

O OLHAR E A FRUIÇÃO ESPECTATORIAL

Ildiko Tholt de Vasconcellos
(UERJ e UNIPLI)

Não vês que o olho abraça a beleza do mundo inteiro?[...] É a janela do corpo humano, por onde a alma especula e frui a beleza do mundo, aceitando a prisão do corpo que, sem esse poder, seria um tormento[...]Ó admirável necessidade! Quem acreditaria que um espaço tão reduzido seria capaz de absorver as imagens do universo? (LEONARDO DA VINCI)

Na língua portuguesa, olho e olhar, diferentemente de outras línguas, se confundem etimologicamente. A distinção entre o órgão receptor externo, o olho, e o movimento interno do ser que busca informações e significações, ou o olhar, não é evidenciada. Os gregos estabeleciam duas dimensões axiais do olhar: o receptivo e o ativo. O primeiro seria quando o olhar exerce a função de receber estímulos luminosos, vendo involuntariamente, definido como o ver-por-ver, sem o ato intencional do olhar; e, o segundo, quando busca algo que o sujeito irá reconhecer, conhecer, distinguir, recortar de um contínuo de imagens, analisar, medir, interpretar, definir, caracterizar, em suma, pensar, resultado de um olhar ativo. Entretanto, ambos são propiciados pelo olho, pela luz e pelos corpos exteriores ao corpo humano.

Na Renascença, vamos encontrar o olhar designado como *perspectiva*, numa busca da recriação da pintura dos Antigos para fundar a ciência dos Modernos e, para tanto, transpõem-se as formas do corpo para as telas. Nesta nova ciência, a proposta é descobrir as leis inscritas no vôo dos pássaros, assim como na órbita dos planetas. Para conseguir alcançar as duas metas o pintor-cientista aprende a olhar, um olhar que funde o olhar do pintor com o do sábio, atingindo na arte a aliança da carne com o espírito, ou do corpo e da alma, aparência e transcendência, como na

obra de Leonardo da Vinci. A partir desta conquista, a verdade da arte é a verdade de corpo e alma e o olho é o instrumento que leva a alma ao mundo, enquanto traz o mundo à alma. É a capacidade de captar a *prima veritá* de todas as coisas, numa pintura fiel às impressões visuais, capaz de transpor para a tela cada matiz, cada sombra, cada mancha que a luz e seus obstáculos produzem. Mas não devemos nos esquecer da pintura do movimento, dos ventos, das tempestades, a perfeita figuração de tempo no espaço, sendo que a *prima veritá* é também a *cosa mentale* com a ajuda da ciência geométrica. O olhar renascentista nada perde, traduzindo o esplendor do real natural, como se fora uma ciência da visão (BOSI, 1988: 66-74).

No cinema é o olhar do cineasta que compõe o olhar do espectador, que se identifica com o *aparato*¹² cinematográfico que, devido a uma série de elementos, favorece uma identificação com o olho natural, do qual resulta uma marcada sensação da presença do mundo enquadrado pela tela, simultaneamente com a consciência por tratar-se de imagens e, logo, uma ausência do real. É a ação deste aparato que marca o olhar do cinema, um olhar previamente filtrado pelo olhar do cineasta que, ao mesmo tempo em que estabelece uma ponte entre o espectador e as imagens, separa o espectador do mundo. O ato de olhar do espectador é marcado por uma passividade, uma não interferência, uma ausência de escolha, mas também por uma possibilidade bem maior de chegar a lugares do mundo, a acontecimentos, ao subconsciente de personagens na tela, a uma invasão de privacidade que não oferece riscos, a detalhes imperceptíveis e infinitos, em suma, tem a seu alcance o usufruto desse olhar privilegiado que proporciona prazer, beleza e o faz sentir seguro. O espectador tem o privilégio de observar sem ser observado, o mito do homem invisível, que tudo vê, sem ser visto: onipresente, onisciente, mas não onipotente (XA-

¹² Baudry (1970), foi o primeiro teórico de cinema a sugerir que o aparato cinematográfico, representado pela câmera e, num segundo momento, pelo projetor, tem um efeito ideológico sobre o espectador.

VIER, 1988: 369-370). Onipotente é o diretor de cinema que tem a faculdade das decisões, lança mão dos códigos cinematográficos para registrar a sua vontade através de suas seleções com intervenções várias, construindo o olhar do espectador.

A trajetória da câmera começa fixa – na frente da qual as pessoas e os objetos, carros e trens, se moviam – passa pelo uso da filmagem à longa distância, que permitia um enfoque mais amplo, chegando até o *close-up* de um rosto humano, em que a linguagem da câmera penetra nos pensamentos e emoções dos personagens. Paralelamente, os espectadores tiveram que aprender a fazer uma leitura eficiente, que dispensa até mesmo um narrador ou as legendas que caracterizaram o cinema em seus primórdios. Existe agora a possibilidade de uma câmera inclinada, provocando uma sensação de instabilidade para a cena. É interessante notar que toda tomada se origina de uma gama de possibilidades, apesar de ter um efeito final o mais natural possível (NELMES, 1996: 103-105). Há uma diferença de natureza da linguagem da câmera e do olho humano, pois em vez de um espaço preenchido conscientemente pelo homem, surge um outro preenchido inconscientemente. Assim, atos corriqueiros, tais como pegar uma colher, uma flor ou andar, são vistos de modo geral, sem que se perca tempo avaliando o que implicam. No cinema, a câmera intervém com seus meios auxiliares, mergulhos e subidas, interrupções e isolamentos, alongamentos e acelerações, ampliações e reduções. Conforme já foi dito, a câmera nos leva ao inconsciente óptico, tal como a psicanálise ao inconsciente das pulsões (BENJAMIN, 1994:104-5).

Enquanto na pintura o observador é convidado a uma contemplação que resulta num processo individual de associações, diante de um filme, o espectador mal registra uma imagem com o olhar e ela já se alterou, não pode ser fixada, é efêmera, ao espectador é vedada a faculdade de pensar, seus pensamentos são comandados pelas imagens em movimento que seus olhos captam (BENJAMIN, 1994: 107).

De acordo com Metz, para uma verificação dos olhares é

necessário que se faça uma análise textual, a partir das seqüências fílmicas precisas, propiciando um conhecimento da função que os diferentes olhares têm (1985: 56). Ver um filme representa uma complexa imbricação das funções do imaginário, do real e do simbólico. A imagem do cinema não está contida numa tela como a da pintura, há o visível e o invisível, aquilo que está fora da tela numa cena, e ainda as relações entre visibilidade e invisibilidade, que aliadas ao universo do espectador, criam centenas de novas imagens (XAVIER, 1988: 368).

Na primeira metade dos anos 70, como resultado do impacto da semiótica e da psicanálise na teoria do cinema, o conceito de espectador foi avaliado teoricamente, apesar de não ser novidade relacionar o cinema com o inconsciente. Desde os anos 20, observa-se uma leitura dos conceitos de cinema como mediador de desejos inconscientes, a tela como uma projeção da psique, numa investigação da semelhança entre os mecanismos dos sonhos e do inconsciente e os de filmes, mas só na década de 70 foi dada importância ao efeito do cinema no espectador. Podemos identificar três momentos cronológicos na teoria do espectador. Nos anos 1970, Baudry e Metz escreviam sobre o aparato como um significante imaginário para explicar o que ocorria com o espectador no escuro da sala de projeção. Após 1975, a teoria feminista proclamava que o ponto de vista do espectador era naturalmente paternalista, e consistia numa recriação não-problemática da trajetória edípiana. Ela foi duramente contestada pela crítica e cineasta Laura Mulvey. No terceiro estágio, outros teóricos de cinema, instigados por Mulvey, procuraram ampliar o debate trazendo abordagens teóricas não-psicanalíticas.

No primeiro estágio, Baudry, Bellour e Metz se baseiam na pulsão da libido da criança de Freud e no estágio do espelho de Lacan para explicar o impacto do cinema no inconsciente, estabelecendo uma analogia entre a tela e o espelho, para explicar a relação espectador-tela. Para estes autores o ato de ver um filme se prende aos processos do inconsciente envolvidos na aquisição das diferenças sexuais, linguagem e subjetividade. Assim, cada vez

que um espectador assiste a um filme, a trajetória edipiana é recriada, o que implica que o espectador do filme narrativo clássico é do sexo masculino. Baudry (1970) alega que o aparato cinematográfico produz uma posição ideológica ideal como resultado de seu sistema e da mecânica de sua representação (câmera, edição, montagem, projeção, espectador sentado de frente para a tela), ideal porque o cinema narrativo dominante esconde o processo de feitura de filme, criando uma continuidade que resulta em impressão de realidade. O espectador, a que Baudry se refere como “espectador como sujeito transcendental”, tem uma sensação de supremacia, acreditando que é o autor dos significados do texto fílmico, tornando-se cúmplice do idealismo do efeito de realidade cinematográfica. Entretanto, reconhece que o oposto também pode ser verdadeiro: o espectador é construído pelo significado do texto, como consequência, é o efeito do texto fílmico como interferência do aparato cinematográfico.

Mais tarde (1975), Baudry se afasta dessa interpretação do aparato e da conotação ideológica e adota uma interpretação freudiana, enfocando a habilidade de personificar o desejo psíquico do cinema, além de reconhecer uma regressão implícita à infância no posicionamento do espectador, uma abordagem que Metz desenvolve de forma abrangente mais tarde.

Bellour (1975) descreve o cinema como liberação simultânea do imaginário (o reflexo no espelho) e do simbólico (através do discurso fílmico como linguagem). Ao penetrar na experiência fílmica, o espectador primeiro se identifica com o aparato, o projetor funcionando como o olho. Em seguida, ocorre uma identificação narcisista com a imagem e, enquanto transita do imaginário para o simbólico, ocorre o desejo pela imagem. Nesta descrição está implícita a noção de voyeurismo na relação espectador-tela.

Metz (1975) caracteriza o filme como um evento voyeurista pela posição do espectador, identificado com o olhar para a tela numa analogia do espelho, como um momento pré-edipiano, ou seja, um momento imaginário de unidade do ser. Como consequência, a prática cinematográfica como significante imaginário

introduz o complicado paradigma da ausência-presença. O cinema faz presente (significa) o ausente (o imaginário), como se fosse uma gravação do ausente, assim confrontando o espectador com a unidade imaginária da imagem ausente da criança no espelho.

Para Metz, o cinema só é possível pelas paixões perceptivas, o desejo de ver, ou escopofilia, pulsão escópica e voyeurismo. Na teoria do cinema, a escopofilia foi assimilada ao processo inconsciente do espectador quando observa a tela. Metz diz que a cada filme ocorre um retorno dos processos inconscientes na aquisição das diferenças sexuais e simultaneamente um posicionamento voyeurista do espectador enquanto observa sem ser visto na escuridão da sala do cinema (1972: 306). Só com Laura Mulvey (1975), seguida de outras feministas, a questão do gênero espectral foi levantada. Elas construíram uma teoria para descrever o prazer que advém do olhar (*gaze*) masculino, cujo ponto de vista é enfiado nos filmes, quando observa o corpo feminino (nu ou não). É o olhar fetichista, que a vê como objeto do desejo e não como sujeito e, ao fixá-lo, atribui-lhe significados derivados da percepção masculina, ou, a leitura do texto do corpo da mulher feita pelo homem. Neste caso a mulher não é agente, não tem o controle, especialmente em relação ao desejo. No cinema clássico narrativo o agenciamento é masculino, seja ele o narrador, o personagem, o diretor ou até mesmo Hollywood, como sinônimo de indústria do cinema. Entretanto, o espectador também é agente, pois ao ver o filme produz um significado, fazendo a leitura do texto fílmico. São os códigos ou convenções da linguagem cinematográfica que decidem o modo como a imagem da mulher será construída. Como os códigos são geralmente masculinos, a fonte do prazer oferecido por tal ponto de vista ao espectador masculino, por identificação, é clara. Mulvey, em outro ensaio (1981), questiona de que modo a espectadora feminina consegue prazer visual dado o tratamento do cinema clássico narrativo ser predominantemente aquele da trajetória edipiana, diretamente ligado à percepção e às fantasias masculinas com relação às mulheres. Conclui que a espectadora ou se identifica com a passividade da personagem feminina da tela, ou assume um olhar masculino para ter prazer (1989: 29-38). Mais

tarde feministas como Doane (1982) argumentaram que há dois modos de olhar: o da masoquista que se identifica com a personagem feminina passiva, e o de travesti, que se identifica com o protagonista masculino ativo ou herói. Em 1985, Bergstrom, e também Studlar, e em 1988, Modleski, propõem um posicionamento bissexual para a espectadora como uma maneira de identificação com a personagem feminina confinada a estruturas sócio-econômicas e sexuais que fazem dela a vítima. (HAYWARD, 1997: 306-307).

A crítica feminista trouxe novas abordagens, estratégias de leitura e novos conteúdos semióticos e signos, numa especificidade política e teórica caracterizados por uma prática de auto-análise. Acima de tudo, produziu um novo sujeito social: a mulher (DE LAURETIS, 1984: 185).

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. **In:** NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 65-87.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DE LAURETIS, Teresa. *Alice does-n't: feminism, semiotics, cinema*. Southampton : Camelot Press Ltd, 1984.

HAYWARD, Susan. *Key concepts in cinema studies*. London: Routledge, 1997.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. 2ª. ed. Trad. Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

———. *Psychoanalysis and cinema: the imaginary signifier*. Trad. Celia Britton, Annwyl Williams, Bem Brewster and Alfred Guzzetti. London: Macmillan Press Ltd., 1985.

MULVEY, Laura. *Visual and other pleasures*. Bloomington & Indianapolis: Indiana: University Press, 1989.

NELMES, Jill. Ed. *An introduction to film studies*. London: Routledge, 1996.

XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. **In:** NOVAES, A-dauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988, p. 367-383.