

A ESTÉTICA DE ABSORÇÃO NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

AESTHETICS OF ABSORPTION IN CONTEMPORARY CINEMA

Luiz Carlos Oliveira Jr.¹

RESUMO O artigo aborda uma das vertentes estilísticas mais determinantes do cinema contemporâneo, a que chamaremos cinema de absorção. Tal tendência, cujo momento mais prolífico se deu entre meados dos anos 1990 e primeira metade dos anos 2010, compreende filmes de duração lenta, sem curva dramática expressiva, que representam personagens absortas em pequenas ações do cotidiano ou em situação de autoabandono, entregues à pura passagem do tempo. O conceito estético de absorção mobilizado pelo artigo tem origem no célebre estudo de Michael Fried sobre as relações entre pintura e observador no século XVIII. Levaremos em conta, portanto, as problematizações conceituais e históricas implicadas pela transposição desse modelo teórico de um campo disciplinar para outro. A análise do filme *Pai e filhos* (*Fu yu zi*, 2014), de Wang Bing, conduzirá uma primeira parte da investigação. Ao final, faremos considerações sobre a estética de absorção no contexto do cinema brasileiro contemporâneo e veremos como, nos últimos anos, o registro absortivo tem dado lugar a uma demanda por maior frontalidade e eloquência na representação.

PALAVRAS-CHAVE Estilo Absortivo; Lentidão; Wang Bing; Chantal Akerman; Cinema Brasileiro Contemporâneo.

ABSTRACT *The article addresses what we will refer to as absorptive cinema. It comprises films of slow duration where the characters are depicted in absorptive situations, i.e., engaged in small daily actions or in situations of self-abandonment, often apprehended by the camera in its nondramatic unfolding in real time. Absorptive cinema's most fruitful moment occurred between the mid-1990s and the first half of the 2010s, when it*

¹ Professor adjunto do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Juiz de Fora e professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA-USP. Autor do livro *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo* (Papyrus, 2013).

constituted one the most recurring stylistic devices in contemporary cinema. This concept of absorption originates from the famous study by Michael Fried on the relationship between painting and the beholder in the 18th century. The conceptual and historical problematizations implied by this use of a theoretical model borrowed from another field of studies will be taken into account. The analysis of Wang Bing's *Father and sons* (Fu yu zi, 2014) will provide a guideline for the investigation. In the end, we will raise the question of a possible overcoming of the aesthetics of absorption in the context of Brazilian contemporary cinema, in which a trend towards the frontality of representation seems to be replacing the primacy of absorption.

KEYWORDS *Absorptive Style; Slowness; Wang Bing; Chantal Akerman; Brazilian Contemporary Cinema.*

UM ACÚMULO DE DURAÇÕES

Pai e filhos (Fu yu zi, 2014), de Wang Bing, impõe-se como uma experiência estética exigente, levando às últimas consequências um estilo de encenação que, desde os primeiros filmes do cineasta chinês, já havia se constituído como um método observacional imperturbável. Apesar da metragem enxuta – menos de noventa minutos, quase nada em comparação com as nove horas de *A oeste dos trilhos* (Tie Xi Qu, 2002) –, o filme traz uma proposta radical de esgarçamento temporal, que se dá, sobretudo, por meio de um uso sistemático do plano fixo de longa duração.

Wang se concentra na focalização do cotidiano e na captação da experiência fenomenal em estado bruto. Vemos personagens absortas em pequenas ações (mexer no celular, assistir à televisão, esquentar água para fazer chá) ou em situações de puro repouso, que a câmera registra em planos à beira da inércia, nos quais praticamente nada acontece. A imagem móvel do cinema se encontra paradoxalmente atraída pela estase, pela imobilidade. O movimento não é anulado, mas relegado a pontos, a aglutinações temporais, a microfocos de ação da luz ou dos corpos (sempre enquadrados em plano médio ou geral, nunca em *close-up*). Alguns planos chegam a durar mais de dez minutos, pedindo que sejamos pacientes testemunhas de um quadro de vida particular, marcado por pobreza e privação.

À exceção de dois momentos que revelam o espaço externo (a paisagem monótona de um distrito industrial da China), o restante do filme permanece fechado no interior de uma habitação que consiste num só cômodo exíguo e sem janela, onde moram um homem e seus dois filhos. Na maior parte do tempo, esse cenário apertado e amontoado – cuja acumulação entrópica de objetos, tralhas e materiais de texturas e cores variegadas é de

fazer inveja a muitas instalações artísticas contemporâneas – é filmado através da porta, de onde é possível apreendê-lo em sua quase totalidade (fig. 1).



Figura 1: Wang Bing, *Pai e filhos*, 2014.

A parede ao fundo limita o alcance espacial da composição, impondo uma superfície opaca em direta concorrência com a profundidade simulada pelo efeito perspectivo da câmera. O resultado é uma estética de enclausuramento, que internaliza na estrutura composicional das imagens o estado de confinamento e alienação da personagem a que o filme se dedica por mais tempo: o menino que passa praticamente o dia todo na cama, ocupando-se de jogos eletrônicos no celular enquanto a TV ligada tagarela ininterruptamente. Ouvimos a televisão, mas não a vemos, pois ela está escondida na porção do fora de campo imediatamente contígua ao limite esquerdo do enquadramento. Desgarrado do conteúdo visual, o som da televisão se torna uma poeira sonora espalhada pelo ambiente.

Há, portanto, uma simultaneidade de campos de visibilidade que não necessariamente se comunicam: através da porta aberta, a câmera olha para dentro da casa e registra o tempo dispendido pelo menino nesse espaço cerrado; ele, por sua vez, tem os olhos cooptados pela telinha do celular; e, por fim, num ponto cego, num ângulo morto do campo visual, a televisão funciona como um terceiro olho obliterado, que não vê nem é visto.

Embora se componha, grosso modo, de uma simples sucessão linear de blocos de duração indivisíveis, a arquitetura do tempo fílmico em *Pai e filhos* resulta, na verdade, de uma síntese complexa de diferentes regimes temporais. Podemos encarar o tempo frouxo do plano-sequência sem fio de ação, com sua duração letárgica e improdutiva, como um contraponto ao tempo produtivo, racionalizado e serializado das operações industriais que, enquanto o filme é feito, acontecem nas diversas fábricas daquela região. O tempo hiperativo da TV ligada, por sua vez, convive com o tempo estagnado dos cachorros que dormem num canto

do cenário. O fuso horário local do menino, suscetível às mudanças de luminosidade entre manhã, tarde e noite, é fendido pelo tempo homogêneo do mundo virtual que ele acessa compulsivamente no celular – o tempo uniformizado pela ubiquidade/simultaneidade das interfaces digitais, cuja luminância constante não reconhece a transição entre dia e noite. E há também o encaixe temporal entre a duração intrínseca das imagens, o tempo representado, e a duração do “tempo ocular” (AUMONT, 2004, p. 85) de quem assiste a elas, o tempo vivido, vetorizado por trajetórias descontínuas, por vaivéns entre uma atenção orientada – isto é, dirigida pelas escolhas de enquadramento, luz e som – e uma atenção errante, que varia entre a impressão de conjunto e a percepção pormenorizada, implicando uma pluralidade de tempos de assimilação. Tudo isso, enfim, faz do filme uma máquina de produção de durações sociais e individuais que se entrecruzam nas imagens.

Em seu histórico de exibição, *Pai e filhos* não foi somente projetado em salas de cinema, mas também apresentado no formato de videoinstalação, gerando diferentes condições de recepção e de gestão temporal da experiência, que oscilou entre o meio homócrono do espetáculo cinematográfico convencional (em que o tempo de fruição do filme já vem intrinsecamente programado) e a lógica heterócrona da exposição em museus ou galerias (onde cabe ao espectador determinar o tempo que dedicará à obra). Para os fins deste artigo, considerarei o filme do ponto de vista de uma situação espectral cujo arranjo técnico e perceptivo tem como paradigma a sala de cinema, pressupondo, assim, um dispositivo que promove o isolamento sensorial do espectador e a canalização de sua atenção para um filme a que assiste de forma contínua e ininterrupta, seguindo a ordem preestabelecida pela montagem.

CINEMA DE ABSORÇÃO

A despeito de sua radicalidade, o dispositivo formal de *Pai e filhos* não configura exatamente uma escolha de exceção dentro da produção audiovisual contemporânea. Na verdade, filmes que dispensam as técnicas de encenação tradicionais (tanto as de ficção quanto as de documentário) e valorizam menos a construção narrativa do que a instalação de ambiências, fermentando a duração por meio do emprego metódico do plano fixo alongado e representando personagens ocupadas em pequenas tarefas, absortas em pensamentos ou em situação de autoabandono, entregues à pura passagem do tempo, em suma, esses filmes foram abundantes nas décadas recentes, de Tsai Ming-liang a Lisandro Alonso, de Sharunas Bartas a Nuri Bilge Ceylan, passando por Lav Diaz e muitos outros cineastas de presença constante nos festivais internacionais. Essa vertente estilística constituiu uma das linhas de força do cinema autoral entre meados dos anos 1990 e a primeira metade dos anos 2010, antes de entrar numa certa repetição tautológica e gerar formas diluídas nas obras de jovens realizadores surgidos no período. *Pai e filhos* pertence ao momento em que

essa tendência estava no auge de seu prestígio acadêmico e crítico, ao mesmo tempo que já anunciava um esgotamento de suas potencialidades.

Os aspectos centrais desse tipo de filme nos aproximam do conceito estético de *absorção*, tal como investigado por Michael Fried (1980) em seu célebre estudo sobre as relações entre pintura e observador no século XVIII – e aqui, obviamente, devemos ter todo o cuidado requerido pelo empréstimo de um modelo teórico elaborado para outro objeto e visando outro momento da história das formas artísticas, se bem que a contribuição de Fried, ao fim e ao cabo, repouse muito menos em uma análise histórica do que na proposição de um paradigma para se pensar a relação entre imagem e espectador, o que a torna pertinente em contextos diversos.

A pintura de absorção – cuja primazia nos debates estéticos ocorreu na França em torno de 1750 – preconizava a representação austera de situações caracterizadas por *suspensão da ação e captura da atenção*, em contraposição ao estilo requintado, sensual e decorativo do rococó. Embora o conceito de absorção não estivesse entre aqueles aplicados sistematicamente à arte do passado, seus partidários (capitaneados por Diderot) argumentavam que uma tradição da pintura de absorção teria existido, mas seu florescimento no século XVII – em alguns quadros de Poussin, Georges de La Tour, Vermeer, Rembrandt – teria sido seguido de um declínio relativo. Somente com Chardin, a partir dos anos 1730, o paradigma da absorção seria retomado e, mais ainda, “depurado”, separando-se de temas e objetos aos quais estava antes subordinado.

Em quadros como *Le philosophe lisant* (1734) e *Le château de cartes* (c. 1737), Chardin representa personagens encerradas em si mesmas, inteiramente absorvas em suas atividades: a leitura compenetrada do filósofo, a diversão solitária do menino que faz um castelo com cartas de baralho. Em *Moça descascando nabos* (c. 1740), vemos uma pausa distrativa em meio a uma tarefa cotidiana, que confere à absorção da personagem uma dimensão natural, interior e doméstica (fig. 2). Às vezes, o pintor demonstra particular interesse por substâncias fugidias, como o vapor saindo de uma xícara de chá (fig. 3), a bolha de sabão tensionada ao limite de sua ruptura (fig. 4) ou o pião girando sobre a mesa, na iminência de perder o equilíbrio (fig. 5). O que se tem nessas imagens, apesar da aparência transitória, é o registro cumulativo de vários níveis de atenção, “a história de uma experiência perceptiva camuflada na despreensão de sensações que não duram mais que alguns instantes” (BAXANDALL, 2006, p. 154).



Figura 2: Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Moça descascando nabos*, c. 1740, óleo sobre tela, 46 x 37 cm, Pinacoteca de Munique.



Figura 3: Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Uma dama tomando chá*, 1735, óleo sobre tela, 81 x 99 cm, Hunterian Museum and Art Gallery, Glasgow.



Figura 4: Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Bolhas de sabão*, c. 1734, óleo sobre tela, 61 x 63.2 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova York.



Figura 5: Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Retrato de Auguste Gabriel Godefroy*, 1741, óleo sobre tela, 64.5 x 76.5 cm. MASP, São Paulo.

Chardin isola um momento particular em toda sua plenitude e densidade, apreendendo tanto a identidade fenomênica das “formas simples do uso cotidiano e da experiência sensorial” como “sua posição em um campo ordenado” (CRARY, 2012, p. 66). Não se trata de arremedar um tempo desperdiçado, mas de consolidar um tempo pleno: “talvez Chardin, no ato de pintar, tenha encontrado na absorção de suas personagens o correlato natural

de seu próprio estado naquele momento, além de um reflexo da absorção que ele esperava provocar no espectador diante da obra acabada” (FRIED, 1980, p. 52-53).

A mobilização do tempo nos quadros de Chardin ganha relevo especial na argumentação de Fried (1980, p. 51-52): “é admirável o poder que tem esse pintor de sugerir a duração real dos estados e das atividades de absorção. Seguramente, tal poder é necessário a todas as representações convincentes da absorção, do contrário nenhuma delas poderia sugerir sua instalação no tempo”. Fried acredita que, tal como Vermeer, Chardin chega a quase converter a duração real – a própria passagem do tempo em que nos detemos diante da tela – em um efeito puramente pictórico, “como se o espectador percebesse na estabilidade e na imutabilidade da imagem pintada não uma propriedade material e necessária da tela, mas a manifestação de estados absortivos que ocorrem somente para durar” (FRIED, 1980, p. 52).

Podemos dizer, por analogia, que, no cinema que trabalha com uma estética de absorção, o tempo é convertido em um efeito puramente cinematográfico: ele não é mais uma consequência do movimento ou uma estrutura funcional necessária ao andamento narrativo, mas uma experiência imediata da duração, inseparável da própria razão de ser dos filmes, que passam a dispor do tempo como uma espécie de pasto a ser ruminado. Em *Eternamente sua* (*Sud sanaeha*, Apichatpong Weerasethakul, 2002), por exemplo, as sequências finais se concentram em personagens que descansam após um piquenique à beira de um rio e acabam adormecendo, embaladas pelo som calmo da correnteza: o filme se abandona a essa *mise en scène* do repouso e deixa o tempo fluir, fazendo a duração real da situação representada coincidir com o tempo da projeção (logo, com o tempo do espectador).

Antecedentes históricos podem ser buscados em experimentos extremos como *Sleep* (1963), de Andy Warhol, que consiste em mais de cinco horas da filmagem de um homem dormindo – as personagens adormecidas, aliás, haviam sido um motivo recorrente na pintura de absorção, sobretudo em quadros de Jean-Baptiste Greuze e Carle Van Loo: o sono aparecia em suas pinturas como um desdobramento natural das situações de concentração ou de distração prolongada, além de fornecer um estado indiscutivelmente absortivo.

Mas é na obra de Chantal Akerman que se nota uma primeira manifestação mais clara do que podemos considerar um cinema de absorção. Em *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), a cineasta acompanha três dias na vida de uma mulher. A rotina doméstica – distribuída nas tarefas de cozinhar, lavar louça, arrumar a cama etc. – rende cenas inteiramente filmadas com câmera fixa. Os planos amiúde perfazem a duração completa das ações, que são mostradas em plano médio ou geral. Em alguns momentos, sobretudo no terço final do filme, Jeanne (Delphine Seyrig) permanece sentada sem fazer nada por longuíssimo tempo – e nem por isso a câmera desiste dela ou a montagem faz avançar a narrativa cortando para a cena seguinte: a literalidade da duração, a “indicialidade hiperbólica” (MARGULIES, 2016, p. 147) do tempo dos planos é mantida.

Uma cena, em especial, por ter relação direta com a inscrição do tempo no filme, merece nossa atenção. Trata-se do momento em que Jeanne passa um café na cozinha, apreendida num plano médio que, como de regra, mantém o enquadramento fixo e registra a ação em tempo integral (fig. 6). A longa espera da personagem, com uma lassidão semelhante à das figuras femininas de Chardin, proporciona uma experiência concreta do tempo cinematográfico, cuja impressão indicial na película pode ser comparada à borra de café no filtro. “Thierry de Duve descreveu essa figuração do tempo – a água passando por um aparato doméstico na forma de ampulheta – como a representação de uma das temporalidades administradas por Jeanne e por Akerman” (MARGULIES, 2016, p. 154). O equilíbrio tectônico do quadro, realçado pela regularidade geométrica da parede de azulejos ao fundo, instaura um campo ostensivamente esquadrihado e ordenado – uma grade rígida, que não deixa de remeter ao tempo organizado pela rotina repetitiva de Jeanne. É no interior desse tempo rigorosamente administrado, entretanto, que as sutis e progressivas desestabilizações da personagem pouco a pouco se inscrevem (desvios da rotina, gestos descoordenados, rupturas do tecido homogêneo do cotidiano).



Figura 6: Chantal Akerman, *Jeanne Dielman*, 1975.



Figura 7: Vittorio De Sica, *Umberto D*, 1952.

André Bazin se encantava com a cena de *Umberto D* (1952) em que Vittorio De Sica mostrava na íntegra, sem elipse, as primeiras ações diurnas da personagem da empregada: sua rotina matinal de se levantar da cama, atravessar o corredor, acender o fogão, esquentar a água, preparar o café (fig. 7). Nessa sequência de “eventos menores”, Bazin (1991, p. 298) vislumbrou o *nec plus ultra* do neorealismo italiano, o mais perto a que se tinha chegado até então do “sonho de Zavattini de fazer um filme contínuo com 90 minutos da vida de [uma pessoa] a quem nada aconteceria”. A cena do café em *Jeanne Dielman*, sem dúvida, alude à de *Umberto D*, mas cumpre assinalar que a ênfase de Akerman nos afazeres cotidianos captados em tempo real já pertence a outro quadro de referências históricas, distinto daquele em que o neorealismo despontou no pós-guerra.² É preciso também observar que, apesar do conjunto de ações triviais, De Sica imiscui notas de sentimentalismo e drama psicológico na cena: enquanto faz o café, a adolescente passa a mão pela barriga – ela descobriu dias antes que está grávida – e chora. Em *Jeanne Dielman*, inversamente, Akerman opta por um registro desdramatizado e antipsicológico: “Sua insistência em fazer durar a cena, para além do entendimento da mensagem narrativa ou referencial, requer inevitavelmente uma experiência distanciada da imagem” (MARGULIES, 2016, p. 144).

Esse distanciamento não passa pela quebra da quarta parede, pela tática anti-ilusionista do olhar-câmera, que era uma das figuras de estilo mais recorrentes na modernidade cinematográfica dos anos 1960 e 1970. Akerman recusa obstinadamente o endereçamento direto, a interpelação frontal do espectador.

Ao analisar esse aspecto do filme, Margulies se reporta justamente à discussão de Fried

² Ivone Margulies (2016 p. 84) chama atenção para o fato de a obra de Akerman ter sido concebida numa época em que “a fenomenologia, o existencialismo, a semiologia, a escola dos Annales e o feminismo, de uma forma ou de outra, reivindicavam a vida cotidiana como objeto (ou como bandeira)”.

sobre a pintura de absorção: assim como a representação de sujeitos absortos era uma forma de a pintura do século XVIII furtar-se ao posicionamento frontal e assumir-se indiferente ao espectador, assim também o cinema de Akerman, ainda que “por razões obviamente diversas”, abandona a frontalidade (tão presente nos filmes de Jean-Luc Godard, Agnès Varda, Jerzy Skolimowski, Manoel de Oliveira) e “restaura uma encenação da indiferença” (MARGULIES, 2016, p. 123). O que está em jogo, então, é uma negação do observador.

De acordo com Fried, a imagem absortiva estabelece a sensação de uma inexistência do espectador por intermédio da representação convincente de personagens totalmente absortas em suas atividades, sentimentos e estados de espírito.

De um ponto de vista puramente figurativo, tudo se passa como se a presença do espectador ameaçasse distrair as *dramatis personae* de seus estados ou atividades ordinárias, compelindo o artista a neutralizar a presença do espectador pela absorção de suas personagens exclusivamente no mundo do quadro (FRIED, 1980, p. 63).

Pode-se objetar que, pelo menos desde o Renascimento, a pintura já se dirigia ao espectador no “modo *denegatório*” (AUMONT, 2004, p. 49), exceto no gênero do retrato, cuja lógica consiste em confrontar o modelo ao olhar do público. Mas essa denegação nunca foi tão explicitamente encenada quanto na pintura de absorção do século XVIII. Trata-se de uma pintura que se esforça para se manter surda à chegada do espectador, imune à dispersão que poderia ser provocada por sua presença, daí eleger expedientes figurativos que visam a convencer o público de que as personagens não dependem de um olhar externo que ateste sua existência: elas simplesmente estão lá.

No cinema, o primado da absorção também implica essa sensação de que as personagens dão as costas ao espectador, comportando-se como se fossem indiferentes à presença de uma plateia interessada. É claro que isso se verifica mesmo no naturalismo convencional do cinema clássico-narrativo, em que o mundo ficcional se desenvolve à revelia do espectador: interpõe-se uma barreira imaginária entre a plateia e o universo da ficção, condição do efeito-janela do retângulo cinematográfico e da ilusão de realidade que ele alimenta. Porém, esse divórcio ilusório entre plateia e filme constitui a garantia mesma do envolvimento psicológico do espectador e de seu transporte imaginário para o mundo diegético. As personagens podem até fingir não levar em conta o espectador, mas o filme em si – por meio de suas técnicas de narração e encenação – mobiliza diversas formas de persuasão dramática e de interpelação emocional da plateia. Nos filmes de absorção, diferentemente, não são somente as personagens que agem como se ignorassem o espectador: é o próprio dispositivo de enunciação que se retrai num sistema hermético e carrega consigo o mundo representado, que se fecha na opacidade inviolável de suas personagens. A ausência de modulação dramática da experiência perceptiva – ou o escoamento temporal liberto das noções de progressão psicológica e clímax narrativo – sublinha essa aparente renúncia do

filme a lidar com a participação afetiva do espectador.

Mas, conforme Margulies já concluía a respeito de *Jeanne Dielman*, o cinema de absorção ignora o espectador de tal forma, com tamanho empenho, que acaba levando-o a assumir em dobro sua condição de espectador. A estase formal da *mise en scène* e o comportamento absorptivo das personagens são hiperbolizados a tal ponto que se tornam, por assim dizer, teatralizados.

De fato, a comunicação com o público é neutralizada pelo cinema de absorção de forma tão tenaz, o processo de dramatização é tão veementemente esvaziado, que isso se converte, paradoxalmente, em outro tipo de estimulação da reação espectral. Em outras palavras, virar as costas à audiência de maneira tão enfática equivale, no fim das contas, a ressaltar a presença do espectador e, mais ainda, a incluir no espetáculo sua propriocepção, seu autorreconhecimento não só como olhar e contemplação, mas como corpo circunstanciado, sensível à espessura do tempo.

A experiência pode se transformar tanto numa prova de resistência quanto numa forma distanciada de prazer estético, com o filme tirando seu poder de sedução precisamente do fato de não demonstrar nenhum esforço para seduzir. Não à toa, é possível constatar no cinema de absorção uma triagem implícita do público. Em *Os monstros* (2011), de Luiz Pretti, Ricardo Pretti, Pedro Diógenes e Guto Parente, há uma sequência que chega a ser um comentário reflexivo sobre o “problema” levantado pela estética de absorção com relação ao espectador: um dos protagonistas, um músico experimental, extrai longas improvisações de seu instrumento de sopro para a plateia de um bar, que vai se esvaziando aos poucos, até que sobram uns gatos pingados. Ele termina a performance e é substituído por uma dupla que toca uma canção romântica de sucesso. Tudo é filmado em plano-sequência com a câmera preservando uma atitude impassível, como se nada pudesse afetá-la ou sugerir uma mudança de estratégia. O filme diegetiza, em chave irônica, a própria situação que já espera enfrentar no contexto de sua exibição. E aí se ilustra perfeitamente o paradoxo do registro absorptivo: quanto mais o filme se afasta do espectador e se isola numa bolha estética intransigente, mais reafirma sua consciência da existência de uma plateia.

É evidente que o paradigma da absorção, conforme já mencionei, não deve ser aplicado ao cinema sem problematizações. As razões que levam o cinema ao registro da absorção são diferentes daquelas observadas na pintura do século XVIII, embora haja um paralelo possível na forma como o cinema de absorção aparece, entre outras coisas, como uma reação anti-rococó, uma recusa ascética tanto do ritmo alucinado e da fatura pirotécnica dos *blockbusters* quanto de uma propensão ao excesso que havia se tornado lugar-comum também na esfera do cinema autoral das décadas de 1980 e 1990 (o *overload* estético e semiótico de Peter Greenaway, a profusão de efeitos estilísticos e decorativos em Pedro Almodóvar e Raoul Ruiz, o artificialismo publicitário de Jean-Jacques Beineix, a pompa luxuosa e a ornamentação monumental de Zhang Yimou e da obra tardia de Akira Kurosawa etc.).

Em grande medida, o cinema de absorção se aproxima do que alguns pesquisadores vêm designando como *slow cinema* (FLANAGAN, 2012; JAFFE, 2014; SMITH, 2015): um cinema de marcha lenta, que detém o olhar na descrição fenomenológica dos eventos e na observação parcimoniosa do mundo, com poucos diálogos e quase nenhuma ação dramática, amiúde num registro em que o documental e o ficcional se confundem. O *slow cinema* radicaliza uma tendência já conhecida desde os anos 1960 (Miklos Jancso, Andrei Tarkovski, Jan Nemeč, Theo Angelopoulos), e que repousa na ideia de testar os limites da unidade de base do cinema – o bloco de espaço-duração – mediante o estiramento paroxístico do plano, a dilatação temporal do plano-sequência.

O conceito de *slow cinema* é amplo o suficiente para abarcar obras tão distintas entre si quanto as de Wang Bing, Béla Tarr, Pedro Costa, James Benning, Jia Zhang-ke, Tsai Ming-liang, Ben Rivers etc. Ele é encarado como parte de um contexto maior, que extrapola o universo cinematográfico e se refere a toda uma corrente cultural que procura alternativas e formas de resistência às prerrogativas contemporâneas de rapidez, efemeridade e intensificação generalizada dos ritmos da vida psíquica e social. O *slow cinema*, com seus bolsões de silêncio e tempo morto, seria um cinema que resiste ao bombardeio psicossensorial, aos imperativos de velocidade e hiperatividade, às dinâmicas de produtividade e consumo frenéticos, aos regimes de aceleração do tempo e da informação na contemporaneidade.

O cinema de absorção não é exatamente um recorte dentro desse universo, mas uma série cultural sincrônica, que se cruza com o *slow cinema* em alguns pontos. A estética de absorção compreende aqueles filmes em que, para além da lentidão, privilegiam-se estados absortivos, isto é, momentos plenos em sua própria banalidade prosaica e, principalmente, subsumidos num dispositivo plástico que, a um só tempo, abre e fecha o campo perceptual, separa e reata o espectador e a imagem, de modo que tenhamos a sensação de assistir ao desdobramento de um mundo fechado e autossuficiente, mas que ainda assim permanece ligado a nosso olhar e a nossas interrogações.

O CAMPO AUSENTE

É preciso retornar ao filme de Wang Bing e entender melhor como ele transita pela absorção. Conforme já dito, sua imagem mais constante é a do menino mexendo no celular: se, na época de Greuze, a leitura e o sono eram os temas de absorção por excelência, hoje a atividade absortiva mais comum é a de uma pessoa acordada e conectada, com o campo visual drenado para o monitor de um dispositivo tecnológico portátil. Há simultaneamente simetria e assimetria entre a experiência representada na tela – o menino com a atenção voltada para o celular – e a experiência do espectador concentrado no filme: ambas se submetem à dinâmica necessariamente irregular da atenção continuada, que alterna entre momentos de fixação e de inevitável relaxamento; mas, enquanto uma se funda na redução

do campo visual a uma interface interativa, a outra recorre à ampliação da área de percepção, à majoração da visão e da escuta na sala de cinema.

A figura do pai é um dos elementos mais inquietantes do filme. Ele ronda a imagem, mas quase nunca se ancora nela. Em alguns momentos fugidios, projeta-se na parede do fundo como sombra (fig. 8), incluindo no campo um prolongamento indicial do fora de campo. A sombra emana do lugar de um observador ao mesmo tempo presente e ausente, funcionando como duplo substitutivo tanto do cineasta atrás da câmera quanto do espectador diante da tela, ambos situados numa posição liminar, num ponto de passagem entre o quadro “inocente” do cotidiano e as implicações éticas e políticas do ato de observá-lo.



Figura 8: Wang Bing, *Pai e filhos*, 2014.

Por um lado, *Pai e filhos* solicita uma experiência imersiva, uma instalação do espectador num regime de duração específico. É preciso redimensionar a percepção ordinária e deslocá-la para um registro em que – na ausência de hierarquia entre tempos fracos e fortes, pequenos e grandes estímulos – tudo, por ínfimo que seja, torna-se passível de atenção e interesse. O posicionamento da câmera junto à porta, assim como a objetividade inabalável da técnica de observação, exalta essa primeira sensação de que Wang estaria propondo tão somente uma abertura sensível para uma realidade reduzida a uma espécie de contêiner de espaço-tempo. O filme seria, desse modo, um dispositivo de captura aleatória do real, limitando-se a pôr ao alcance do espectador um conjunto restrito de formas, determinado por certas condições materiais de produção.

Por outro lado, não se trata simplesmente de observar peixes em um aquário, ou de aquiescer a um voyeurismo antropológico: há claramente uma operação conceitual, que

pede uma participação intelectual do espectador. A situação fronteira da câmera, ao mesmo tempo que sugere nossa entrada mental naquele espaço, instaura um distanciamento. O espectador é deixado à soleira do mundo representado, nem totalmente dentro, nem totalmente apartado dele. A porta, separação entre o exterior e o interior, entre o mundo social e o privado, demarca também uma fronteira entre campo e fora de campo, inerente à natureza duplamente concreta e fantasmática do espaço fílmico.

Há algo aí do que Bazin considerava o *respeito à ambiguidade imanente do real*, que Orson Welles teria alcançado em *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941) pela *mise en scène* em plano-sequência e profundidade de campo – uma técnica que, de acordo com Bazin, não só preservaria a obtusidade do mundo, sua opacidade primordial, como ainda aproximaria a imagem cinematográfica das condições “naturais” de percepção. A tendência de Welles a trabalhar com planos condensativos, que resolvem uma grande quantidade de ideias visuais numa mesma composição plástica, gera uma profusão do campo, evitando a organização do material na direção de um sentido unívoco. O espectador de *Cidadão Kane*, segundo Bazin, é arrancado da passividade e convidado a produzir o sentido de uma estrutura que, sem ele, ficaria inerte.

Não é mais a decupagem que escolhe para nós a coisa que deve ser vista, lhe conferindo com isso uma *significação a priori*, é a mente do espectador que se vê obrigada a discernir, no espaço do paralelepípedo de realidade contínua que tem a tela como seção, o espectro dramático particular da cena. (BAZIN, 1991, p. 245)

O espectador de *Pai e filhos* também deve estabelecer seus próprios itinerários a partir de um material que não está ordenado por uma decupagem analítica (a fragmentação da cena em planos que isolam certos elementos e os articulam sequencialmente segundo uma ordem lógica e narrativa). No entanto, se *Cidadão Kane* utilizava o plano-sequência com profundidade de campo para produzir tensões narrativas e polarizações dramáticas, *Pai e filhos* procede por uma suspensão total da narração e do drama, o que só torna mais verdadeiro o corolário baziniano da atividade mental do observador: há um forte significado político no filme (como de praxe no cinema de Wang), mas ele jaz em estado dormente, como um material bruto, à espera de uma montagem que, em última instância, cabe ao espectador.

Ao final da projeção, cartelas de texto trazem as seguintes informações: “Este filme foi gravado em Fumin, na província de Yunnan, onde estão sediadas várias pequenas fábricas em que a pedra é moída em pó. Cai Shunhua chegou aqui há dez anos, egresso de sua cidade natal, Qiaojia, em busca de emprego. Seus dois filhos, Yonggao e Yongjin, juntaram-se a ele em 2010. A filmagem começou em fevereiro de 2014, mas teve de ser interrompida depois que a equipe do filme começou a receber ameaças do patrão de Cai”.

Compreendemos, então, que as cenas domésticas da família de Cai não apenas mostravam

com insistência uma determinada coisa, mas também apontavam centrifugamente para outra. O campo traçado pela câmera deixava entrever a ablação visual de um outro campo, de uma parte da realidade social interditada ao olhar, isto é, a realidade do trabalho nas tais pequenas fábricas da região.

Sabemos que todo e qualquer campo fílmico ecoa um campo ausente: os elementos em quadro não se inscrevem somente como o índice de sua própria presença, mas como o significante de uma ausência a que remetem implicitamente. O conceito de *sutura*, que Jean-Pierre Oudart (1969) extraiu da psicanálise e estendeu aos enunciados cinematográficos, concerne justamente ao processo pelo qual a falta em questão é abolida na articulação entre planos sucessivos: o que está ausente é suturado para o espectador por alguma coisa que se produziu no plano precedente ou que será produzida no plano subsequente (um olhar que institui aquele quadro como o ponto de vista de alguém, por exemplo). A ausência, assim, deixa de ser sentida como castração ou angústia: ela é suprida pela troca semântica entretecida entre o campo presente, que inapelavelmente a evoca – já que, no cinema, “o quadro se define tanto pelo que ele contém quanto pelo que exclui” (AUMONT, 2004, p. 136) –, e o campo imaginário, que a obtura mediante justificativas narrativas e psicológicas.

Mas o fluxo sintagmático de *Pai e filhos* – sua sucessão temporal desamarrada – não estabelece o efeito de sutura. Pelo contrário: as ausências, em vez de apaziguadas, são mantidas no estado de processos significantes inacabados (o que é reforçado pelo fato de o filme ser fruto de um trabalho interrompido por razões externas). O campo ausente, não suturado, ganha uma dimensão política: ele diz respeito à condição “invisível” que a produção industrial adquiriu nas periferias da economia global, onde a visibilidade não chega ou é impedida de chegar. A precarização existencial engendrada por esse sistema de exploração, todavia, está exposta no cenário da vida privada, no mundo sem horizonte do menino confinado em casa, e por isso mesmo esse campo também teve de ser interditado.

O que o padrão de Cai quis interromper, em última análise, foi a comunicação entre campo e fora de campo, entre o que era representado diretamente e o que estava elidido na imagem. Pois Wang não precisou mostrar as condições desumanas do trabalho na fábrica: o reflexo disso na moradia de Cai é suficientemente esclarecedor e talvez até mais pungente, porquanto revela consequências mais amplas da vulnerabilidade associada a esse tipo de exploração abusiva da mão de obra.

PASSAGEM À FRONTALIDADE?

Uma das conclusões que podemos tirar dessa breve análise de *Pai e filhos* é que a estética de absorção, pelo menos no caso de Wang Bing (e cumpre frisar que isso vale não só para este filme, mas para toda a obra do diretor), possui um desdobramento político. Ela surge como resposta – incisiva em sua descrição mesma – a um mundo repleto de

conflitos, que não são anestesiados pela paciência confuciana da observação detida, mas, contrariamente, ativados por uma dialética entre campo e fora de campo. A contemplação distanciada – a despeito da natureza estritamente denotativa e “isenta” do registro – prova-se suficientemente assertiva para garantir um posicionamento crítico em face da realidade representada.

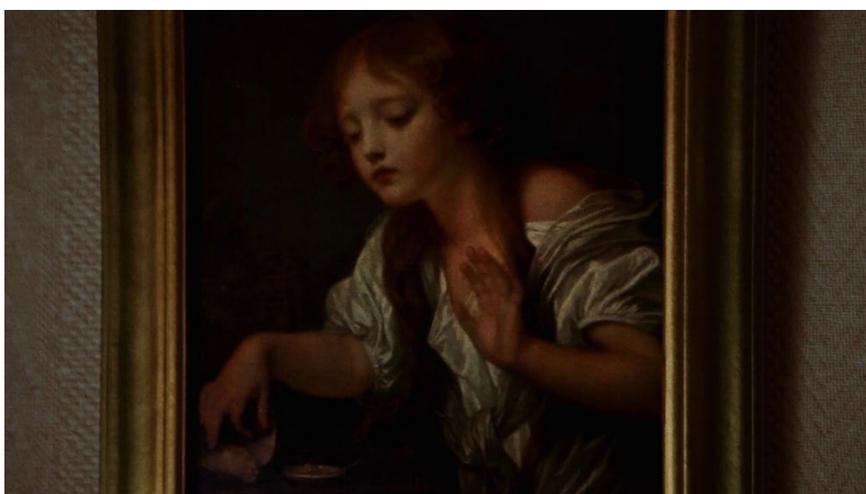
Nos últimos cinco anos, porém, percebeu-se uma crescente demanda por abordagens mais eloquentes, que trazem um modo de interpelação do receptor muito mais frontal e provocativo. No caso específico do audiovisual brasileiro, em que a estética de absorção esteve bastante presente nas duas primeiras décadas deste século, é nítido um movimento de superação do registro absortivo e de sua substituição por uma estratégia de afrontamento, conforme veremos mais adiante. Antes, é preciso traçar um breve histórico das formas de absorção que caracterizam uma parcela substancial do cinema brasileiro desde o início dos anos 2000.

Uma peça-chave, se quisermos fazer uma genealogia do cinema de absorção no Brasil, é o premiado curta-metragem de Eduardo Valente, *Um sol alaranjado* (2002). Com notável densidade cênica e rigor formal, o filme encetou o caminho de um cinema minimalista, com personagens silenciosas e absortas em situações domésticas (tomar café, ver televisão, fumar um cigarro à beira da janela). A filmagem é metódica: as cenas se constroem através de planos fixos, alguns demorados, cuidadosamente enquadrados, profundamente concentrados na representação de um drama familiar (a morte do pai e a forma *sui generis* como a filha elabora o luto), cuja complexidade só pode ser prospectada a partir da pura exterioridade das ações, com direito a momentos que lembram bastante *Jeanne Dielman* (fig. 9 e 10).



Figuras 9 e 10: Eduardo Valente, *Um sol alaranjado*, 2002.

Nos anos seguintes, o estilo absorptivo daria o tom de outros curtas-metragens de destaque – *Por dentro de uma gota d'água* (Felipe Bragança e Marina Meliande, 2003), *Sabiaguaba* (Luiz e Ricardo Pretti, 2006), *Outono* (Pablo Lobato, 2007) –, antes de se instalar, em graus e declinações variados, no registro dos longos: *O grão* (Petrus Cariry, 2007), *Estrada para Ythaca* (irmãos Pretti, Guto Parente, Pedro Diógenes, 2010), *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010), *Girimunho* (Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr., 2011), *Aspirantes* (Ives Rosenfeld, 2015). Uma radicalização da absorção pode ser vista em *Mulher à tarde* (Affonso Uchôa, 2010), com seus sucessivos planos-*tableaux* de estados absorptivos. Em filmes posteriores, manifesta-se um desgaste maneirista do estilo, como em *O homem das multidões* (Cao Guimarães e Marcelo Gomes, 2013) e *Rifle* (Davi Pretto, 2016), que o empregam mais como uma moda estilística do que como uma busca criativa. Em *A misteriosa morte de pérola* (Guto Parente, 2014), a absorção se mescla ao cinema de horror: uma jovem solitária, estudante de arte, é assombrada por aparições fantasmáticas e por pinturas que parecem vigiá-la – dentre os quadros pendurados em seu apartamento, há uma reprodução de *L'Oiseau mort* (1800), de Greuze, numa curiosa interseção entre a absorção pictórica e a cinematográfica (fig. 11 e 12).



Figuras 11 e 12: Guto Parente, *A misteriosa morte de pérola*, 2014.

Muitos outros filmes poderiam ser mencionados. Mas basta, por ora, ficar nesses exemplos, que atestam a pregnância do registro absortivo na formação de um olhar cinematográfico que perpassou o audiovisual brasileiro nos anos 2000 e 2010, orientando a sensibilidade não só dos cineastas inseridos em tal regime estético, mas também dos curadores de festivais (onde os filmes de absorção tiveram, em geral, boa circulação), da crítica especializada, dos pesquisadores e de parte influente do público.

Se recuarmos a um momento anterior, ao período da retomada, veremos que as discussões em torno do cinema brasileiro destacavam duas outras atitudes. De um lado, a *mediação*, a recorrência de filmes em que uma personagem desempenhava a função de mediadora entre o espectador (presumivelmente de classe-média e habitante das grandes cidades) e um universo ficcional vinculado ao Outro, às camadas da realidade social distantes do repertório simbólico do espectador, mas às quais ele teria acesso com segurança, guiado pelo efeito

de mediação. A protagonista de *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), o menino fotógrafo de *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002) e o médico de *Carandiru* (Hector Babenco, 2003) são exemplos paradigmáticos de personagens que funcionam como vasos comunicantes entre o espectador e uma realidade que lhe é tão familiar quanto estranha (o Brasil profundo, o universo violento da criminalidade urbana). Do outro lado, havia os filmes que dispensavam a figura do mediador e preferiam se colar aos afetos e pulsões de personagens marginalizadas ou em situação de intenso conflito: *Um céu de estrelas* (Tata Amaral, 1996), *O invasor* (Beto Brant, 2001), *Madame Satã* (Karim Ainouz, 2002). A postura cinematográfica adotada por esses filmes, como apontou Tatiana Monassa (2005, p. 113), foi a da *imersão*, calcada no contato próximo com as realidades subjetivas de onde exalava a força de vida, desejo e violência que lhes interessava filmar de maneira visceral e intuitiva.

Em termos cronológicos, o paradigma da absorção se consolida no cinema brasileiro um pouco depois da predominância dos filmes de mediação e de imersão, diferenciando-se de ambas as tendências: não ocorre à estrutura facilitadora da mediação e tampouco opera pela imersão – baseia-se, antes, num dispositivo de distanciamento estético. Não que exista um modelo diacrônico ou evolutivo, segundo o qual se passaria da mediação para a imersão e daí para a absorção: as coisas não ocorrem de forma sistemática, mas por um processo complexo e de difícil esquematização – afinal, a história dos estilos cinematográficos não se constitui como uma sucessão de fases relativamente estáveis, mas como um campo dinâmico de forças concorrentes. Filmes imersivos e personagens mediadoras continuam a existir no audiovisual brasileiro, ainda que em quantidade menor se comparada ao período da retomada, ao passo que filmes como *Histórias que só existem quando lembradas* (Júlia Murat, 2011) e *Arábia* (Affonso Uchôa e João Dumans, 2017) sobrepõem dispositivos de mediação e de absorção, um embutido no outro.

Por essa mesma lógica, não podemos enxergar a premissa de frontalidade representativa – que vem se expressando no cinema brasileiro com frequência cada vez maior – como uma etapa seguinte à absorção, como um novo momento que ultrapassa o anterior sem deixar rastro. O que há, e aí reside nosso interesse, é a emergência irrefutável de outra vertente de estilo, para a qual a atenção dos festivais e da crítica tem se voltado.

Nos filmes dessa nova tendência, a aparente *nonchalance* das personagens do cinema de absorção é abandonada em prol de um reconhecimento da presença do espectador e, mais ainda, de um contato facial direto. Em *Terremoto santo* (2017) e *Swinguerra* (2019), de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca, as personagens nos encaram de frente, nos olham, flertam conosco, cantam, dançam (fig. 13). O número musical é o registro por excelência em que se autoriza a interpelação do espectador, e é impressionante a quantidade de filmes brasileiros recentes que incluem cenas musicais, como na primeira das três partes de *BR3* (2018), de Bruno Ribeiro, curta-metragem que constantemente coloca suas personagens – transexuais moradoras do Complexo da Maré, no Rio de Janeiro – em posição frontal em

relação à câmera e ao espectador. Em *Bixa travesty* (Claudia Priscilla e Kiko Goifman, 2018), igualmente, a cantora e ativista trans Linn da Quebrada olha para a câmera e literalmente afronta o espectador, trata-o como interlocutor, prometendo usar o próprio corpo como arma, como força de resistência (fig. 14).



Figura 13: Bárbara Wagner e Benjamin de Burca, *Swinguerra*, 2019.



Figura 14: Claudia Priscilla e Kiko Goifman, *Bixa travesty*, 2018.

Caso tivesse sido realizado há dez anos, é provável que *Bixa travesty* se contentasse com cenas de observação singela da forma como uma subjetividade se constrói em diálogo com o mundo social à volta. Mas agora não basta ligar a câmera e pedir que a personagem se abandone à simples evidência do estar-no-mundo: é preciso que ela afirme, *performaticamente*, esse modo de ser doravante ameaçado por novas circunstâncias políticas. Não se trata do mesmo tipo de frontalidade do Cinema Marginal, daquela confrontação anárquica e subversiva de

Maria Gladys, faca em punho (depois de ter matado a patroa), encarando a câmera e dizendo com sarcasmo: “Quem se entregar agora morre depois!” (*Cuidado Madame*, Júlio Bressane, 1970). Há outro processo cultural em jogo, mais atrelado às novas dinâmicas afirmativas das políticas de identidade.

A estratégia adotada em *Bixa Travesty*, evidentemente, é a da não-conformação aos perfis normativos. Isso pode levar o espectador a um alinhamento, a uma afinidade subjetiva com a perspectiva de mundo da personagem, ou pode simplesmente demarcar as diferenças, ratificar a barreira, tornando conspícua uma forma de autorrepresentação que não será negociada no sentido de se adequar a expectativas e códigos sociais impostos de fora.

O filme se insere no que Bill Nichols define como *documentário performático*, isto é, um documentário que se afasta da pretensão objetiva e valoriza as características expressivas da experiência e da memória, ressaltando uma dimensão subjetiva. Esse tipo de documentário se tornou mais comum a partir dos anos 1980, na esteira de uma série de discussões sobre identidade, raça e política de gênero. Como observa Nichols (2005, p. 172), o documentário performático encontra forte ressonância junto aos “sub-representados ou mal representados”: as mulheres, as minorias étnicas e sexuais, as identidades trans. Embora atrelado a um indivíduo ou a um grupo específico de indivíduos, o relato subjetivo do documentário performático se expande para abarcar o mundo histórico, permitindo uma relação social compartilhada e fazendo do local e individual “nosso porto de entrada para o político” (NICHOLS, 2005, p. 176).

As formas de representatividade e performatividade vinculadas às pautas identitárias, tal como se expõem em *Bixa travesty*, *BR3* e *Svinguerra*, são os exemplos mais evidentes de passagem à frontalidade no cinema brasileiro contemporâneo, mas não os únicos. A reaproximação com os gêneros ficcionais de grande apelo comunicativo, outro traço marcante da produção atual, também indica um desejo de mexer com o espectador, de despertar emoções fortes, em vez de deixá-lo em estado de suspensão absortiva. *Bacurau* (Juliano Dornelles e Kléber Mendonça Filho, 2019), para citar o exemplo mais contumaz, canibaliza os códigos do cinema de ação e de horror para propor uma experiência fundada na participação psicológica, na intensidade dramática, no choque emocional da plateia – na catarse. Cinco anos antes, em *Branco sai, preto fica* (Adirley Queirós, 2014), a ficção-científica distópica já implodia a moldura do documentário sociológico e mandava os estilhaços na direção do espectador.

O fenômeno intriga, entre outros motivos, porque a frontalidade desses filmes mais recentes se opõe ao primado da absorção que, até outro dia, nutria a parcela esteticamente mais instigante do cinema brasileiro. Talvez o estado das coisas tenha mudado demais no país – em curtíssimo tempo e de forma drástica – para continuar admitindo a estética de absorção como uma resposta satisfatória à necessidade de intervir na realidade social e política. O assunto, certamente, não se encerra aqui.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- FLANAGAN, Matthew. *Slow cinema: temporality and style in contemporary art and experimental film*. Tese de doutorado – University of Exeter, Inglaterra, 2012.
- FRIED, Michael. *Absorption and theatricality: painting and beholder in the age of Diderot*. Berkeley: University of California Press, 1980.
- JAFFE, Ira. *Slow movies: countering the cinema of action*. Nova York: Wallflower, 2014.
- MARGULIES, Ivone. *Nada acontece: o cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman*. São Paulo: Edusp, 2016.
- MONASSA, Tatiana. "Da imersão, ou como a postura cinematográfica determina uma postura social". In: CAETANO, Daniel (org.). *Cinema brasileiro 1995-2005: ensaios sobre uma década*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005, p. 111-120.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.
- LOUDART, Jean-Pierre. "La suture". *Cahiers du cinéma*, Paris, n. 211, abr. 1969, p. 36-39.
- SMITH, Patrick Brian. "Working/Slow: Cinematic style as labour in Wang Bing's Tie Xi Qu/West of the Tracks". In: LUCA, Tiago de; JORGE, Nuno Barradas (orgs.). *Slow cinema*. Edinburgh: University Press, 2015.