

Rastros do Invisível no Cinema: olhos ausentes¹.

Ricardo WESCHENFELDER²

UNISINOS, São Leopoldo, Rio Grande do Sul.

Resumo

Neste trabalho exploro o *invisível no cinema*, isto é, formas dialéticas de presença e ausência em imagens em movimento. *Olhos ausentes* é o conceito que rastreia o deslocamento dos olhares que se mostram e se escondem, dentro e fora do quadro cinematográfico. Em olhos ausentes o deslocamento é dos olhos (da câmera, dos personagens e do espectador) que se ausentam momentaneamente para dar lugar a outras formas de presença. Dentro desta perspectiva analiso uma cena do filme *O Eclipse* (1962) de Michelangelo Antonioni utilizando o procedimento de dissecação de imagens em movimento.

Palavras-chave: cinema; invisível; rastros; olhares

Rastros do Invisível

O *invisível*, como proponho neste trabalho, é a imagem de ausência que se faz presente por meio de técnicas audiovisuais (como a posição da câmera, enquadramentos, cortes, *raccord*, cenário, olhares etc.) e da memória do cineasta e do espectador no agenciamento da montagem do filme. A compreensão de que a montagem opera com espaços e tempos que vão além do quadro da imagem, abre caminho para a análise do deslocamento do invisível ao visível e vice-versa. Nesse deslocamento, entre presença e ausência, percebo que as imagens deixam rastros e fragmentos, que são resgatados em diferentes momentos e instantes na montagem dos planos, tanto pelo cineasta como pelo espectador. Uma hipótese do trabalho é que esses rastros da montagem habitam o invisível nos filmes.

Mais do que entender o deslocamento espacial da câmera, de objetos e personagens, que entram e saem de quadro e tornam o espaço não visto implícito, a intenção é analisar de

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da UNISINOS, email: ricavertice@yahoo.com.br

que forma o invisível, em determinados casos, pode potencializar o desenrolar do tempo, a síntese temporal dentro do mesmo enquadramento. Neste caso, a análise deve *rastrear* a presença do tempo afetando a imagem, no que ela, dialeticamente, mostra e deixa de mostrar. O tempo e, sobretudo, a passagem do tempo, provocando a imagem a ser outra coisa, que não está, necessariamente, no plano do visível e aparente da imagem e do som.

O conceito de *rastros* que é proposto é o imaginado por Walter Benjamin (2007). Benjamin desloca seu olhar da paisagem da cidade moderna, na passagem do século XIX para o XX, repleta de sensorialidades audiovisuais como panoramas, galerias e bondes e olha para as casas, para o âmbito privado do interior das residências³. Em contraponto ao exterior da cidade, em que as imagens e os sons se chocam e passam cada vez mais rápidos, as residências, por sua vez, ficam cada vez menores e mais complexas. No interior das casas burguesas, o mobiliário, ornamental e extravagante, traz rastros de outros lugares e tempos. Objetos do mobiliário que, esteticamente, lembram épocas remotas como portas de igrejas, divãs, tapetes, flores artificiais e gôndolas criam *miragens entre o exterior e o interior nos ambientes*. Faço, assim, a analogia do quadro cinematográfico com a arquitetura de rastros.

O rastro é, em Benjamin, o contraponto de um conceito caro ao autor: a aura. Se a aura é aparição⁴, a presença de algo distante, inalcançável, como uma epifania, o rastro, por sua vez, é a presença de algo que está próximo, mesmo que, agora, distante. O rastro é um fragmento, um vestígio, que deixou seus fios tensionados até o presente, até a visualização da imagem. É, em um jogo de palavras, a presença ausente e a ausência presente. O passado se faz presente por meio de reminiscências, pela inscrição da memória nos rastros das imagens. As imagens deixam, assim, rastros de tempos nos olhares.

Tanto o rastro, como a aura, produzem, no sujeito, o sentimento de ausência, de perda, do que não está, concretamente, presente aos olhos do espectador. Por isso, aura e rastro, estão relacionados à dimensão temporal das coisas no pensamento de Benjamin, seja da história, dos objetos e das imagens. A técnica se impôs de tal forma na modernidade, que Benjamin procurou ver o que estava fora da visão, o que estava, aparentemente, ausente, nas entrelinhas e sobreposto ao presente mais imediato. Na narrativa das distâncias de

³ A impossibilidade em deixar rastros públicos na cidade moderna transfere-se para a vida privada. O morador da casa, na concepção de Benjamin, vira um colecionador de objetos e “lugares” entre quatro paredes. A metáfora da casa de vidro em Benjamin (1989), por exemplo, funciona como a arquitetura que abole as fronteiras entre o exterior e o interior.

⁴ Claudia Duarte (2000) faz uma interessante relação entre a *aparência* e a *aparência* na obra de arte. Enquanto a *aparência* é o campo do visível, do material, do que é apreensível, a *aparência* é o invisível, o sensorial, o tempo, o pensamento sobre a obra de arte.

Benjamin, a aura traz, assim, a sensação do passado, enquanto que o rastro se configura como as marcas do passado e, ao mesmo tempo, com a projeção do futuro, pois o que e quem o provocou já passou e está em outro lugar.

Para investigar os rastros do invisível no cinema utilizo, nesta análise, o procedimento criado e desenvolvido por Kilpp (2010): a *dissecação* de materiais audiovisuais. A dissecação, metáfora da dissecação de cadáveres e inspirada em Leonardo da Vinci, visa parar, congelar o fluxo incessante das imagens para melhor analisar “quais são e como elas estão agindo umas sobre as outras, reforçando-se ou produzindo tensões no agenciamento de sentido” (p.29). A dissecação tem por objetivo analisar quadro a quadro a relação dos planos na montagem de imagens e sons. Esse procedimento pode muito bem contemplar a minha necessidade em analisar, para além da imagem enquadrada, a sobreposição e remissão de quadros no cinema. A dissecação é uma maneira de desnaturalizar e criar o estranhamento frente às formas audiovisuais, tão codificadas e engendradas que estão na nossa cultura. Ao cortar o fluxo natural do filme e remontá-lo, pode ser possível ver o que habitualmente não se veria: o invisível entre as imagens.

Olhos Ausentes

O olhar do espectador sobre as imagens em movimento é dialético. Diante do plano visível que passa, o espectador se movimenta entre o que já viu e o que ainda não veio. O tempo das imagens dando movimento às coisas. A princípio, tudo é produzido e mostrado em função do olhar onisciente do espectador, mas, no entanto, ele só vê uma pequena parte, um breve instante ou, para ser mais específico, “um” enquadramento entre infinitas possibilidades de ver a cena. O conceito de *olhos ausentes* é a tentativa em rastrear os olhares que se mostram e se escondem sobre e sob os planos cinematográficos. Olhos que reverberam visões, dentro e fora dos quadros, que incidem e se desviam na superfície profunda da tela.

Os olhos ausentes são compartilhados pelo espectador e pelos personagens. O *espectador*, enquanto sujeito que olha a cena de fora, do outro lado da tela, é o observador exterior que vê e não é visto e, em alguns casos, ele é chamado a ver de dentro da cena. Os *personagens*, enquanto personas do lado de dentro da tela, são os observadores interiores que olham e, ao mesmo tempo, são olhados por outros personagens e pelo próprio espectador.

Existem diferentes formas de ver e ser visto no universo audiovisual. No telejornal, na publicidade, em programas políticos, em certos documentários e em parte do cinema moderno é mais comum os personagens olharem diretamente para a câmera, extensão do olho do espectador. Já no cinema clássico, na telenovela e em seriados ficcionais é proibido olhar no eixo da câmera. Em todos os casos, no entanto, o olhar, supostamente ausente do espectador, que vê a cena de fora, é mais presente do que se imagina e se desloca no limiar da visualidade.

A câmera de cinema é um olhar mecânico, olhar sem corpo⁵. Uma interface que media o meu olhar enquanto espectador com o olhar do cineasta que enquadrava a imagem. Olhar, esse, que recorta e seleciona o mundo. Mas não é somente a câmera que olha no jogo intenso de olhares promovidos pelo cinema. As personagens e o espectador também olham, dentro e fora da imagem. O lugar do espectador diante das imagens em movimento configura esse espaço fora da tela, apartado do écran. O espectador habita, como fantasma, a ambiência extra-tela.

Mas, antes de iniciar a análise é preciso, para que não haja confusão, esclarecer um ponto importante em relação a dois conceitos-chave desta análise: olho e olhar.

O *olho* é o órgão biológico destinado a produzir visões de pessoas e coisas do mundo. Lembrando, com Aumont (1993), que a visão congrega operações óticas, químicas e nervosas. No entanto, desde o Renascimento, o olho humano foi sendo aparelhado por diversas máquinas de visão. Tais dispositivos transformam, ao longo da história, a percepção do olho e a forma de se olhar o mundo. No caso do cinema, temos, de um lado, os olhos técnicos como o da câmera e dos personagens. E de outro, os olhos “naturais” do cineasta (e de sua equipe) e dos espectadores. Porém, esses olhos se encontram e se afastam mutuamente. Seria muita ingenuidade negar, a essa altura da modernidade, a instrumentalização dos nossos olhos, que demandam cada vez mais olhares técnicos sobre as coisas. O modo de olhar está intimamente ligado à mediação e projeção da técnica, tal a convivência com dispositivos visuais e audiovisuais no nosso cotidiano.

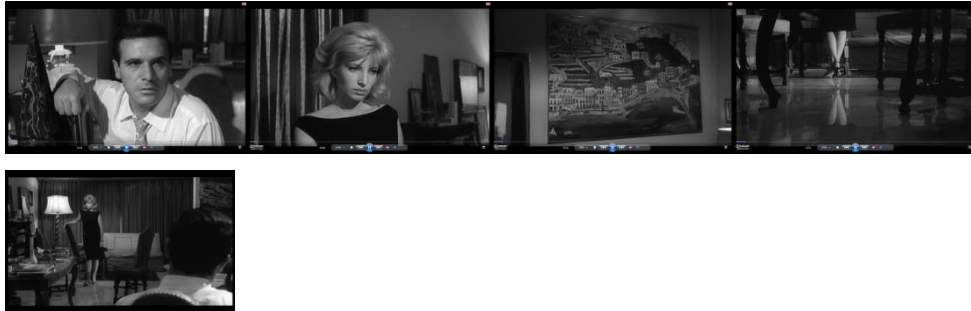
Já o *olhar* é a troca, a interação entre os olhos, técnicos ou não. O olhar é da ordem da experiência, técnica e cultural, entre olhos e corpos. O olhar é ação - e reação - do olho sobre superfícies diversas. O olhar se caracteriza pela tomada de pontos de vista e visões do olho. O olhar é o ato consciente e voluntário sobre as imagens. O olho pode ser visto, já o olhar é sempre invisível, porque depende da subjetividade e da memória de quem vê.

⁵Ismail Xavier, (1988).

O invisível não seria a potência de toda imagem, da qual intuo os seus rastros?

Dissecação de olhos ausentes

- CENA



Quadro 1



No quadro 1, a câmera torna a olhar para o personagem de Riccardo. E o personagem acompanha, com o olho, a personagem Vittoria, novamente fora de quadro. Esta passagem de quadros demonstra que não é somente o ponto de vista da câmera, ou seja, o seu enquadramento, que determina a relação entre visível e invisível no plano de cinema. Existe “algo” entre o olho da câmera, no que ela mostra e no que ela deixa de mostrar, e o olho dos personagens.

Esse algo não seria o invisível?

Invisível enquanto imagem que se ausenta para ser visão de outra coisa, de outros olhos. Como por exemplo: quando a câmera enquadra o rosto do personagem do homem olhando para fora de quadro, ou seja, para o que o olho do espectador não vê, apenas presente, o invisível existe na visão do personagem, pois mesmo que a imagem se oculte

no plano invisível para o espectador, sempre existirá em potência, em algum olho que, em algum momento, a tornará visível.

A cortina da janela, ao fundo, está entre aberta, apontando, assim, para o rastro da personagem de Vittoria presente no quadro 4 da cena anterior. Vittoria caminhou, entre os quadros, da janela para um lugar que ainda não foi mostrado. Atrás do personagem do homem, há uma sombra na cadeira. A sombra tanto pode ser dele como de Vittoria, pois, ela, ainda invisível ao espectador porque está no contra-plano, já assombra a visão do homem no plano visível.

Quadro 2.



A personagem de Vittoria, ao que parece, se deslocou para outra janela, também com a cortina fechada. A princípio, o olho do espectador acha que vê, no quadro 2, Vittoria olhando para o homem, que está ausente. O reflexo do abajur confunde a orientação espacial do espectador, pois o homem sempre foi visto bem ao lado do abajur: trata-se de outra trapaça do olhar do cineasta, que espera que o espectador deseje ou imagine que Vittoria esteja, finalmente, olhando para o homem.

O olho mecânico da câmera media o olhar do espectador, logo, o espectador “só” vê o que o cineasta escolheu mostrar. O olho ausente do espectador é, no fundo, a presença que falta à imagem. A presença que habita a ambiência do invisível. O espectador de cinema (do cinema tradicional) é, ainda, um falso observador privilegiado, porque, não podendo escolher os pontos de vista da cena, o seu olho está limitado às escolhas do olho do cineasta. Os olhos dos personagens, de dentro da cena, parecem suprir a ausência de certos olhares, pois sustentam e ampliam os pontos de vista que faltam ao cineasta e, por extensão, ao espectador.

Quadro 3



Porém, na mudança de quadro, no quadro 3, sugere-se que Vittoria não olha para o homem. O homem continua ali, mas fora de quadro. O espectador vê, através do olhar de Vittoria, uma pintura, e na borda do quadro, a ponta do abajur. Ou seja, os olhos dos personagens ainda não se encontram. O que acontece é que o olho da câmera sugere que a visão da pintura seja de Vittoria. Aqui, a pintura realiza o eclipse de todos os olhares da cena: o de Vittoria, o do espectador e, quem sabe, o do homem.

E o mais interessante de tudo é que nenhum olho olha para o olho do outro, isto é, os olhos não se cruzam, apesar de existir, ironicamente, outro “quadro” a ser visto, dentro do enquadramento da câmera.

A câmera subjetiva, nesse caso da personagem de Vittoria, é um olho mais íntimo e, por que não, carnal, entre personagem e espectador. O olho ausente do espectador não olha mais impunemente. Ele deixa de ser invisível para se tornar parte do olhar de alguém. No caso de câmera subjetiva o olho que se ausenta é o da câmera, rastro do olho do cineasta.

Quadro 4



De quem é essa visão? Quem olha aqui? De certo, saímos da subjetiva de Vittoria e talvez possa ser a visão do olho ausente do homem. Mas a câmera baixa, quase colada ao chão, aponta, nesse caso, para um ponto de vista do cineasta. A amplitude do quadro, a

personagem enquadrada de costas, da cintura para baixo, com ênfase nas pernas, cruzadas, reforça a distância entre os dois personagens. Os móveis escuros (ou seus rastros) sugerem mais obstáculos entre os dois personagens.

O reflexo de Vittoria no chão da sala torna a cena ainda mais ambígua. A mesma duplicação de quadros, que vimos no quadro anterior, retorna aqui. O olho ausente de Vittoria parece ainda olhar para a pintura que o espectador não vê mais, mas que, ainda lembra de seus rastros no quadro 4. O olho sobre Vittoria, de quem quer que seja, é um olhar confuso, que põe em dúvida a verdadeira posição e direção da personagem. As pernas da personagem caminham para frente ou para trás?

O olho do cineasta se ausenta para que o espectador, o falso observador privilegiado da cena, veja o plano. O rastro do enquadramento do cineasta se atualiza no olho do espectador. Rastro no sentido do olhar que permanece, mesmo que o olho já esteja em outro lugar.

Quadro 5



No quadro 5 temos um plano geral da sala. Pela primeira vez, nesta cena, os dois personagens são enquadrados juntos, porém, o distanciamento entre eles é gritante. Nos planos anteriores, sempre fechados, os personagens olhavam para fora de quadro. O que fazia com que o olho do espectador não tivesse a certeza se os olhos dos personagens se encontravam, mesmo que, momentaneamente. Neste quadro, o espectador não vê se o homem, de costas e na penumbra, olha diretamente para Vittoria. O espectador vê, apenas, que Vittoria desvia o olhar do homem. Com base no que foi visto até aqui, o espectador intui, mesmo não vendo para onde olha o homem, que os personagens insistem em não cruzarem os olhos.

Em planos anteriores, mais fechados, o olho do espectador estava bem perto, quase cruzava o olhar com o olho dos personagens. Nesse plano mais aberto e frontal, o espectador assume a posição de voyeur, de observador distanciado e incólume da cena. O espectador remonta o cenário que já viu, fragmentado e, além disso, reafirma o teatro de

olhares da cena, dos olhos que não se encontram, mas que cada um vê ao seu modo ou ponto de vista.

Não se pode confundir, nesse caso, olhos ausentes e imagem ausente. Eles são de naturezas diferentes. A imagem ausente, no plano invisível, não deixa de existir por que o olho está ausente dela. Na montagem dos planos, os olhos se deslocam entre ausência e presença, assumindo outras formas de ver (e de não ver). Quando um olho se ausenta, seja do cineasta, do personagem ou do espectador (acrescento ainda o do pesquisador), a imagem dura no tempo, ela vive esperando um olho que a tornará rastro de outro olhar.

Conclusão

O conceito de “olhos ausentes” faz parte de uma pesquisa maior sobre os rastros do invisível no cinema. De modo que, um conceito contém a síntese, a aparição de todos os outros e cada imagem carrega a potência de outras imagens ausentes que estão na rotação da pesquisa. Busquei aqui, tensionar o conceito de olhos ausentes com as imagens em movimento de Antonioni no filme *O Eclipse*. Esse filme, por sinal, é, alegoricamente, um tratado sobre a visualidade no cinema, no movimento entre claro e escuro, luz e sombra, visível e invisível.

Entendo que, noções como exterior e interior à imagem, ou seja, o mundo do espectador (real, concreto, físico) e o mundo dos personagens (imaginário, ficcional, virtual) devem ser tratadas como imagem de limiar, em que as oposições e delimitações definitivas já não dão conta da análise do mundo - audiovisual – em que vivemos.

Diante disso, os olhares, em situação de olhos ausentes, se abrem para outras vistas, virtuais, que estão na ambiência do invisível. Isto faz com que, a memória, cognitivamente e simbolicamente, compense a ausência visual, ou seja, a imagem ou olho que falta, transformando-a, assim, em rastro de outra imagem, que não se vê. A visão, tanto de quem olha como de quem é olhado é eclipsada, de tal modo que, os olhos, acreditam ver o que, na verdade, é uma imagem criada pela mente, sobreposta pela memória.

Os olhares procuram, em estados de ausência, o rastro da memória, do que já foi ou será visto, na tentativa em re-montar a vista, a paisagem ou quadro. Cada olho implicado na cena tem um tempo, uma duração, como supõe Didi-Huberman (2010), e, deste modo, o privilégio ao visível (e ao invisível) não está exclusivamente no olho do espectador. Então pergunto: invisível para que olhos? No rastro (porque foi perdido e retomado), o olhar do

espectador fica suspenso, paira entre outros tempos e presenças simultâneas. Então, não se pode reduzir unicamente o ponto de vista à localização espacial do olho na cena. Os olhos vêem imagens ausentes que estão em outros olhos, em outro tempo que não esse agora.

O procedimento de dissecação de imagens em movimento busca desconstruir a narrativa “natural” do filme e retornar a um estado genealógico entre a pintura e a fotografia no cinema. O filme se torna uma coleção de quadros, imagens prenhas e latentes que, remontadas e analisadas em sua passagem, podem revelar melhor os rastros do invisível que tanto busquei neste trabalho. Lembra ainda que, os rastros propostos nesta amostra de análise não devem ser tomados como definitivos, eles são construções e narrativas possíveis, que são, por sua vez, inerentes à subjetividade e à memória do pesquisador. O rastro do tempo sobre a própria pesquisa.

O invisível não seria a potência de toda imagem, da qual intuo os seus rastros?

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas, São Paulo: Ed. Papyrus, 1993.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte; São Paulo: Editora UFMG e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- _____. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- DUARTE, Claudia. **Marcel Duchamp, olhando o grande vidro como interface**. Rio de Janeiro: Ed. Rios Ambiciosos, 2000.
- KILPP, Suzana. **A traição das imagens: espelhos, câmeras e imagens especulares em reality shows**. Porto Alegre: Ed. Entremeios, 2010.