observação dos últimos instantes do filme *Cães Errantes* (*Jiao You*, Tsai Ming-Liang, 2013), busca-se construir uma reflexão em torno do corpo como lugar das imagens, e da potência do olhar filmado na identificação com o corpo apresentado. Para isso nos utilizaremos principalmente do estudo de Hans Belting, em sua obra *Antropologia da imagem*, e do conceito de presença, do teórico Hans Ulrich Gumbrecht.

Palavras-chave

Cinema; corpo; olhar.

Abstract

Starting with the observation of the last moments of the feature film *Stray Dogs* (2013), by Tsai Ming-Liang, this article proposes to build a reflection around the body as a place of images and the potential of the filmed looks on the identification with the presented body. For that, we will use mainly the studies of Hans Belting, in his work *Antropology of the image*, and the concept of *presence* by the theoretical Hans Ulrich Gumbrecht.

Keywords

Cinema; body; look.

Introdução

Nesse texto, buscamos refletir sobre a relação entre o corpo e o olhar, a partir de imagens geradas pelo filme *Cães Errantes*, do diretor malaio Tsai Ming-Liang. Acreditamos que o filme suscita questões ligadas ao corpo enquanto “lugar das imagens” que tentaremos desenvolver principalmente a partir da obra *Antropologia da imagem*, do historiador de arte alemão Hans Belting. De acordo com o autor, a pessoa humana “é um organismo vivo de imagens, é o único lugar que as imagens recebem um sentido vivo, assim como um significado, por mais que os aparatos pretendam impor normas” (Belting, 2010, p. 71). Já o olhar, é entendido como via para ver imagens, e transformar em novas imagens tudo o que passa por ele (Belting, 2010, p. 14).

Cães errantes se passa inteiramente em Taiwan e acompanha, inicialmente, um pai alcoólatra convivendo com seus dois filhos. Os ambientes e situações dão-nos a impressão de um homem que está se desfazendo. Em uma sequência, o personagem segura uma placa de propaganda de apartamentos à venda, no meio da rua. Posteriormente ele para em um ponto de ônibus, e olha para frente enquanto canta uma música inteira, com o olhar fixo, em um momento que dura cerca de seis minutos. Ele começa a tremer e seus olhos lacrimejam (Figura 1). É uma imagem que já nos situa um pouco no universo de imagens que virão posteriormente na obra.

Em outra cena, vemos o personagem com seus filhos, alimentando-se na rua, e escovando os dentes em um banheiro público; posteriormente, sua filha compra um repolho como “mascote”, que o homem, em um acesso de raiva, pega de cima da cama e come quase que completamente; na segunda metade do filme, aparece uma mulher, que parece ser sua esposa, mas que não se comunica com ele em nenhum momento.



Figura 1 – Contato extenso com um personagem se desfazendo.

Tais situações evidenciam determinados caminhos, que parecem buscar muito mais uma sugestão, que se conflituam e se relacionam com as imagens pessoais do espectador, do que uma imposição fechada de significados. A reflexão sobre as imagens do filme se centrará a partir de nossa relação com os dois últimos planos da obra.

A penúltima imagem exibe um enquadramento fechado de um casal em crise, olhando para frente, durante cerca de 15 minutos. O homem treme, e por vezes olha para a mulher, que permanece observando fixamente algo que está à sua frente (Figura 2). Em outros momentos, o homem toma uma bebida em uma garrafa, olha um trem que passa ao fundo, e volta a olhar para frente. A única re-

ação da mulher, nesse período, são lágrimas que escorrem em seu rosto e depois secam. Ao final dos 15 minutos, o homem abraça a mulher e permanece assim por mais alguns segundos.

A última imagem apresenta-se em um enquadramento aberto, continuação da anterior, com a mulher saindo de quadro e deixando apenas o homem, que está de costas para o espectador, e em frente à imagem de um ambiente destruído (Figura 3). O plano tem duração de cerca de 10 minutos. O homem permanece ali por um tempo. Ouvimos sua respiração. Ele sai, deixando-nos apenas com a imagem da parede. O som da cidade vai sumindo, e permanecemos em contato apenas com a pintura, no silêncio.



Figura 2 – Personagens observam algo à sua frente durante o tempo estendido.

Apesar da distância cultural existente, a reflexão que buscamos é a de uma potencialidade na representação dos corpos, e em nossa relação espectral com essa representação, a partir da observação da forma da imagem, que motiva as imagens endógenas do espectador. Sendo assim, procuraremos não nos ater diretamente na representação de aspectos culturais no filme em questão, que certamente atravessam nossa relação com as imagens, mas que para o estudo proposto desviariam o foco para outras questões. Ainda nesse sentido, Belting propõe que, na investigação de artefatos de imagem, nos debruçemos mais sobre o *como*, e menos sobre o *que*, na medida em que vários enunciados são possíveis,

“sendo duvidoso que se possa determinar o *que*, no sentido do conteúdo ou do tema” (Belting, 2010, p. 15).

O cinema, assim, parece-nos ideal para tal estudo, na medida em que “não há nenhum outro lugar em que o espectador sinta tanto a si mesmo como lugar das imagens” (Belting, 2010, p. 94). Levando em consideração esse elemento de relação sensorial do ser humano no cinema, os estudos do alemão Hans Ulrich Gumbrecht, em sua obra *produção de presença*, que trabalham na perspectiva de analisar as obras culturais dentro de sua potencialidade em tangenciar corpos humanos, nos são igualmente valiosos. Esse nos parece um ponto de vista complementar, na medida em que propõe um desloca-

mento da autorreferência dominante do pensamento ao corpo, além de sugerir outros posicionamentos que possibilitem uma relação baseada mais na *presença*, e menos no *sentido*, sugerindo assim um “repertório não exclusivamente hermenêutico de conceitos de análise” (Gumbrecht, 2010, p. 106). No que diz respeito a um contato mais direto com a imagem, Hans Belting problematiza a tentativa de enquadrá-las como linguagem ou como arte.

Parece que a imagem permaneceu em uma escuridão que só pôde ser vencida através de uma reflexão ilustrada: o que em algum momento foi imagem, em um sentido arcaico, se resolvia nessa evolução seja como linguagem (com seu emprego de símbolos e metáforas), ou como arte. Por isso, na atualidade, o retorno às imagens desperta uma desconfiança, pois parece tratar-se de uma regressão a uma crença nas imagens que já havia sido superada (Belting, 2010, p. 30).

Iniciamos assim refletindo sobre a representação do olhar dos personagens como mecanismo de identificação com a imagem do corpo, para em seguida pensar sobre o efeito de presentificação da imagem intensificando a representação de um corpo carregado de imagens. Além dos autores citados, serão utilizados outros trabalhos ligados ao estudo de imagens para auxiliar na reflexão proposta.

O olhar filmado como acesso ao corpo representado

A preocupação com o olhar na representação do sujeito não é, em definitivo, exclusiva do meio cinematográfico. Hans Belting reflete sobre a “nova concepção

do retrato”, surgida no século XV, em que se desenvolvia uma nova tradição em relação a frontalidade, com o olhar representado direcionando-se a quem olha o quadro.

A frontalidade, “anula com essa mimese a distância com o rosto vivente” (Belting, 2010, p. 154). Essa comunicação estabelecida remete ao olho como “janela da alma”, por onde o ser humano realiza o intercâmbio entre suas imagens internas com as externas. O olhar, como fazendo parte de um rosto natural, comunica-se assim com quem olha o quadro.

[...] o rosto frontal que busca nosso olhar (do mesmo modo como faria um corpo vivo no contato com o es-

pectador) é de certo modo uma máscara que se separou do corpo graças a cópia em pintura. Atrás do retrato esconde-se um rosto mortal, com ele devemos estabelecer comunicação através do meio, através de um rosto pintado. O retrato não é um documento, e sim um meio do corpo no sentido em que convida o espectador a participar (Belting, 2010, p. 156).

O apreciador de um quadro, nessas condições, enquanto olha o rosto representado, é também por ele observado, de certa forma. Nesse sentido, o filósofo francês Régis Debray, lembra do olhar das estátuas gregas

feitas mais para “olharem para e por nós”, do que para serem olhadas (Debray, 1993, pp. 33-34). Essas estátuas, que possuíam na origem a função de mediadoras entre os vivos e os mortos, eram vistas assim ainda a partir de sua propriedade mágica, e não no sentido de “arte” que conhecemos hoje (Debray, 1993).

Importante lembrar também da reflexão que Belting realiza sobre a “máscara” que envolve o rosto, que tem parte crucial em nossa relação com o olhar. O autor, ao pensar na pintura do corpo e da máscara facial, considera que elas

proporcionam finalmente também uma chave para os fundos de uma relação com o olhar que mantemos com as imagens dos mais diversos tipos, ao anima-las involuntariamente. Nos sentimos olhados por elas. Essa troca de olhares, que na realidade é uma operação unilateral do espectador, era na verdade um intercâmbio de olhares em que a imagem era gerada pela máscara vivente, ou pelo rosto pintado. Aí participavam na imagem, de maneira visível o invisível, os olhos de outra pessoa que se apresentava ao espectador em imagem, e lhe devolvia o olhar (Belting, 2010, pp. 48-49).

As imagens do cinema, já surgidas em outro contexto, possuem a variável do tempo.

[...] com o processo cinematográfico, a unidade existencial e inadvertida do espaço-tempo se transforma em unidade estética consciente. Podemos dizer que o espaço-tempo é inventado, pois antes não se concebia que o espaço e o tempo formassem uma unidade, e hoje, ao contrário, graças a técnica cinematográfica, essa unidade e



Figura 3 – A revelação do destino do olhar do personagem, e nosso contato com a imagem que ele vê.

a fenomenologia correspondente se tornam evidentes (Català Domenèch, 2011, p. 113).

Cabe-nos aqui refletir então sobre os momentos de olhar filmado, que, inseridos no tempo do filme, possuem a potencialidade de carregar a trajetória dos personagens representados. No caso do penúltimo plano de *Cães Errantes*, deparamo-nos com o olhar dos dois personagens principais, que olham para algo que não vemos, de maneira fixa. A duração de 15 minutos, para esse tipo de representação, não é convencional dentro do cinema, mas acaba fortalecendo nosso contato com as imagens que foram sendo construídas até então, referentes à trajetória desses dois corpos. Através de seus olhares, constrói-se uma certa empatia com o processo atual de transformação, no sentido de que essa imagem ativa outras imagens dentro de seus corpos. De acordo com Belting, “nossos corpos possuem a capacidade natural de transformar em imagens e conservar em imagens os lugares e as coisas que lhes escapam no tempo, imagens que armazenamos na memória e que ativamos por meio da lembrança” (Belting, 2010, p. 83).

Dessa forma, é como se essa memória que é construída, e que vai instituindo-se no corpo do espectador, fosse, de forma diferente, também constituindo o corpo representado dos personagens. Os últimos planos ativam fortemente essas memórias que o filme representa até então, junto da bagagem pessoal do espectador. É uma imagem que, em um movimento semelhante, parece também ativar as imagens internas dos personagens, que ali refletem sobre sua própria degradação.

A imagem exógena necessita assim de um meio para atingir as imagens do corpo. A representação do olhar, independente do meio, é um mecanismo de identificação com a imagem. O cinema, ao inserir os olhares

em um tempo determinado, coloca-nos em um contato intensificado com o personagem retratado.

Ao revelar-se, na imagem seguinte, o posicionamento dos personagens em frente à grande pintura de um ambiente destruído, passamos nós, como espectadores, por um processo de reconfiguração das imagens que vimos até então. “Tem lugar um intercâmbio entre o meio portador e o nosso corpo, que [...] se constitui em um meio natural” (Belting, 2010, p. 27). O personagem é visto de costas, e essa imagem que ele vê, que lhe afetava e que nos é negada durante o longo plano anterior, é agora apresentada para nosso próprio processo de identificação.

Presença dos corpos

Essa última imagem também possui um longo tempo de duração. Por cerca de 10 minutos, observamos com o personagem a imagem que está em frente a ele. Aos poucos, o som ambiente diminui, e escuta-se a respiração do personagem. Essa respiração intensifica nossa atenção ao homem, e é como que se intensificasse também a sua presença naquele ambiente, e, em última instância, a presença daquela imagem em relação a nós. Após um tempo, o homem sai da sala. Seguimos observando a pintura, enquanto o áudio some completamente, como que convidando-nos a absorver seus traços com maior atenção.

Pensando em nossa relação com essa imagem, buscamos refletir sobre a potência de impacto dela sobre nossos corpos. Nos afastaremos aqui da perspectiva iconográfica, “por meio da qual se utiliza a imagem sem realmente vê-la, quer dizer, concentrando-se apenas no que informa sobre a realidade a que ela faz menção” (Català Domenèch, 2011, p.242).

Nesse sentido, nos aproximamos dos estudos do alemão Hans Ulrich Gumbrecht, que busca analisar a ex-

periência estética em sua potencialidade de “colocar em presença” a coisa em questão, como que estando em contato com nossos corpos.

[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).

Parece-nos assim que a perspectiva de mediar a discussão a partir do corpo teria muito a ganhar ao refletir os objetos comunicacionais em sua relação com a presença. Gumbrecht, em sua tipologia binária entre “cultura de sentido” e “cultura de presença”, considera que a oscilação entre o “sentido” e a “presença”, é “a verdadeira experiência da tensão produtiva” (Gumbrecht, 2010, p.132).

Voltando à discussão sobre o último plano do filme, observamos que além de sua potencialidade vinda do som da respiração do homem, que nos aproxima dessa imagem, possuímos também a própria questão do tempo em que o personagem é afetado pela pintura que está

a sua frente. O mundo da cultura de presença, como algo que exige espaço, é um mundo em que “os seres humanos querem relacionar-se com a cosmologia envolvente por meio da inscrição de si mesmos, ou seja, de seus corpos, nos ritmos dessa cosmologia” (Gumbrecht, 2010, p.109). Nesse sentido, a extensão temporal parece nos aproximar dessa imagem na medida em que nos insere em uma representação que passa uma certa impressão de não possuir manipulações do meio, facilitando a relação dos corpos com a cosmologia representada.

Por outro lado, o autor alemão defende que o surgimento do objeto da experiência estética pode vir do nada, como se tal substância ou forma nunca estivesse diante de nós.

Uma vez que aquilo que parece surgir do nada tem uma substância e uma forma, é inevitável que a epifania exija uma dimensão espacial (ou, pelo menos, uma impressão dessa dimensão). Esse é outro tema do ensaio de Heidegger, *A origem da obra de arte*, desenvolvido principalmente em relação ao conceito de ‘terra’ e na conhecida passagem sobre o templo grego: ‘As firmes torres do templo tornam visível o invisível espaço do ar. A solidez da obra contrasta com a emergência da espuma, e a sua quietude revela a ira do mar. Árvores e grama, águia e touro, cobra e grilo começam por entrar nas suas formas distintivas e parecer o que são. Os gregos chamavam *physis* essa emergência e esse surgimento em si mesmo e em todas as coisas (Gumbrecht, 2010, p. 141).

Nesse sentido, o corte do plano do olhar dos personagens, para a abrupta revelação do objeto desse olhar, apresenta-se de forma inesperada, causando

uma experiência “tipicamente revelada”. Esse corte, por não ser motivado por nenhum movimento que o justifique, parece mais um evento de “autorrevelação do mundo”, do que um impulso motivado pelo sujeito (Gumbrecht, 2010, p.107).

O efeito de presença, decorrente das imagens que passam pelo meio, pode se aproximar, nesse caso, a uma “troca de lugares” conduzida por elas, dentro da perspectiva de Hans Belting.

Trocamos idealmente o lugar em que nos encontramos pelo lugar em que nos conduzem as imagens. Desse modo, o aqui e agora, transforma-se em um lá e agora, onde só podemos estar presentes se escapamos espiritualmente de nosso corpo. A presença e a ausência aparecem entrelaçadas de uma nova maneira, que seguem sendo uma modalidade de imagens (Belting, 2010, p. 40).

Dessa forma, a obra cinematográfica nos parece tanto mais potente como meio por onde passam as imagens, quanto mais incorpora essas preocupações em inserir o espectador em uma ligação corporal com a apresentação de suas asserções. O caso de *Cães Errantes*, que, durante todo o seu percurso nos coloca em uma posição de contato com o tempo dos personagens retratados, culmina em um final que possui uma imagem que impacta-nos não somente por seu sentido narrativo, mas também pelo próprio contato de presentificação que estabelece com o espectador.

Conclusão

Sabemos que a discussão sobre a imagem na obra cinematográfica acaba sendo limitada, sendo necessário

que se reflita sobre uma imagem em uma teoria geral dos meios. De qualquer forma, certamente a experiência cinematográfica se potencializa na discussão acerca do corpo e da presença. De acordo com Gumbrecht, a experiência estética “sempre nos confrontará com a tensão ou oscilação, entre presença e sentido” (Gumbrecht, 2010, p. 139).

As imagens do cinema contemporâneo parecem estar preocupadas em intensificar tal experiência de presentificação. O cinema de fluxo², por exemplo, trabalha nessa perspectiva de uma estética da rarefação, de tempos longos, buscando sempre o contato do sujeito com o espaço. Uma série de filmes surgidos na última década trabalha nessa perspectiva, que aproxima-se do sensível.

A distinção entre meio e imagem, proposta por Belting, caminha num sentido de “aproximar-nos da consciência do corpo”. Seu estudo parece nos aproximar assim dessa perspectiva de refletir sobre um cinema que pensa o ser-humano como elemento central no contato com imagens. Resta-nos pensar se a postura ligada à presentificação da produção estética, proposta por Gumbrecht, tende a se intensificar quanto mais distinguirmos a discussão entre imagem e a forma dela em um meio portador.

De qualquer maneira, o olhar filmado como um dos elementos centrais de identificação, parece ter a potencialidade em nos aproximar sensorialmente da imagem gerada. O estudo acerca do corpo do espectador, carregado de imagens, que se relacionaria assim com o olhar representado, parece-nos carecer de um desenvolvimento cada vez maior no atual contexto de produção, que possui um número crescente de filmes que pensam o sensível.

Referências

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

CATALÀ DOMENÈCH, Josep M. **A Forma do real:** introdução aos estudos visuais. São Paulo: Summus, 2011.

DEBRAY, Régis. **Vida e Morte da Imagem:** uma história do olhar no ocidente. Petrópolis: Vozes, 1993.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença.** Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC, 2010.

Referências audiovisuais

BIDOU, Jacques; DUMOULIN, Marianne; TSAI, Ming-liang. **Cães Errantes.** [Filme-vídeo]. Produção de Jacques Bidou e Marianne Dumoulin, direção de Tsai Ming-liang. Taiwan/França, 2013. 138 min. Cor. Som.

Notas

- 1 Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUCRS, dentro da linha de pesquisa Práticas Culturais nas Mídias, Comportamentos e Imaginários da Sociedade da Comunicação (PPGCOM – PUCRS - Av. Ipiranga, 6681 – Prédio 7 – Sala 319, Porto Alegre – RS, Brasil, CEP: 90619-900). E-mail: germano-cb@gmail.com.
- 2 Caracterizado pelos críticos franceses Stéphane Bouquet, Jean-Marc Lalanne e Olivier Joyard, entre os anos de 2002 e 2003 em edições da conceituada revista Cahiers du Cinéma.