

POETICS OF SLOW CINEMA: NOSTALGIA, ABSURDISM, BOREDOM

Manuel Oliveira (FCSH-Universidade Nova de Lisboa)

Emre Çağlayan, London: Palgrave Macmillan, 2018, 244 pp., ISBN: 9783319968728.

O estudo abrangente de Emre Çağlayan sobre o que o autor classifica como *slow-cinema* busca nos conceitos que propõe no título – *Nostalgia*, *Absurdism* e *Boredom* – uma tentativa de ancorar e estabelecer pontes no pensamento sobre o cinema do tempo expandido que, à partida, é reconhecido por Çağlayan com as devidas referências a outros autores como Matthew Flanagan ou Tiago de Luca. Contudo, e apesar dos conceitos serem trabalhados e explicados com exemplos concretos nos três capítulos centrais do livro, não só com exemplos gerais dos realizadores mas com um esmiuçamento mais profundo no caso de alguns filmes em concreto - Béla Tarr, Tsai Ming-Liang, Nuri Bilge Ceylan; e os respetivos filmes, *Wrecker* *Harmonies* (2000), *Goodbye, Dragon Inn* (2003) e *Once Upon a Time in Anatolia* (2011) -, que ilustram de um modo ou outro a preponderância destes três conceitos chave, Çağlayan parece insistir ao longo da obra numa questão que apresenta como fulcral quando se faz uma abordagem do *slow-cinema*, que seria a envolvência institucional e histórica onde tende a surgir.

Ao longo dos vários capítulos é feita uma acessão geral aos vários conceitos por norma tratados quando se estuda o *slow-cinema*, desde já a própria questão terminológica do próprio conceito de *slow-cinema*. O problema com a expressão, previamente apontado por autores como de Luca,¹ é o sentido pejorativo² das questões do lento e da duração, onde *slow* surge na crítica por norma num sentido semelhante a, por exemplo, '*painfully slow*'. Esta questão da *slowness* é desenvolvida também por Song Hwee Lim, noutra sentido, no seu estudo sobre Tsai Ming-Liang, onde este contrapõe o surgimento de um interesse pelas características que associamos com o *slow-cinema* com o surgimento de outros movimentos como o da *slow-fashion* ou da *slow-food*,³ movimentos apontados também por Çağlayan, em relação às questões políticas desta duração no cinema do tempo expandido. Para o autor, no entanto, é também importante enfatizar o *slow*, que é ambíguo no seu modo de perceptibilidade e de expressão (até por questões fundamentais do cinema, tal como o modo como a imagem se move ou não, neste caso, pela languidez/quietude dos movimentos subjetivos do cinema ou dos movimentos objetivos em frente da lente, utilizando os termos de Siegfried Kracauer),

pois dinamiza o terceiro conceito que vem colocar em questão no último capítulo, que é o conceito de *boredom*, e que vai sugerir em relação com um modo da experiência espectral.

Este conceito de *boredom* é para Çağlayan importante na compreensão do *slow-cinema*, sendo que o apresenta como “aesthetic virtue” e que “it functions as a springboard for our mind to exercise artistic inspiration, creative insight and contemplation” (Çağlayan, p. 193). Apoiando-se em filósofos como Lars Svendsen⁴ ou críticos literários como Patricia Meyer Spacks, tal como em questões relativas à teoria literária, Çağlayan apresenta as duas abordagens distintas feitas à questão da *boredom* feitas por teóricos da literatura – a ‘*simple boredom*’ e a ‘*existencial boredom*’ – justapondo-os com os filmes que englobam o fenómeno do *slow-cinema*. Para o autor ambas as acessões comuns à teorização da *boredom* parecem plausíveis para uma reflexão do conceito na sua aproximação com o *slow-cinema*. Apoiando-se nas palavras de Julian Hanich, o autor escreve: “My approach to boredom is to treat it not merely as an emotion felt in cinema but to include the films’ mode of address, including aspects of narrative structure and visual style that in some ways bear a resemblance to boredom’s defining psychological features—idleness, monotony and emptiness” (Çağlayan, p. 197).

Esta é uma das várias pontes sugeridas por Çağlayan durante a obra, e que nos remete para reconsiderar questões propostas em capítulos anteriores. Neste último capítulo utiliza como exemplo a obra de Nuri Bilge Ceylan, mas remete-nos para os cineastas tratados em momentos prévios. A questão da modernidade, que regressa com esta acessão da *boredom* como um estado que possibilita ao espectador novas experiências estéticas e simultaneamente um estado de espírito das próprias personagens do filme⁵, é outra questão fulcral ao longo do livro de Çağlayan.

Modernidade é colocada em questão em função do conceito de *nostalgia*⁶ que Çağlayan pretende utilizar no seu estudo do *slow-cinema*, nostalgia que é desde início destacada de cinefilia, que surge também e com pertinência em vários pontos do livro.⁷ Este ser moderno vai ser tido em conta por Çağlayan desde o modernismo de Charles Baudelaire (Çağlayan, p. 69) até ao cinema moderno de Rainer Werner Fassbinder e Michelangelo Antonioni (Çağlayan, p.74). As temáticas da *boredom* são algo que complementa esta acessão do *slow-cinema*, e até algum ponto do cinema contemporâneo em geral.⁸ A *nostalgia* proposta por Çağlayan em *Poetics of Slow Cinema* não é, no entanto, somente um fascínio cinéfilo que tem como expressão um pastiche de um cinema moderno. É, para Çağlayan, simultaneamente, uma acessão dessa mesma cinefilia para estimular um tipo de atitude – tanto dos espectadores como dos cineastas e artistas – que remete a um *modus operandi* que revê as tendências comerciais de o que seria um ‘*fast-cinema*’. Nas palavras de Çağlayan:

“I argue, however, that neither slow cinema nor Béla Tarr simply follow the modernist legacy as a blithe form of postmodern citation but explicate the urgency of slowness through an aesthetic strategy grounded in what might be more accurately described as retro-art-cinema style, in other words a deliberate exaggeration of the long take and dead time that is meant to evoke the political, aesthetic and cultural ambitions of 1960s modernist art cinema.” (Çağlayan, p. 43)

Entre os vários arquétipos referidos por Çağlayan quando fala de modernismo (seja do universo literário ou cinematográfico, do modo ou da representação) uma das figuras mais preponderantes, e provocadoras, que se vai relacionar também com a questão da *boredom* (Çağlayan, p.195), é a figura do *flâneur*. Através das conceptualizações de Susan Buck-Morrs (Çağlayan, p.69) sobre a figura do *flâneur*, e outros surgimentos desta remissão para a figura dentro do cinema como em Mark Betz, mas essencialmente através de toda a herança cultural de Baudelaire e outros tantos, Çağlayan faz uma ponte entre esta figura paradigmática e os sujeitos do cinema de Béla Tarr. No entanto, podemos arguir que mais do que uma figura presente no cinema de Béla Tarr, este pensar e olhar sobre o *flâneur*, e Çağlayan também assim o sugere, é um olhar pertinente para outros filmes do que autor descreve como *slow-cinema*. Seja Ventura em *Juventude em Marcha* (2006) de Pedro Costa, como que um sem-abrigo a quem retiraram a casa, perdido num mundo desconhecido cheio de rostos familiares, sejam os reis magos de Albert Serra, que ambulam na procura de um milagre no que parece ser o contexto mais terreno e vulgar em *El cant dels ocells* (2008). Os vários modos de andar destes *flâneurs*, ou acrescentaria, destes judeus errantes, são mais à frente analisados por Çağlayan (Çağlayan, p. 70-71).

O terceiro conceito apresentado pelo autor para o pensamento da poética do *slow-cinema* é o de *absurdism*. Aqui Çağlayan fixa-se no cinema de Tsai Ming-Liang e no que parece ser uma árvore genealógica do *New Taiwanese Cinema* e da *Second New Wave*. Na tentativa de estabelecer relações entre cineastas como Edward Yang e Hou Hsiao-hsien e Tsai Ming-Liang, percebe-se que Çağlayan sugere uma maior rede de influências (que a natureza estrutural e artística destes realizadores, de uma maneira ou outra, acaba tendo maior expressão e bebe inspiração de um meio institucional de festival), culminando na introdução do que intitula *art cinema* como sendo um fenómeno transnacional quando se trata do *slow-cinema*, e em particular, do cinema de Tsai Ming-Liang. Não é a única instância onde Çağlayan estabelece relações institucionais e históricas, sendo que na sua análise das questões da nostalgia, relativas ao realizador Béla Tarr, indo até ao uso específico do preto e branco (que compara com outros casos paradigmáticos como *Paper Moon* (1973) de Peter Bogdanovich ou *The Good German* (2006) de Steven Soderbergh) tenta estabelecer estas redes de influência, sendo,

então, um modo importante para Çağlayan de olhar não só para o *slow-cinema*, mas para todo o cinema contemporâneo.

No entanto, o conceito de absurdo é o destaque do segundo capítulo central do livro. Çağlayan admite que apesar das relações entre Tsai Ming-Liang e, por exemplo, Hou Hsiao-hsien, Tsai tende a aproximar-se num olhar próximo dos indivíduos e da sua privacidade ao invés de um olhar histórico e político sobre a cultura de Taiwan. Citando Kent Jones (Çağlayan, p. 122) Çağlayan sugere que a câmara de Tsai olha tudo com uma distância que por sua vez estabelece uma distância com o espectador: “This distance between the spectator and the subject operates on two premises. First, by isolating events from context, it reduces narrative momentum or delays cause-effect relationships. Secondly, the internal incongruity of such events leads to humorous situations (...)” (Çağlayan, p. 122-123).

Para Çağlayan estas situações de humor estão relacionadas com o humor absurdo, que existe em Tsai, que segundo o autor, são causadas por peculiaridades formais (as estruturas não convencionais que Çağlayan identifica e dissecar no exemplo de *Goodbye, Dragon Inn* (2003) nas páginas 126, 127 e 128; e o uso de símbolos que o próprio cineasta explica na citação da entrevista na página 131) e representação de ‘*empty time*’ e privacidade dos sujeitos do filme, contrapostas com um filme que é, apesar de todas estas características, um filme narrativo, de ficção. Çağlayan vai ainda mais longe, referindo-se a James Udden e ao conceito/técnica de *delayed exposition*, que é utilizada por norma em filmes comerciais de terror e suspense. Outra característica formal que remete para questões do género cinematográfico é proposta pelo autor quando cita Song Hwee Lim no facto de Tsai enfatizar alguns sons do quotidiano, remetendo para essa característica do absurdo (Çağlayan, p.143). Çağlayan refere tudo isto em função do Teatro do Absurdo e das características semelhantes que se podem encontrar entre a lógica do absurdo e o cinema de Tsai Ming-Liang.⁹ Põe ainda em justaposição com as questões do género cinematográfico a questão do *camp style* (Çağlayan, p.111), na tentativa de estabelecer mais pontos de encontro entre o cinema do tempo expandido e o pensamento contemporâneo, referindo-se nomeadamente a casos paradigmáticos como é o da Susan Sontag¹⁰ (Çağlayan, p.118).

O alcance do livro de Emre Çağlayan é notável, tal como é a sua dinâmica no que toca a pontos de vista. As questões formais e técnicas relacionadas com o cinema, como são os planos longos, por exemplo, tal como as questões conceptuais como a questão da *boredom*, da *nostalgia* e do *absurdism*, são objeto de estudo por parte do autor. Mais ainda, propõe uma relação entre todos os conceitos, técnicas e factos históricos que apresenta, estimulando o pensamento e várias questões que podem assim surgir. Demonstra ainda conhecimento e revisões de ideias chave do pensamento sobre o cinema como são as de André Bazin, nomeadamente nos seus textos sobre o Neorealismo Italiano. Acima de tudo, o olhar pragmático de Çağlayan sobre as relações institucionais e possível rede de influências dentro

do cinema contemporâneo, em particular do que define como *slow-cinema*, permitem uma perspectiva que difere de grande modo de outros estudos sobre o assunto. Trata-se de um livro que parece responder ao problema que sugere, que é do estabelecimento daquele quadro conceptual específico com o fenómeno a que chama de *slow-cinema*, mas para além disso, fá-lo com um olhar que vai para além de uma conceptualização e parte para uma análise histórica especulativa, focando-se em relações causa-efeito da história do cinema moderno até ao cinema contemporâneo. Existem várias questões levantadas devido às diversas relações que Çağlayan parece sugerir. Até que ponto a nostalgia por um cinema moderno, que aqui propõe, é de facto relacionada com as instituições mais prestigiosas do cinema, como são os festivais? Ainda que tendo uma relação com questões políticas e questões estéticas, de que modo estão estes filmes do tempo expandido relacionados com a condição humana, e, nomeadamente, com a condição de espectador? E quais as motivações dos espectadores pelo crescente interesse por este género particular do cinema? Questões que variam do universo do sociológico e histórico até ao universo da filosofia e da estética, mas tudo questões que surgem se pensarmos nas abordagens pragmáticas e relações improváveis estabelecidas pelo autor enquanto simultaneamente parece responder a muitas outras.

¹ *Realism of the Senses in World Cinema*, Tiago de Luca, 2014 (p. 13-14).

² “But slowness has often been deployed negatively in critical reviews of films as a synonym for “boring”, with the implication that the films contradict cinema’s *raison d’être*” (Çağlayan, p. 6).

³ *Tsai Ming-Liang and a Cinema of Slowness*, Song Hwee Lim, 2014 (p. 2).

⁴ O autor norueguês escreveu, entre outras, a obra *A Philosophy of Boredom* (London: Reaktion Books, 2005).

⁵ E a relação entre os dois, tal como estabelece Karl Schoonover, citado e trabalhado por Çağlayan nas páginas 13 e 14.

⁶ “... nostalgia can help us understand how slow cinema is referencing modernist art cinema and bemoaning its passing.” (Çağlayan, p. 24).

⁷ Quando Çağlayan se refere a cinefilia, e nomeadamente ao filme *Goodbye, Dragon Inn* (2003) como abertura de portas para um cinema do futuro: “In other words, while some of these self reflexive films function as cinephiliac exercises that eulogize the long-lost art cinema of the 1960s, they also turn towards the future of cinema by triggering imagination of its audiences) (Çağlayan, p. 156).

⁸ Visível nas páginas 32 e 33, quando Çağlayan cita e trabalha Mark Betz e David Bordwell.

⁹ “The logic of the absurd is in essence a careful balance between the implausibility and plausibility of an event where the latter is ever so slightly dominated by the former” (Çağlayan, p. 145).

¹⁰ Nomeadamente do seu texto “Notes on Camp,” em *Against Interpretation*, 1966.