

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Joana Paranhos Negri Ferreira

As pedagogias de Abbas Kiarostami

Rio de Janeiro

2011

Joana Paranhos Negri Ferreira

As pedagogias de Abbas Kiarostami

Orientador: Antônio Pacca Fatorelli

Rio de Janeiro

2011

Joana Paranhos Negri Ferreira

As pedagogias de Abbas Kiarostami

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação (Tecnologias da Comunicação e estética) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Aprovada pela Comissão Organizadora abaixo assinada.

Banca Examinadora:

Dr. Antônio Pacca Fatorelli, ECO UFRJ

Dr. Maurício Lissovsky, ECO UFRJ

Dr. Luiz Cláudio da Costa, UERJ

Rio de Janeiro, _____ de _____ de 2011.

Para João Luiz, meu pai, com amor e saudades.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer ao meu orientador Antonio Fatorelli pela disponibilidade e apoio cedidos durante todo o processo, o que me foi de fundamental ajuda.

Ao professor Denílson e as professoras Ivana e Consuelo pelas maravilhosas aulas que contribuíram na etapa final do meu mestrado.

Aos professores Mauricio e Luiz Cláudio por aceitarem prontamente participar de minha banca e também a professora Victa que aceitou ser minha suplente.

Este trabalho também não seria possível sem o apoio da minha família, em especial a ajuda incondicional de minha mãe e de meu pai, que infelizmente não está mais presente para ver o resultado mas sempre me incentivou e apoiou em todos os momentos decisivos da minha vida.

Agradeço também as amigas de infância Tamara, Raquel e Erika por todos os lanchinhos e sessões de filmes.

As minhas queridas amigas Julia, Mariana e Manoella. Tive muita sorte em tê-las conhecido. Serão minhas amigas para sempre.

Aos também queridos Bernardo, João Vitor e Gustavo. Obrigada pelas risadas mais do que necessárias.

As amigas Nadia e Lauany, verdadeiros presentes que a minha paixão pelos Beatles proporcionou.

Agradeço também a minha amiga-irmã confidente Cecília que me acompanha desde muito tempo e que mesmo a distância continua fazendo grande parte de minha vida.

RESUMO

FERREIRA, Joana Paranhos Negri. *As pedagogias de Abbas Kiarostami*. 2011. 95 f. Dissertação (Mestrado em Tecnologias da Comunicação e Estética) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

Esta pesquisa propõe uma análise da obra de Abbas Kiarostami, tendo como eixo central as proposições do próprio cineasta acerca do lugar do espectador no cinema. O objetivo é abordar questões referentes à contemplação e à coautoria, tendo em vista a análise fílmica das obras *Vida e nada mais*, *Gosto de cereja* e *O vento nos levará* no tocante ao tratamento dado ao tempo e à exploração recorrente do extracampo, em especial. A pesquisa também pretende, em um outro momento, abordar a influência da poesia persa e do *haiku* em seu estilo narrativo, visando estabelecer um possível diálogo. No decorrer da discussão outros filmes também serão convocados de modo a elucidar as questões propostas.

Palavras-chave: cinema; espectador; olhar; contemplação.

ABSTRACT

This research proposes an analysis of the work of Abbas Kiarostami, from propositions of the filmmaker himself about the place of the spectator in the cinema. The goal is to address issues of contemplation and coauthorship made through the analysis of *Life and nothing more*, *Taste of cherry* and *The Wind will carry us*, regarding the treatment given to time and the systematic exploration of extracampo. The survey also seeks, in a second stage, addresses the influence of Persian poetry and *haiku* in his narrative style, and establish a dialogue. During the discussion, other films will be requested in order to complement analysis.

Keywords: cinema; spectator; gaze; contemplation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
APRESENTAÇÃO.....	15
ABBAS KIAROSTAMI: UMA BREVE TRAJETÓRIA	12
 CAPITULO 1 - KIAROSTAMI E O ESPECTADOR ATENTO	
1.1 Sobre os modos de ver: o que vemos nas telas, o que vemos nas ruas.....	17
1.2 Da atenção distraída à contemplação atenta.....	23
1.3 A paisagem como acontecimento.....	33
 CAPITULO 2 - A COAUTORIA	
2.1. A relação com o espectador.....	39
2.2 O extracampo	46
2.3 Kiarostami: um narrador benjaminiano?.....	55
 CAPÍTULO 3 – A POESIA NA OBRA DE KIAROSTAMI	
3.1 A imagem poética	63
3.2 Kiarostami e a poesia	68
 CAPÍTULO 4– PRESENTIFICAÇÃO	
4.1 Entre a produção de sentido e a produção de presença.....	76
4.2 Five: um caso especial	81
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	 88
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	91

INTRODUÇÃO

Desde que o cineasta Abbas Kiarostami se revelou ao mundo junto ao *boom* do cinema iraniano, entre o final da década de 1980 e início de 1990, seu modo singular de fazer cinema tem mobilizado a crítica e dividido opiniões. O crítico norte-americano Roger Ebert confessou: “Sou incapaz de captar a grandeza de Abbas Kiarostami”¹. Godard afirmou, certa vez, que o cinema começa com Griffith e acaba com Kiarostami. O dossiê publicado na edição de 1995 dos *Cahiers du Cinema*, intitulado *Quem é você, senhor Kiarostami?*, talvez seja o que melhor expresse a dificuldade encontrada para categorizá-lo. É tarefa árdua classificar o cinema de Kiarostami, uma vez que se trata de um cineasta que se reinventa a cada obra. Quando Jean-Claude Bernadet, em seu *Caminhos de Kiarostami*, afirmou que sempre nos falta algo para “fincar os pés em chão seguro”, podemos pensar que não se trata apenas de uma observação certeira a respeito da incerteza que ronda suas obras como proposta estética, mas um traço do próprio Kiarostami enquanto cineasta.

De fato, é difícil estabelecer parâmetros de análise para o seu cinema, mas por outro lado é isto que o torna tão inquietante. Mas mesmo se tratando de um cineasta que inova a cada obra, há questões relevantes no seu cinema que irão fazer parte de um *modus operandi*. No cerne destas questões está a preocupação com o lugar do espectador e sua relação com a imagem. Kiarostami defende com ardor um certo tipo de “cinema incompleto”, em que o espectador tenha espaço para participar do processo criativo da obra, o que para ele inexistia na narrativa clássica. Será a recusa pela estrutura teleológica e um desejo de legitimar o cinema enquanto experiência estética tão grandiosa quanto a poesia, que levará o cineasta a propor a sua incompletude, confiando a responsabilidade da obra igualmente ao espectador. Daí a abertura e ambiguidade de suas histórias e imagens.

¹ Resenha sobre Ten para o Chicago Sun-Times, disponível em <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20030411/REVIEWS/304110305/1023>. Acesso em: 24 fev. 2011.

Podemos encontrar na obra do filósofo Gilles Deleuze uma das abordagens filosóficas mais vívidas acerca do tema da imagem. O próprio conceito deleuzeano de imagem é produzido em contraposição ao clichê. Segundo Deleuze a denominação “civilização de imagem” refere-se na verdade a uma “civilização do clichê”, “na qual todos os poderes têm interesse em nos encobrir as imagens, não forçosamente em nos encobrir a mesma coisa, mas em encobrir alguma coisa na imagem.”² Estamos cercados há todo tempo de imagens que nos chegam como verdades já prontas, como algo a ser percebido e pragmaticamente assimilado. “Uma imagem vale mais do que mil palavras” talvez seja o provérbio de nosso tempo. Nos relacionamos com as imagens em todos os níveis possíveis: através do consumo, da construção de afetos, da vigilância. Mas de acordo com Deleuze, nós não percebemos a “coisa” ou a imagem inteira. Nós percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas. Portanto, comumente, percebemos apenas clichês. O clichê é uma imagem sensório-motora que não permite ramificações de sentido, funcionando como uma espécie de código facilitador da nossa relação com o mundo.

Em seus livros sobre cinema, Deleuze apontou o clichê como o baluarte do cinema clássico, permitindo ao espectador facilmente compreender a trama e se identificar com os heróis. Através dos esquemas sensório-motores, as imagens seguem um encadeamento orgânico projetando um modelo de verdade e uma ilusão de profundidade. Este encadeamento orgânico predomina em um momento do cinema em que os realizadores estão, *a priori*, preocupados com a narratividade. É somente após a Segunda Guerra Mundial que o cinema clássico, segundo Deleuze, sofre uma crise. A traumática experiência da guerra põe em xeque a nossa capacidade de reação às situações e nossa crença em um mundo coeso e compreensível.

Foi a partir deste colapso do esquema sensório-motor que novas visualidades surgiram. A profundidade era denunciada como engodo e emergia toda uma pedagogia da percepção que permitia uma renovação do olhar. O espectador deve, então, aprender a contemplar a imagem em si, divorciada de um encadeamento lógico e finalizado. Deleuze em *A imagem-tempo* enfatiza que a passagem do cinema clássico para o cinema moderno é marcada pela passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo. Enquanto a primeira subordina o tempo ao movimento, isto é, faz dele a contagem de

² DELEUZE, Gilles. *A imagem tempo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990. p.32.

um movimento a outro, a segunda – a imagem-tempo – promove o inverso: a subordinação do movimento ao tempo. Aqui, o tempo é encontrado em sua forma pura, rompendo com a distinção linear entre presente, passado e futuro. As situações sensório-motoras são quebradas, fazendo aparecer situações de vidência, em que o espectador se confronta diretamente com imagens ótico-sonoras puras.

Porém este cinema também não demoraria a entrar em colapso com a inflação das imagens – principalmente as publicitárias -, o efeito-televisão, a disseminação dos circuitos de informação e de comunicação. De uma pedagogia que fazia o espectador olhar para a imagem e percebê-la como tal a uma profissionalização do olho. É o período de rivalização da arte com a natureza, que Serge Daney diagnostica de maneirista: “é uma perda de mundo, é o mundo ele mesmo se pondo a fazer cinema, um cinema qualquer”, onde “nada mais acontece aos humanos, pois é nas imagens que tudo acontece.”³ A sociedade do espetáculo se afirmava e o cinema procurava seu novo lugar, acomodando-se ou resistindo.

A primeira geração de cineastas, de quando nasceu o cinema, olhava a vida e fazia filmes. A segunda olhava para esses filmes e para a vida e fazia filmes. A terceira voltava seus olhos para os filmes até então feitos para fazer seus filmes. A quarta, que é a nossa, não olha nem para os filmes e nem para a vida para fazer seus filmes. Ela vê só o que é possível fazer em termos de efeitos e tecnologia.⁴

Para Jullier, em *L'écran postmoderne*, o cinema contemporâneo vive uma crise de criação, onde todos os filmes já parecem ter sido feitos e onde o clichê, juntamente com o aumento da produção mercadológica, dissemina-se como imagem padrão do cinema produzido em *Hollywood*. Logo, o desafio assumido pela imagem, nos dias de hoje, é a todo tempo tentar atravessar o clichê, ultrapassá-lo. E a crença na pedagogia da percepção é mantida de alguma forma na obra de cineastas contemporâneos que interrogam o olhar do espectador e configuram um terreno de resistência frente à hegemonia do espetáculo.

Cabe ressaltar que não pretendemos categorizar o cinema de Kiarostami como “moderno”. Não obstante, o cineasta guarda semelhanças estilísticas inegáveis com o cinema deste período, como a predileção pelo plano-sequência, a adoção de tempos mortos, o afrouxamento sensório-motor. Entretanto, Kiarostami trabalha tais recursos de

³ DELEUZE, Gilles. A imagem tempo. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990. p.98.

⁴ Afirmação de Abbas Kiarostami no documentário *Ten on Ten* (2004).

formas distintas, e sua maior inspiração é a cultura persa. Mas podemos dizer que há um “prolongamento do espírito moderno”⁵ em seu cinema, uma vez que ele também interroga os modos de ver do espectador e o convoca a uma postura mais ativa na recepção de suas imagens. O espectador deve ser capaz de questionar o que vê e o que não vê, o visível e o invisível da imagem (e na imagem). Trata-se também de reafirmar a potência estética do cinema. Esta será uma preocupação central em sua obra e também se configurará como fator decisivo para o modo peculiar de narrar suas histórias.

O cinema de Kiarostami tem sido constantemente analisado no tocante às suas imbricações entre real e ficcional e seu caráter autorreflexivo. No entanto, em tempos onde quase tudo se dá a ver, nos interessa investigar, nesta dissertação, como o cineasta, através do afrouxamento narrativo, do investimento em tempos mortos e de uma alternância entre o visível/invisível, presença/ausência da imagem, potencializa o olhar e trabalha o vazio e a incompletude, levando o espectador a fazer seu próprio cinema, contribuindo ativamente com suas experiências na construção do sentido dos filmes. E se o tempo é uma questão premente em sua obra é porque para enxergar o invisível e para criar é necessário um investimento do olhar, uma atenção não pragmática a fim de perceber além dos clichês. Portanto, vamos observar nos filmes analisados uma temporalidade intensiva, potencializadora dos acontecimentos.

Há na pesquisa um diálogo constante com o próprio Kiarostami por meio de diversas citações que nos serão úteis para problematizar as questões propostas em relação ao seu cinema. E por se tratar de um cineasta que concebe a sétima arte a partir de suas possibilidades de interlocução com a poesia e outras artes, também estabeleceremos um diálogo com autores distintos, procurando possíveis encontros. O cineasta tem uma obra vasta e que, como já observado no início desta introdução, não segue uma lógica determinista. Por isso, utilizaremos como material de análise fundamentalmente os filmes *Vida e nada mais* (1992), *Gosto de cereja* (1997), *O vento nos levará* (1999) e na última parte da pesquisa, *Five Dedicated to Ozu* (2003).

Apresentação dos capítulos

A primeira parte do nosso trabalho pretende, a partir de um diálogo com Jonathan Crary, Henri Bergson e Gilles Deleuze, analisar a atenção do espectador nos

⁵ FRANÇA, Andréa. Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003. p.123.

filmes de Kiarostami. Iremos observar um cinema fundamentalmente da demora e que ao investir em planos longos, oferece impasses à percepção do espectador habituado a perseguir o encadeamento lógico e pragmático do cinema clássico. A narrativa clássica será, em todo o nosso trabalho, um contraponto a nossa análise, uma vez que o próprio Kiarostami desenvolve o seu cinema a partir de suas inquietações com as convenções narrativas. Encontraremos, deste modo, procedimentos distintos nos filmes analisados que ao frustrarem o reconhecimento das imagens, prolongam o olhar do espectador e engendram um processo de ressignificação de imagens. Esta questão é importante para nós em virtude da relação de influência mútua entre o olhar no cinema e o olhar na cidade, questão que abre a nossa discussão. Nos interessa, então, abordar a obra de Kiarostami como um cinema que faz ver, que investe em uma pedagogia do olhar.

Esta questão encontrará ressonâncias durante todo o trabalho e no capítulo 2, quando analisarmos a relação de coautoria convocada ao espectador, se nos concentramos na primeira parte no que o cineasta dá a ver, trata-se de investigarmos o sistemático uso do extracampo. Nesta dialética entre luz e sombra, que permeia toda a sua obra, o invisível não se opõe de forma alguma ao visível, ele é aquilo que dá a ver, são os dois “olhos emprestados” do ditado persa que Kiarostami tanto cita. Pensamos o cinema do cineasta como uma *poética da sugestão*, onde as imagens nunca se esgotam em sua configuração visual, estendendo-se infinitamente na imaginação do espectador. O cinema do iraniano apóia-se fundamentalmente na confiança depositada pelo cineasta no potencial imaginativo de seu público, na sua capacidade de preencher as lacunas e os vazios da imagem e na imagem.

Ainda neste capítulo, ao identificarmos um movimento de supressão de informações, ou subinformação, como irá apontar Bernadet, em favor de uma poética da sugestão, propomos um encontro entre Kiarostami e o narrador benjaminiano. Além de trabalhar este contraponto entre informação *versus* narrativa, também apresentamos outras aproximações possíveis entre os dois, como o caráter de relato dos filmes do cineasta e a dimensão utilitária da poesia persa.

No capítulo 3, nosso foco é a influência da poesia na obra de Kiarostami. E por isso, iremos dialogar com autores distintos a fim de dar conta destas influências. É a partir do fascínio que tem pela poesia, que o iraniano propõe o seu cinema incompleto, por acreditar que ela possui uma vida mais longa, em virtude de sua abertura de linguagem. A proposta é pensar o par repercussão/ressonância de Bachelard em acordo com as questões que desenvolvemos sobre coautoria no capítulo anterior. Em um

segundo momento, iremos também abordar a afinidade de Kiarostami com a poesia persa que é a força motriz de seus simbolismos e o próprio trabalho do cineasta como poeta que nos auxilia na nossa compreensão de seu estilo como cineasta. Embora sustente um diálogo constante em seu filmes com a poesia persa clássica, é o despojamento do *haiku* que fundamenta o que, acreditamos ser, uma poética da sugestão em sua obra.

Na última parte da pesquisa, vamos dedicar uma análise a *Five*, filme bastante distinto na obra de Kiarostami, mas que nos redireciona para muitas questões abordadas no capítulo 1 a respeito da duração do olhar do espectador. Além de acrescentar a nossa discussão anterior, *Five* é um filme fundamentalmente sensorial de Kiarostami, onde a proposta é analisar a potência afetiva de suas imagens e o tratamento distinto dado à natureza pelo cineasta em sua obra. A partir de um diálogo com os conceitos “produção de sentido” e “produção de presença”, propostos por Gumbrecht, visamos analisar a tensão entre sentido e presença em sua obra e a possibilidade de presentificação da natureza nos filmes analisados e especialmente em *Five*.

Abbas Kiarostami – uma breve trajetória

Não há nenhuma razão especial pela qual eu tenha me tornado um realizador cinematográfico. Meu pai era caiador de paredes e não me lembro de nenhum sinal de vida cultural em minha família. Não vejo, no meio em que vivi, nenhum sinal particular que me houvesse encaminhado para a carreira artística, e em especial para o cinema. Talvez seja por isso que até agora não tenha conseguido encontrar uma definição de cinema. Mas posso dizer o que não gosto nele. Não gosto quando se limita a contar uma história ou quando se torna um substituto da leitura. Não aceito que subestime ou exalte o espectador.

6

Abbas Kiarostami é hoje um dos cineastas mais notórios do cenário cinematográfico iraniano. Ishaghpour afirma que “seu sucesso abriu uma janela entre o Irã e o Ocidente pela qual passaram muitos outros filmes iranianos.”⁷ O ano de 1997 foi particularmente importante para a consolidação deste sucesso, quando o cineasta

⁶ KIAROSTAMI, Abbas. Duas ou três coisas que sei de mim. In: Abbas Kiarostami. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.181.

⁷ ISHAGHPOUR, Youssef. O real, cara e coroa: o cinema de Abbas Kiarostami. In: Abbas Kiarostami. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p.120.

ganhou a Palma de Ouro em Cannes pelo filme *Gosto de cereja*. No entanto, muito anterior à década de 90, Kiarostami já ajudava a construir a história da cinematografia iraniana. Entre 1969 e 1970, o cineasta foi responsável por criar um departamento de cinema, a convite do presidente do instituto Kanun (sigla para Instituto para o Desenvolvimento Intelectual da Criança e do Adolescente), tornando-se seu primeiro diretor.

Antes disso, Kiarostami trabalhava em uma produtora de filmes publicitários, a Tabli Film, a mais importante do Irã na época. Sobre a experiência, o próprio cineasta confessa que nunca tivera um perfil comercial, algo que também se refletirá em seu cinema.

Fazer propagandas foi minha escola de cinema: aprendi a transmitir uma idéia em pouco tempo, a ter um objetivo e a influenciar o espectador; serviu-me para conhecer a psicologia e a sociologia, pois sempre há um produtor que pede resultados e a certeza de que o produto venderá. Fazer filmes publicitários é muito difícil, às vezes é necessário resumir tudo em trinta segundos [...] de qualquer maneira, lembro-me de que diziam que minhas publicidades eram boas, mas não para vender produtos.⁸

O principal atrativo do Kanun era oferecer aos artistas uma liberdade de criação nas suas produções que eles não encontrariam em nenhum outro lugar do Irã. O resultado foi que os filmes produzidos por esse instituto causaram uma ruptura no cinema iraniano:

O cinema inaugurado pelo trabalho deste instituto, a partir dos anos 70, continha uma reflexão geralmente ausente dos filmes da época. O cinema que estava na moda era, por um lado, o cinema comercial cujo único objetivo era divertir os espectadores e, por outro, um cinema de vanguarda, que não conseguia relacionar-se com os espectadores. Os filmes produzidos pelo nosso instituto estavam a meio caminho entre esses dois gêneros de cinema.⁹

Por ser um órgão estatal, mantido pelo governo, no Kanun, Kiarostami estava livre também da ditadura do mercado econômico. Sem a exigência de um retorno financeiro das suas produções, havia uma maior liberdade de criação em relação aos filmes que começava a produzir. Jonathan Rosenbaum lembra dessa condição em que

⁸ KIAROSTAMI, Abbas. “Duas ou três coisas que sei de mim”. In: ABBAS Kiarostami. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 198-199.

⁹ KIAROSTAMI, Abbas apud MELEIRO, Alessandra. O novo cinema iraniano: arte e intervenção social – São Paulo: Escrituras Editora, 2006. p.42.

eram produzidos os filmes e reitera que, para Kiarostami, “os fundos estatais e institucionais removeram as demandas usuais da produção comercial, de modo que lhe possibilitou desenvolver seu estilo livre de restrições em relação à narrativa, ação e questão temática”.¹⁰ Kiarostami atribui a qualidade dos filmes justamente ao clima de liberdade que reinava no instituto, uma vez que o lucro não era o objetivo principal, os cineastas não precisavam usar clichês cinematográficos para atrair o público.

Kiarostami realizou no instituto, entre as décadas de 1970 e 1990, aproximadamente vinte filmes, em sua maioria curtas-metragens. Os filmes do Kanun foram especialmente importantes pois permitiram experiências cinematográficas diversas e foi onde se deu a gênese de seu modo peculiar de filmar. Desde as primeiras experiências, podemos detectar traços que irão se sustentar nas obras posteriores do cineasta, como os finais abertos e a predileção pelo plano-sequência - algo que lhe rendeu conflitos com o diretor de fotografia que preferia a montagem em seu primeiro curta, *O pão e o beco* (1970). Dois anos depois, rodou *O recreio* (1972) a partir de uma necessidade de realizar um filme sem diálogos e que fosse compreendido por todos, uma vez que o Kanun não usava legendas e tinha problemas em trabalhar o som. Em decorrência destas limitações, Kiarostami considera este seu filme mais audacioso, em termos de forma e final aberto.

Como o objetivo do Kanun era o desenvolvimento intelectual de crianças e adolescentes, as experiências no instituto lapidaram a relação de Kiarostami com o universo infanto-juvenil e condicionaram muito a sua forma de narrar. Os pequenos incidentes e a simplicidade narrativa eram características recorrentes que podem ser encontradas em grande parte de seus filmes como *Onde fica a casa de meu melhor amigo?* (1987) e *Lição de casa* (1989), seu último filme no departamento.

A chegada da Revolução de 1979 extinguiu o cinema por cerca de quatro anos. No período, salas de cinema foram destruídas e incendiadas. No entanto, as dificuldades enfrentadas pelos cineastas permitiram o aprimoramento das obras através do desenvolvimento de uma estética e linguagem próprias caracterizadas por um cinema autoral militante que procurava através de metáforas dirigir críticas à sociedade iraniana. Mas para Kiarostami, a Revolução não teve tanto impacto sobre sua forma de fazer cinema, uma vez que as pequenas coisas que o interessavam não mudaram.

¹⁰ ROSENBAUM, Jonathan & SAEED-VAFA, Mehrnaz. Abbas Kiarostami. Champaign: University of Illinois Press, 2003. p.9.

As dificuldades que os cineastas tiveram de enfrentar permitiram, entretanto, que eles aperfeiçoassem a própria estética e melhorassem as próprias obras. Quanto a mim, não sofri muito porque já tinha elaborado uma forma de autocensura que evitava certos temas que não agradariam ao governo. Em todo caso, se em meus filmes anteriores e posteriores à Revolução não se registram mudanças é porque as pequenas coisas que me interessavam não mudaram.¹¹

Mas não seria o caso de relacionar Kiarostami estritamente ao universo infanto-juvenil, como salienta Ishaghpour em *O real, cara e coroa: o cinema de Abbas Kiarostami*. Paralelamente aos trabalhos no Kanun e bem distante da temática infantil, Kiarostami realizou, em uma outra estrutura de produção, o sombrio *O relatório* (1977) que Ishaghpour classifica como um dos filmes iranianos mais radicais e desesperadores. O filme narra a história de um inspetor fiscal idealista que tem como desafio lidar com a corrupção. Acusado injustamente de corrupção, o personagem vê seu mundo desabar com a demissão, uma ação de despejo, as constantes discussões com a esposa e a tentativa de suicídio da mesma. A opção pelo final aberto também é adotada:

O relatório é um filme particularmente importante porque foi realizado com atores não-profissionais e porque, pela primeira vez num filme iraniano, os espectadores não sabem como vai acabar a história e são obrigados a repensar o filme para encontrar o seu próprio final. Isso me agradava porque era um procedimento fora das regras de nossa cinematografia. É um pouco como deixar em branco a última página de um livro e oferecê-la ao espectador: conta-se uma história até a penúltima página e se permite àquele que testemunhou a narrativa à possibilidade de terminá-la. É isto que entendo como criatividade do público: se o livro inteiro fala de uma decisão que o protagonista deve tomar, ainda que falte a última página podemos imaginar qual escolha ele fará.¹²

A linguagem minimalista do cinema de Kiarostami parece ter sua origem nas suas primeiras experiências cinematográficas cujo espectador era dotado de um olhar despojado, desnaturalizado e em formação e por conta disso, mais livre de julgamentos prévios e ainda não condicionado por clichês. Considerando o que Kiarostami mais solicita de seu público - a imaginação e o olhar despojado - podemos pensar que as “exigências” que o cineasta tem para com o espectador de hoje continuam sendo muito influenciadas por estas primeiras experiências, ainda que seu universo não seja mais o

¹¹ KIAROSTAMI, Abbas. Duas ou três coisas que sei de mim. In: Abbas Kiarostami. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.215.

¹² KIAROSTAMI, Abbas. Duas ou três coisas que sei de mim. In: Abbas Kiarostami. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.212.

infantil. A faculdade imaginativa e este olhar despojado são qualidades da infância, por excelência. É a percepção livre da criança que a permite perceber o mundo sem que os sentidos estejam contaminados. Este estado de mente não-policidado também viabiliza a imaginação, a capacidade de preencher lacunas e enxergar desenhos em nuvens. Dabashi falará de um retorno do espectador à *tabula rasa*, onde o mundo é ofertado em um estado “pré-interpretativo do mundo,”¹³ despojado de julgamentos *a priori*, livre da “poeira ideológica e cultural.” Portanto, quanto menos informado for o espectador, mais o “mundo” se revelará curioso a seus olhos e mais liberdade ele terá para criar a partir dele. Em outras palavras, Kiarostami quer que o espectador embarque na aventura do não-saber. Este não-saber deve ser interpretado como uma disponibilidade para novas experiências, o que só poderá ser possível a partir de uma postura de desapego a verdades pré-concebidas. Podemos dizer, então, que o espectador kiarostaminiano, quando aceita o seu convite, precisa realizar uma espécie de retorno à infância, lançando-se a deriva e sem âncoras em um terreno desconhecido.

¹³ DABASHI, Hamid. Close up – Iranian cinema: past, present and future. London: Verso, 2001. p. 43.

CAPÍTULO 1 – KIAROSTAMI E O ESPECTADOR ATENTO

1.1. Sobre os modos de ver : o que vemos nas telas, o que vemos nas ruas

Começamos este capítulo com duas perguntas: por que o ritmo lento de um filme afugenta a grande parcela de espectadores? Por que, por vezes, o ritmo é um fator tão determinante para valorar um filme? São comuns relatos como “o filme é bom, porém muito lento”. É interessante constatar que certas experiências cinematográficas que oferecem uma temporalidade que não temos acesso, diante do ritmo acelerado imposto pelo cotidiano, e que se distinguem do código cinematográfico tradicional desperte tanto estranhamento. Parece haver, de fato, um condicionamento a que fomos submetidos, um hábito e uma forma de experimentar o tempo na vida que contaminam a experiência estética cinematográfica que parece pressionada a espelhar esta temporalidade. E é sintomático que mesmo desligados da ação e do fluxo do dia a dia e recolocados no anonimato aconchegante das salas escuras, um ambiente tão propício à contemplação, a força do hábito fale mais alto.

Em seu ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, Benjamin enuncia que “no interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência”.¹⁴ Novas formas de organização da sociedade, uma nova realidade histórica, dão origem a novas formas de sensibilidade e valores estéticos. O avanço de novas tecnologias, decorrentes da Revolução Industrial, o surgimento dos grandes centros urbanos e de novos preceitos de trabalho e relações sociais, mais do que refletirem um período histórico demarcado, trazem em seu âmago uma expressiva mudança na “estrutura de sentimento”.¹⁵ Por mudança na estrutura do sentimento, Raymond Williams se referia às modificações decorrentes da modernidade, e de como essas mudanças colaboraram para compor uma estrutura moderna de sentir e perceber o mundo em volta. E um dos aspectos fundamentais da modernidade foi o modo como o sujeito passou a experimentar o tempo. Em oposição ao tempo orgânico e lento da vida rural, a modernidade implicou um mundo notadamente mais acelerado e caótico, onde a

¹⁴ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas*. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 169.

¹⁵ WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

estrutura metropolitana sujeitou o indivíduo a uma sobrecarga de estímulos sem precedentes na história da cultura humana.

Georg Simmel falará de um “rápido agrupamento de imagens em mudança”,¹⁶ da “descontinuidade acentuada ao alcance de um simples olhar” que invadia a paisagem urbana. Diante de uma nova cultura visual que brotava, o desafio era selecionar o que perceber diante de tantos estímulos visuais solicitados e não solicitados que se proliferavam por todos os cantos da cidade. O *flâneur*, o primeiro personagem citadino da modernidade, contemplava e deslizava pelo tecido urbano que tinha o frescor da novidade a cada esquina. A despeito da pressa do tráfego e dos transeuntes, o *flâneur* mantinha a lentidão de seus passos, com uma percepção aberta à experiência do novo. Já o *blasé* simmeliano passa a desenvolver uma percepção defensiva, decorrente de uma saturação sensorial que o ameaça deixar interiormente atomizado. Nesta nova forma de apreender o mundo, a contemplação cede lugar ao choque, e as impressões duradouras, às impressões fugidias e fragmentadas. Andar pela cidade se torna, então, um exercício de defesa constante contra os choques. A atitude *blasé*, de acordo com Simmel, seria resultado de uma carga excessiva de estímulos, em rápida mudança e compressão exagerada, que levaria a uma espécie de indiferenciação no indivíduo aos fenômenos externos: tudo soa parecido, desprovido de novidade. A partir daí haveria um “embotamento do poder de discriminar”¹⁷ e reagir aos estímulos externos com a energia apropriada.

Estas duas figuras citadinas representam dois opostos no que se refere ao ato de olhar. No meio termo, um sujeito que seleciona o que ver, de acordo com sua disponibilidade psicológica. Que fatores culminaram nesta nova lógica do olhar? Em seu artigo *A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX*, Jonathan Crary aponta o surgimento do problema da atenção como uma questão fundamental da modernidade pois, ao mesmo tempo que o capitalismo industrial, através de seu fluxo ininterrupto de informação e mudanças, enfraquecia qualquer noção de percepção estável, ele também tratava de impor um regime disciplinar de atenção.

É possível considerar um aspecto crucial da modernidade como uma progressiva crise da capacidade de atenção, na qual as configurações cambiantes do capitalismo conduzem continuamente atenção e distração a novos limites e limiares, com uma infundável sequência de

¹⁶ SIMMEL, George. “A Metrópole e a Vida Mental”. In: VELHO, Otávio G (Org.). *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1979. p. 14.

¹⁷ Ibid, p. 16.

novos produtos, fontes de estimulação e fluxos de informação, e então respondem com novos métodos de administrar e regular a percepção.¹⁸

Em uma sociedade saturada de estímulos, há uma demanda constante da atenção do sujeito e a lógica do capitalismo que se instala exige que, automaticamente, realizemos uma mudança rápida de atenção de uma coisa para outra. O passante sente a necessidade de reflexão, mas a cidade não lhe oferece espaços para pensar as imagens que ela lhe impõe. A contrapartida é que muitas vezes se olha, mas não se vê - ou melhor, vemos apenas os clichês como denunciou Deleuze -, pois o olhar solicita uma duração diferente da simples apreensão visual dos objetos. Olhar implica calma e uma atenção focalizada que se opõem a efemeridade do tempo moderno.

Podemos pensar, paralelamente, a cidade e o cinema. De fato, é neste contexto de disciplinarização do olhar e em coevolução ao capitalismo industrial que surge, dentre outros aparelhos de síntese perceptiva, o cinematógrafo. O cinema, aponta Crary, desenvolve-se junto à preocupação crescente sobre a capacidade humana de síntese frente à fragmentação do campo cognitivo. Com seu ritmo singular de imagens, o aparelho cinematográfico teve efeito decisivo no ato de olhar, tanto do seu espectador quanto do espectador cidadão. O olhar no cinema e o olhar na cidade guardam uma relação de influência mútua.

Desde seu advento, Benjamin via no fenômeno cinematográfico uma arte a serviço de um novo aprendizado. O homem urbano, a se ver obrigado a viver em descontinuidade, imerso na vivência do choque resultante da fragmentação das relações de espaço e tempo, teria no cinema um meio de exercitar suas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce em sua vida cotidiana. Este exercício se daria, justamente, através da sucessão brusca e rápida de suas imagens que se impõem ao seu espectador como uma sequência de choques.

[...] a montagem, a mudança de plano, a mudança brusca, em geral, no cinema, foi uma das maiores violências jamais feitas à percepção “natural”. Nada em nosso ambiente modifica todas as suas características de modo tão total e brutal quanto a imagem fílmica, e nada nos espetáculos preexistentes ao cinema havia preparado para tal brutalidade. [...] Ao mesmo tempo, está claro que não são tanto os olhos que são feridos, e sim o espírito que se sente agredido: os olhos

¹⁸ CRARY, Jonathan. “A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX”. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.) *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 68-69.

são de uma infinita agilidade, só precisam de uma minúscula fração de segundo para se adaptar a quase qualquer coisa.¹⁹

Mas além de treinar e orientar o fluxo de atenção do espectador para a existência fugaz das imagens na cidade, determinando o tempo de cada uma, há ainda outro aspecto fundamental sobre o cinema: ele também age sob um regime de seleção de imagens. É o aparelho cinematográfico que escolhe e retira do fluxo indiscriminado de imagens aquelas que devem ser vistas com destaque. É o ato de enquadrar que eleva o objeto a um novo patamar, permitindo a sua apreciação. Enquadrar, sem dúvida, é limitar. Mas ao mesmo tempo é também potencializar o olhar sobre determinado objeto, uma vez que quando olhamos através do enquadramento, podemos nos ater a possíveis detalhes despercebidos. Mas tudo dependerá não só do que o cineasta escolhe destacar, como do tempo de apreciação do quadro que ele oferece ao espectador. E, como vimos, o cinema acabou, muito precocemente, por “treinar” seu espectador para uma rápida modificação da imagem.

Na obra de Kiarostami, o que o cineasta enquadra é tão importante para o espectador quanto o que ele desenquadra, pois se trata de um cineasta que ora reforça, ora enfraquece o enquadramento. Mas vamos nos ater, neste primeiro momento, a como a câmera opera no sentido de potencializar o olhar. As suas escolhas, como veremos, não são guiadas pela ditadura da narrativa. O que interessa ao cineasta é revelar ao mundo imagens que possam estar perdidas no meio de outras imagens e recobrir sua visibilidade – e beleza – pela força do enquadramento e de uma maior duração do olhar do espectador. Em suas palavras:

Portanto creio que a idéia de enquadrar um objeto numa imagem é tão importante quanto o conteúdo. Ao escolher e enquadrar alguma coisa, nós lhe damos a dimensão da importância que provém do fato de a termos selecionado. No momento em que se seleciona algo, lhe conferimos um valor adicional que o distingue de toda e qualquer outra coisa.²⁰

A maioria dos seus filmes e, sobretudo, os que nos interessam nesta pesquisa iniciam-se com um carro a trilhar uma sempre sinuosa estrada. Que caminho escolher? Aonde parar? O motorista é quem decide. O carro também é um dispositivo ótico que

¹⁹ AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 103.

²⁰ KIAROSTAMI, Abbas. “Duas ou três coisas que sei de mim”. In: ABBAS Kiarostami. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 179.

nos convida a olhar de dentro para fora, através de uma moldura, com seus *travellings* e assim como o cinema, é uma janela para o mundo e também opera sob um regime de escolha/renúncia de caminhos que condicionam a paisagem. Esse reconhecimento das potencialidades do carro tem raízes na infância do cineasta, quando sua avó narrava do banco traseiro de seu carro o que via: “Olha lá a árvore, o morro (...). No meu entender, naquele momento, ela me apontava uma imagem inesperada no meio de milhões de imagens e ângulos diferentes, e se regozijava por isso”.²¹ O início de *Vida e nada mais* com o menino constantemente questionando o pai ao volante acerca da paisagem que passa nos remete muito a este relato de Kiarostami. E é precisamente neste filme que a metáfora carro/cinema, observada por ele, fica ainda mais visível, quando as bordas da janela do automóvel constantemente aparecem emoldurando as paisagens que passam.

O uso do espelho retrovisor e das molduras das janelas deriva precisamente da pesquisa dessa sensibilidade: para tentar reproduzir o ponto de vista exato do garoto, deitei-me do banco detrás do automóvel e percebi que a moldura do vidro era muito mais importante do que se via fora. Exigia a concentração do espectador [...] Muitas vezes, quando estamos em meio à natureza, não nos damos conta do lugar em que nos encontramos, porém, se batermos uma foto, de repente essa imagem confere à natureza um significado maior. O cinema faz a mesma coisa. O fato de delimitar um objeto, excluindo todo o resto, sublinha a sua beleza.²²

Imagem 1



A “janela dentro da janela” em *Vida e nada mais*

No documentário *Janela da alma* (2002), o cineasta Wim Wenders faz um comentário interessante ao revelar que não gosta de ficar sem seus óculos, pois sente que “enxerga demais”. O “enxergar demais” na afirmação do cineasta seria enxergar de

²¹ KIAROSTAMI *apud* BERNARDET, Jean-Claude. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 42.

²² KIAROSTAMI, Abbas. “Duas ou três coisas que sei de mim”. In: ABBAS Kiarostami. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 236.

menos frente à saturação de imagens. Coincidência ou não, todos os personagens ligados ao cinema que figuram nos filmes de Kiarostami – e o próprio cineasta – usam óculos, o que parece reforçar este tipo de olhar seletivo e que precisa de alguma espécie de moldura para ver.

Pensar o cinema como um dispositivo de fazer ver significa situá-lo em um poderoso campo de forças e produção de subjetividade. O que é experimentado nas salas escuras acaba, dessa forma, por repercutir nas sensibilidades e percepções de mundo. Ou seja, o cinema é uma experiência que se inscreve no dia a dia. E a partir das diferentes experiências cinematográficas que temos ao nosso alcance, podemos ver o cinema operando tanto como antídoto para certo olhar *blasé*, como também pode corroborar com certo “embotamento do poder de discriminar”. Todos já passamos por alguma experiência cinematográfica cuja velocidade das imagens era tão rápida que não se pôde absorvê-las em sua totalidade. Trata-se de uma inconstância, entre uma câmera que ora potencializa e ora restringe o olhar.

A visão de cinema como dispositivo surge nos anos 1970 entre os teóricos estruturalistas franceses Jean-Louis Baudry, Christian Metz e Thierry Kuntzel “para definir a disposição particular que caracteriza a condição do espectador de cinema próximo do estado do sonho e da alucinação”.²³ Baudry, em seus ensaios *Efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base*, de 1970, e *Dispositivo: aproximações metapsicológicas da impressão de realidade*, de 1975, é quem fundamenta a discussão do dispositivo como responsável pelos efeitos específicos produzidos pelo cinema sobre o espectador. Esses efeitos, para o autor, não dependem tanto dos filmes como organização discursiva, mas das disposições arquitetônicas do dispositivo, tais como a sala escura, a projeção feita por trás do espectador, a sua imobilidade. De modo a expressar a situação do espectador cinematográfico em tal condição de imobilidade, Baudry recorre à metáfora da caverna de Platão. Assim como o prisioneiro que confunde as representações com a própria realidade, o espectador também é vítima de uma impressão de realidade.

Para Baudry, o dispositivo cinematográfico é um aparelho ideológico cuja origem está na vontade burguesa de dominação. Tal afirmação se apoia na associação do meio à tradição da modernidade burguesa, que se constituiu na pintura através da *perspectiva artificialis* renascentista, método naturalista para criar imagens

²³ PARENTE, André; CARVALHO, Victa de. “Entre cinema e arte contemporânea”. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 17, 2009. p. 29.

tridimensionais em superfícies bidimensionais. A impressão de realidade gerada pelo cinema clássico seria, então, “fruto de um processo de reificação da imagem, de uma articulação ideológica, determinada a ocultar os processos de representação que o cinema implica, como se este pudesse dizer as verdades do mundo sem intermediação”.²⁴

Jean-Louis Comolli, no ensaio intitulado *Técnica e ideologia: câmera, perspectiva, profundidade de campo*, irá complementar a discussão teórica chamando a atenção para a importância da organização discursiva do dispositivo que juntamente com as dimensões arquitetônicas e tecnológicas de base cria o efeito cinema.

Hoje está claro que o dispositivo cinematográfico apresenta, ao lado das dimensões arquitetônicas e técnicas, uma dimensão discursivo-formal ou estético-formal, que é uma peça fundamental na constituição de um modelo de representação institucional, cujas bases se encontram no cinema clássico, em particular, no hollywoodiano.²⁵

No entanto, como notam Parente e Carvalho, o dispositivo cinematográfico produzirá diferentes formas de subjetividades, como salientado por Deleuze em seus livros *Imagem-movimento* e *Imagem-tempo*. E é a partir desta potencialidade do cinema de produzir diferentes modos de ver que é importante investigar os mecanismos adotados por cineastas que ofertam ao público experiências cinematográficas distintas do código hegemônico e que propõem uma renovação do olhar.

1.2– Da atenção distraída à contemplação atenta

Contra um mundo totalmente à mercê das técnicas e das ciências, no qual nada existe que não seja completamente deslocado, transformado em um conjunto de próteses técnico-informáticas, integrado a redes e espaços de fluxo; contra um cinema moderno às voltas com sua própria opacidade, avançando pelo deserto rumo à sua própria morte, eis que “a vida continua”: a descoberta súbita, com Kiarostami, de um “paraíso adâmico”, no qual o mundo existe e o cinema recomeça, reencontra sua vocação original de nos dar a ver as coisas.²⁶

²⁴ PARENTE, André; CARVALHO, Victa de. “Entre cinema e arte contemporânea”. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 17, 2009. p. 30.

²⁵ Ibid.

²⁶ ISHAGHPOUR, Youssef. “O real, cara e coroa: o cinema de Abbas Kiarostami”. In: ABBAS Kiarostami. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 122.

Inicialmente, é importante retomar brevemente as questões que levantamos acerca da atenção e de uma nova lógica do olhar que foi se afirmando em consonância ao advento do capitalismo e dos processos de mercantilização da sociedade contemporânea, sustentados por conceitos, como eficiência e velocidade. Em acordo com Benjamin quando fala de “novas sensibilidades” que se configuram a partir de novas realidades, concluímos que a maneira como ouvimos, olhamos ou nos concentramos em qualquer coisa tem um caráter profundamente histórico. Para Crary e outros pesquisadores da atenção, como Virgínia Kastrup, os modos de atenção não são determinados pela biologia, mas por um contexto histórico-cultural.

O que ficou claro nos estudos de Crary sobre atenção é que se tratava de um processo dinâmico, descontínuo, que fluía e refluía, subia e descia de acordo com um conjunto indeterminado de variáveis, configurando-se como um regime de atenção e distração recíprocas. A atenção é então parte de um *continuum* dinâmico tendo sempre uma “duração limitada”, inevitavelmente decompondo-se em um estado de distração.

Benjamin, em suas observações sobre os tipos de recepção das obras de arte na modernidade, apontou para a emergência da recepção por distração como sendo a modalidade predominante no cinema. Segundo o autor, as massas buscariam na obra de arte distração, ao passo que o conhecedor a aborda com uma postura de recolhimento e contemplação. Enquanto quem se recolhe diante da obra mergulha dentro dela e nela se dissolve, o distraído faria a obra mergulhar em si, “envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seus fluxos”²⁷. Seria um modo de recepção que se realiza mais pelo hábito do que pela atenção, representando para Benjamin o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas. Benjamin compara a recepção da tela de um quadro com a tela do cinema:

Compara-se a tela em que se projeta o filme com a tela em que se encontra o quadro. Esta convida o espectador à contemplação; diante dela, ele pode abandonar-se às suas associações. Diante do filme, isso não é mais possível. Mal o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Ela não pode ser fixada, nem como um quadro nem como algo de real. A associação de idéias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se

²⁷ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: _____. *Obras escolhidas*. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985b. p. 193.

baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda.²⁸

O cinema espelharia a lógica do olhar predominante na modernidade: aquele adaptado a aceitar como natural a mudança do foco de atenção de uma coisa para a outra. A atenção torna-se distraída e fragmentada diante das imagens que se oferecem ao olhar num fluxo de mudança. A partir das análises de Benjamin e Crary e observando o cenário audiovisual contemporâneo, podemos notar uma reafirmação desta “lógica de olhar” no campo cinematográfico hegemônico, principalmente após a incorporação da estética do videoclipe, que elevou a outro patamar a lógica de edição das imagens através da montagem frenética. O cinema sensacional, cujo expoente máximo é a produção hollywoodiana, prima pela velocidade, pelo excesso de artifícios e pela montagem como âncora de suas narrativas. Notadamente, a velocidade e o ritmo das imagens dos filmes hollywoodianos de ação, recheados de efeitos especiais e *zappings* generalizados, solicitam um aparelho perceptivo devidamente treinado para deslocar a atenção do espectador de uma cena para outra. Mais ainda, o choque da passagem se dá de forma quase imperceptível. Uma imagem apaga rapidamente a outra, não havendo intervalos possíveis entre o visível e o invisível. Nesta passagem frenética de uma imagem a outra, selecionamos o que nossa visão comporta e aprendemos a ignorar certas periferias do quadro. O que é possível, dessa forma, fruir destas imagens? Certamente captamos apenas alguns pontos do quadro que costumeiramente são pensados como fundamentais para a compreensão da narrativa. Estes pontos são centralizadores da ação, o que primordialmente vai atrair a atenção do espectador. Outros pontos passarão completamente despercebidos. O cinema, aqui, não opera no sentido de um ver a mais, ao contrário, a percepção visual do espectador é diluída e o tempo do olhar se contrai. Podemos dizer que acompanhamos uma história, assistimos ao filme, mas não podemos afirmar que vimos tudo.

Em sua carta a Daney, Deleuze afirma que “o tempo cinematográfico não é o que escorre, mas o que dura e coexiste”²⁹. Mas frente a um tempo que escorre, no qual o que parece importar é a velocidade, a impressão imediata que um filme de Kiarostami transmite é a de um desencontro de temporalidades com o seu espectador. Mais ainda, o

²⁸ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: _____. *Obras escolhidas*. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985b. p. 192.

²⁹ DELEUZE, Gilles. Carta a Serge Daney: Otimismo, pessimismo e viagem. In: DELEUZE, Gilles. *Conversações: 1972-1990*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992a. p.96.

tempo de Kiarostami choca-se com a temporalidade do próprio cinema predominante nos grandes circuitos. Planos-sequências e uma maior permanência das imagens no quadro são procedimentos padrão em seus filmes, e visam oferecer uma maior duração do olhar. No entanto, o que garantirá a qualidade deste olhar é o seu grau de atenção à cena. Mas como, em tempos tão fugidios, fazer este olhar durar sem afugentar o espectador, sobretudo quando a ação se esvazia, fator que amplia a sensação de um tempo que não passa? E como sustentar a atenção do espectador uma vez que ela parece ter, segundo Crary, uma duração limitada?

O cinema enquanto movimento é impressão de presença; enquanto que movimento organizado, é uma organização do tempo em forma de ação. Se a ação perde a sua preeminência, se não existe mais “suspense”, mas suspensão, se o espectador não é mais integrado ao centro da ação, mas se encontra em posição contemplativa, a organização do tempo como ação e história entra em crise, e é a contemplação e o próprio tempo que se tornam objeto do filme.³⁰

A estratégia adotada por Kiarostami segue a lógica da subinformação, como observou Bernadet em *Caminhos de Kiarostami*. A ideia é privar ao máximo o espectador de informações pois isso o tornará mais atento a qualquer pequeno evento que possa emergir da imagem, como meio de suprir esta carência e servir de pista para compreensão da história. Já podemos notar, aqui, um aspecto crucial: a subversão do conceito de espectador atento, isto é, a premissa de que é a ação que captura e prende o olhar que tende à dispersão nos momentos em que pouca coisa ocorre. Na obra do iraniano, na contramão dos ditames comerciais, quanto menos ação, mais atenção. Os planos são longos e quase “nada” acontece. Tarkovski afirmou certa vez que “se você prolonga a duração de uma tomada, primeiro fica entediado. Mas se a prolonga mais, fica interessado nela. Se a prolonga ainda mais, uma nova qualidade, uma nova intensidade de atenção nasce.”³¹ Esta nova qualidade de atenção é que possibilitará ao espectador um ver a mais, através de um olhar atento, uma vez que o olhar distraído só é capaz de captar a superfície das coisas. É importante salientar que a subinformação, apontada por Bernadet, deve ser concebida menos como ignorância e mais em termos de uma disponibilidade para a criação do espectador.

³⁰ ISHAGHPOUR, Youssef. *Le cinéma*. Un exposé pour comprendre. Un essai pour réfléchir. Paris, Flammarion, 1996, p. 74.

³¹ TARKOVSKI apud BIRD, Robert. Andrei Tarkovski. Elements of Cinema. London: Reaktion Books Ltd, 2008. P. 197.

Rudolf Arnheim analisa a íntima relação entre o olhar atento e a criatividade. Segundo Arnheim, “a contemplação profunda do objeto a ser representado ou interpretado, bem como de cada etapa do trabalho, é um requisito essencial de toda criação”.³² É durante a inspeção profunda que nos afastamos do modo normal de ver o mundo, diz o autor. Esse olhar distinto e contemplativo nada tem a ver, entretanto, com passividade. O autor aponta que a natureza da contemplação tem sido frequentemente mal interpretada. Tendemos a ver a contemplação como uma atividade puramente passiva, quando ela é essencialmente ativa. No entanto, para Arnheim, “a contemplação não se assemelha à atitude do espectador médio; ela não tem respostas a oferecer para a pessoa que não fizer perguntas”.³³ E o cinema de Kiarostami é um cinema fundamentalmente de indagações.

A partir dos diários de Simone Weill, Alfredo Bosi analisa a sua pedagogia do olhar e destaca quatro dimensões: a perseverança, o despojamento, o trabalho e a contradição. A perseverança e o despojamento serão importantes para nossa análise, pois aproximam-se de uma certa pedagogia do olhar que o espectador deve adotar nos filmes de Kiarostami. Exercitando a perseverança, diz Bosi, a atenção deve enfrentar e vencer a angústia da pressa por respostas; mantendo-se lenta e pausada. Vencida a pressa, a atenção, é sobretudo uma escolha que tudo sacrifica para ver e saber, complementa o autor. Já o despojamento inaugura “um método para o olhar; um olhar que se opõe ao desejo classificador, um olhar desapegado, um olhar que não quer se apropriar, rotular, seccionar”³⁴. Na obra de Kiarostami é fundamental perseverar e manter a atenção pausada, especialmente, porque as respostas vêm em doses homeopáticas, por vezes incompletas e por vezes simplesmente ficam em suspenso, mesmo após a passagem de créditos determinar o fim da “história”. Então é necessário ao espectador “pausar” a atenção e através de um olhar despojado, que se aproxima do primeiro espectador kiarostaminiano, não se precipitar em codificar o que vê, devendo conceder à imagem e à narrativa o direito a sua parcela de mistério.

A quebra de um olhar habitual e este maior grau de atenção requisitado ao espectador encontram fortes ressonâncias no conceito de reconhecimento atento proposto por Bergson em *Matéria e Memória*. Em seu livro, Bergson define dois tipos de memória: a habitual ou motora e a espontânea. A primeira é adquirida pela repetição

³² ARNHEIM, Rudolf. *Towards a psychology of art*. Londres: Faber and Faber, 1966. p. 296-299.

³³ *Ibid.*

³⁴ BOSI, Alfredo. *Fenomenologia do olhar*. In: NOVAES, A. (Org.) *O olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1988, p.84.

de um mesmo esforço e que ao se tornar um exercício habitual do corpo, armazena-se em um “mecanismo que estimula por inteiro um impulso inicial, num sistema fechado de movimentos automáticos que se sucedem na mesma ordem e ocupam o mesmo tempo.”³⁵ O autor corresponde a este tipo de memória o nosso aprendizado de cor. A segunda forma de memória simplesmente imprime-se de imediato, sendo responsável pelo armazenamento de todos os fatos de nossa vida.

A memória habitual atenderia a uma utilidade prática para a vida, onde há um prolongando das percepções em ações úteis e o mecanismo de percepção é abreviado para acelerar a reação ao estímulo recebido. Para Bergson, é importante estabelecermos hábitos para respondermos com maior velocidade ao número restrito de objetos em meio aos quais a nossa existência se dá. Podemos perceber um diálogo com Cray em termos de relacionar a atenção à adaptação de nossas necessidades. Já a memória espontânea, que para Bergson é a memória por excelência, registraria as imagens sob a forma de imagens-lembranças sem nenhuma intenção de utilidade, pelo mero efeito de uma necessidade natural. Aos dois tipos de memória descritos, Bergson relaciona dois tipos de reconhecimento: o reconhecimento automático e o reconhecimento atento. No primeiro, temos “movimentos que prolongam nossa percepção para obter efeitos úteis e nos afastam assim do objeto percebido.”³⁶ É o reconhecimento que permite que o indivíduo saiba “servir-se” de modo imediato a um objeto que se apresenta a ele. Por ser um reconhecimento de ordem prática, que se prolonga em ação imediata, ele não se detém na descrição das características dos objetos. Já no reconhecimento atento, ao contrário, “somos reconduzidos ao objeto para sublinhar seus contornos”³⁷, sendo, neste caso, de fundamental importância no processo a participação das imagens-lembrança. Quando não há uma memória habitual de um objeto, somos então reconduzidos ao objeto para dele retirar algumas características. A atenção se deposita e se redeposita nele de modo sucessivo, implicando, portanto, “uma volta para trás do espírito, que renuncia a perseguir o resultado útil da percepção presente.”³⁸ Há, em um primeiro momento, uma detenção inicial do movimento que irá depois continuar em movimentos sutis de recuperação de imagens-lembranças. Através de um esforço de síntese, a

³⁵ BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p.86.

³⁶ *Ibid.* p.111.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.* p.114.

memória escolhe sucessivamente “diversas imagens análogas que lança em direção a percepção nova”³⁹, possibilitando, assim, o reconhecimento.

A percepção no reconhecimento atento, de acordo com Bergson, não segue um caminho associativo operando por adições sucessivas e lineares. O importante do processo descrito pelo autor é o acionamento de circuitos, onde a percepção se afasta do presente em busca de imagens-lembranças e novamente é relançada à imagem atual. Podemos perceber, deste modo, que o processo de reconhecimento atento requisita um maior esforço da atenção, um momento de contemplação que interrompe a ação. Uma vez reconhecido o objeto, retoma-se o fluxo sensório-motor. Daí a conclusão de Bergson de que a percepção é sempre interessada e voltada para a ação, sendo necessário o abandono de um olhar pragmático para que possamos ver além dos clichês, como acrescentou Deleuze em seus estudos sobre cinema. No reconhecimento automático, diz Deleuze, passamos de um objeto a outro, conforme associações, permanecendo, contudo, em um mesmo plano. Já no reconhecimento atento, o objeto permanece o mesmo, mas passa por diferentes planos.

De modo que Bergson não se cansa de girar em torno da seguinte conclusão, que também estará sempre presente no cinema: o reconhecimento atento nos informa muito mais quando fracassa do que quando tem êxito. Em suma, não é a imagem-lembrança ou o reconhecimento atento que nos dá o justo correlato da imagem ótico-sonora, são antes as confusões de memória e os fracassos do reconhecimento.

Quando associamos estes conceitos com o cinema a partir da análise deleuziana da obra de Bergson, podemos concluir que a percepção no cinema clássico é habitual e sensório-motora, pois, como no cotidiano, não extrai a especificidade do objeto, apenas retira dele seus “efeitos úteis” para a compreensão da narrativa e passa à imagem seguinte. É um olhar que tem “pressa” em saber. A percepção é conduzida de um objeto a outro, seguindo o encadeamento dos planos, cujas informações possibilitam a compreensão da narrativa. Somos direcionados em um circuito lógico de encadeamento, da ação inicial para a resolução final. Já a percepção na imagem-tempo é atenta, fazendo distinções do objeto, gerando imagens virtuais que são reconduzidas a ele, como em um circuito. O olhar habituado a seguir de forma pragmática às seqüências da imagem-movimento, o seu encadeamento lógico é confrontado com um estado de

³⁹ BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p.116.

estranhamento, um não-saber momentâneo que abre um *intervalo* a ser preenchido. A atenção torna-se mais intensa pois o espectador está diante do novo. O cineasta renuncia pelo espectador a perseguir o “resultado útil da percepção” na trama. A consequência é a falha do reconhecimento, é um estranhamento que se prolonga, permitindo ao espectador um “ver a mais”. Podemos pensar a própria poética kiarostaminiana, a das trajetórias que sobrepõem-se aos desfechos, a partir da perspectiva de uma desautomatização do olhar e desta “renúncia” a uma finalidade, a fim de deter-se nas “distinções dos objetos”. Assim, uma paisagem não é somente cenário onde ocorre uma ação, uma estrada não necessariamente conduz a um lugar no espaço, o carro não está às voltas em perseguições policiais. A ideia é frustrar o processo de reconhecimento do espectador e fazer perdurar o olhar a fim de perceber o que se descortina nas telas em um nível mais complexo de percepção.

Este olhar atento do espectador que contempla o que passa – e o que não passa – na tela só será conquistado, entretanto, em torno da construção de uma expectativa. A expectativa de um saber. Como vimos, de acordo com Bernadet, ele é mais atento porque é subinformado. Podemos dizer, em um sentido estrito, que todo filme de Kiarostami é um filme de suspense por provocar no espectador o desconforto pela demora de uma informação que não chega, mas que é fundamental para o impasse subjetivo causado por esta lacuna. E é precisamente por isso que a ausência de ação não afugenta o espectador, uma vez que existe sempre um “mistério” como fio condutor da trama que sustenta este olhar intrigado que aguarda resolução.

No entanto, é necessária a distinção entre tempos de espera e tempos mortos. O primeiro é construído em torno de uma expectativa que a ação subsequente compensará. É a lógica do “segredo atrás da porta” apontada por Daney, em sua periodização do cinema em *A rampa*, que faz com que o espectador questione o que há para ver por trás da imagem. No cinema clássico, o que há para ver é revelado na imagem seguinte e age como aquilo que faz passar de uma imagem a outra, encadeando-as em uma totalidade orgânica. O esquema básico dos filmes clássicos fundamenta-se em narrar em tempo e espaço próprios uma trama dotada de personagens e conflitos bem construídos e que devem provocar um efeito de identificação no espectador. Em *O significante imaginário*, Metz afirma que o espectador cinematográfico passa por dois procedimentos de identificação que correspondem na psicanálise à fase do espelho e à estrutura edipiana. A identificação primária - a fase do espelho - se refere à identificação do espectador com o sujeito da visão (a câmera). Mas para que haja

identificação do espectador com o representado (evento ou personagem), a identificação secundária, é preciso que o espectador primeiro tenha se identificado com o sujeito da visão. Com a identificação secundária – referente à estrutura edipiana –, é possível fazermos parte da narrativa, nos identificando com os personagens, seus desejos seus conflitos. É através deste efeito de identificação que o espectador toma os conflitos da trama para si, sendo então conduzido por uma tensão crescente que retarda o seu prazer até a resolução de todos os impasses e o efeito catártico que se segue, onde ele não é frustrado em suas expectativas de uma narrativa teleológica. O fascínio que a narrativa clássica exerce sobre o espectador reside, para muitos teóricos da psicanálise, na ânsia e no desejo por um mundo estruturado, coerente e pleno e que assegure respostas e resoluções para nossos conflitos. Esta talvez seja uma das explicações mais prováveis para o desconforto que certas experiências cinematográficas nos proporcionam, pois por identificação, ao negar ao personagem a resolução de seu conflito, ao deixá-lo em suspensão, nós também somos frustrados.

Qualquer narrativa clássica inaugura a captação de seu espectador, impondo uma distância inicial entre um sujeito desejante e seu objeto de desejo. Toda a arte da narração consiste, depois, em regular a perseguição sempre relançada desse objeto do desejo, desejo cuja realização é incessantemente adiada, impedida, ameaçada e retardada até o final da narrativa. O percurso narrativo clássico emprega, portanto, duas situações de equilíbrio, de não-tensão, que marcam seu início e seu final. A situação de equilíbrio inicial é marcada rapidamente por uma falha, por um desvio, que a narrativa tentará preencher, ao final de uma série de impedimentos, de pistas falsas, de contratempos devidos ao destino ou à maldade dos homens, mas cuja função narrativa é manter a ameaça dessa falha e o desejo do espectador de ver finalmente sua solução, que marca o final da narrativa, o retorno ao estado de não-tensão, seja pelo preenchimento da distância entre sujeito e o objeto de desejo, ou, ao contrário, pelo triunfo definitivo da lei, que proíbe para sempre esse preenchimento.

⁴⁰

Nos tempos mortos de Kiarostami, a espera por respostas não assegura uma recompensa, um “retorno ao estado de não-tensão”. Em oposição, pensemos em Hitchcock. Um diretor, dizia ele, não pode prometer em vão; pode até adiar a entrega do que prometeu, mas não pode deixar de entregar, sob o risco de perder credibilidade e interesse dos espectadores. O procedimento adotado por Kiarostami é a frustração da grande promessa - a resolução - e a postergação das pequenas. O cineasta oferece

⁴⁰ AUMONT, Jacques. A Estética do Filme. São Paulo: Papirus, 1994. p.263.

apenas o mínimo, homeopaticamente, para que o espectador mantenha o interesse até o final da trama. A atenção deve ser perseverante, “enfrentar e vencer a angústia da pressa por respostas”. Deste modo, decorrem 24 minutos desde o início de *Gosto de cereja* até que seja revelado o motivo do passeio de carro do protagonista; 55 minutos para sabermos a motivação da equipe de televisão de *O vento nos levará*; 33 minutos para sabermos a motivação do protagonista e seu filho na viagem até Koker em *Vida e nada mais*. E no entanto, os três conflitos principais de ambas as tramas permanecem em aberto até o final do filme: a possível morte do senhor Badii, a aguardada cerimônia fúnebre e o reencontro com os dois meninos, respectivamente. Sendo assim, a “recompensa” da espera nunca vem por meios convencionais, ela suscita mais perguntas do que oferece respostas.

É interessante também pensarmos para além de seus primeiros filmes, que de fato tratavam dos “simples incidentes”, – uma dor de dente, a lição de casa, o caderno escolar levado por engano – a contradição aparente que existe em classificar Kiarostami como um cineasta do comum. Não há nada de banal no suicídio potencial de *Gosto de cereja*, no terremoto de *Vida e nada mais* ou no ritual fúnebre onde mulheres desfiguram o próprio rosto em *O vento nos levará*. São temas que anunciam grandes histórias e têm o poder de provocar grandes expectativas. Como então é possível dizer que Kiarostami é um cineasta do banal, do comum? A questão reside no tratamento dado a estes grandes temas. Eles são como “iscas” que conquistam a atenção do espectador, quando na verdade o que interessa ao cineasta é por trás dos grandes dramas trabalhar os pequenos acontecimentos que o amortecem de tal forma que ao final da jornada o espectador pode sentir-se frustrado ou profundamente recompensado.

Logicamente, o que cada espectador considera recompensador de um filme é extremamente pessoal e por isso Kiarostami encanta uns e frustra outros. Há então um procedimento de iludir o espectador com uma resolução que tarda a chegar – e na maioria das vezes, e nos filmes analisados aqui, não chega – de modo a alimentar sua expectativa e não afugentá-lo. Trata-se de uma estratégia para tornar atento o olhar distraído.

Sem dúvida, esta espera sem recompensa aparente não significa que o espectador não possa entediar-se, principalmente se está acostumado com a cartilha cinematográfica dominante. O que eventualmente frustra o espectador é que a recompensa deste processo de busca por algo que tarda a vir está na trajetória, no prazer

revelado nos desvios e não no ponto de chegada. Neste percurso a grande recompensa pode ser a imagem e o tempo qualitativo que possibilita sua fruição.

1.3. A paisagem como acontecimento

Temos um primeiro ponto: a conquista do olhar atento do espectador. Agora, cabe a pergunta, o que dar a ver? Na narrativa clássica o olhar é sempre orientado para a ação. Foi David Griffith que ao aprimorar técnicas já usadas no cinema, consolidou o cinema clássico, observando que a câmera deveria focar mais a ação. Isso aproximaria a cena do público, criando maior dinamismo. Griffith também percebeu que o espectador tendia a uma maior excitação quanto mais breve fosse a cena. Os tempos mortos eram descartados, só deveria figurar na tela o que tivesse relevância para o desenrolar narrativo. Esta gramática, que é a base do cinema americano até os dias de hoje, encontra-se tão naturalizada que o próprio Deleuze observou que a força desta tradição impedia que ele fosse transformado de dentro, limitando-se em suas tentativas – o autor cita *Taxi driver* (1976) e o cinema americano dos anos 70 - a parodiar o clichê do que a criar novas imagens.

Quando Deleuze afirmou, em sua análise acerca da imagem-tempo, que o afrouxamento sensório-motor no cinema moderno fazia o personagem tornar-se um vidente, ele também dirigia esta afirmação ao espectador, de modo que o esvaziamento da ação também o confronta com imagens ótico-sonoras puras, onde é preciso investir “os meios e os objetos pelo o olhar”⁴¹, assim como o personagem o faz. Deleuze distingue dois regimes de cinema, um orgânico e um cristalino. A narração orgânica consiste no desenvolvimento dos esquemas sensório-motores. Os personagens reagem às situações e a narração é verídica no sentido em que aspira a uma verdade, segundo o autor. O tempo depende da ação, do movimento. Já na narração cristalina, as situações sensório-motoras dão lugar às situações óticas e sonoras puras. Os personagens não visam mais à ação, mas tornam-se videntes, instaurando uma crise da ação.

É o terreno da perambulação, da errância. A ideia de um movimento sem direção definida tem nas trajetórias dos personagens de Kiarostami a sua correspondência. É através do carro – que reforça a ideia de um personagem espectador - que os personagens vão e vêm, erram os caminhos, muitas vezes andam em círculos nas buscas que empreendem, o que transmite ao espectador a ideia de um deslocar-se sem sair do

⁴¹ DELEUZE, Gilles. A imagem tempo. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990. p.13.

lugar. As idas e vindas de carro junto às repetições instauram um tempo não-linear, uma temporalidade circular, que amplia a sensação de uma ação que não progride. Alguns exemplos: a criança fazendo e refazendo o mesmo caminho zigue-zague em *Onde fica a casa de meu amigo?*, as cenas repetidas na simulação de uma filmagem em *Através das oliveiras*, a subida e descida à estrada para atender o celular e as mesmas perguntas ao menino sobre a senhora doente em *O vento nos levará*. Em *O vento nos levará* é a impossibilidade de ação frente a uma situação que foge ao controle do personagem que renova o seu olhar sobre a vida. O olhar do personagem, antes distraído, torna-se atento. Sobre este último, Bernadet classifica “é mais um filme de espera que de busca”⁴², tanto para o personagem quanto para o espectador. Assim como o personagem de *Vida e nada mais*, cuja ação também atinge um impasse, Bezhad passa a observar o entorno, interessar-se pelo ritmo da natureza e das pessoas que habitam o vilarejo. *Gosto de cereja*, neste sentido, é um pouco mais distinto. A busca do senhor Badii é mais dramática e presente durante o filme, mas ela também não assume um ritmo acelerado, não segue as normas de veracidade da narrativa orgânica. Trata-se de uma imagem ótica e sonora pura. Sobre o cinema da imagem-tempo, Machado afirma:

(...) é um cinema que eleva a faculdade de ver a um limiar de intensidade que a liberta do simples reconhecimento; um cinema que dá uma visão pura, superior, transcendental; um cinema que ensina a ver o intolerável, o insuportável, algo grande demais, forte demais, terrível demais. Eu diria para concluir: um cinema que cria personagens que compreendem ou conhecem o que o mundo tem de intolerável, com o objetivo de resistir – pois resistir é diferente de reagir –, com o objetivo de contribuir para a criação de novas formas de vida, ou de um novo tipo de relação do homem com o mundo.⁴³

Um grande abismo de tempo separa tanto os personagens quanto o espectador de algum tipo de resposta para os conflitos. Eles se estendem pela narrativa pontuados por grandes períodos em que nada de substancial em relação a seu progresso ocorre. Nestes períodos, algumas cenas em uma primeira visada parecem não ter funcionalidade narrativa: o vento que balança os trigais, o menino que pega uma maçã que cai, o personagem que recita um poema a menina que ordenha a vaca em *O vento nos levará*, o encontro com um gafanhoto em *Vida e nada mais*. São acontecimentos mínimos que

⁴² BERNARDET, Jean-Claude. Caminhos de Kiarostami. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p.79.

⁴³ MACHADO, Roberto. Deleuze e a crise do cinema clássico. Artigo apresentado na V edição dos Seminários Internacionais Museu Vale, 2010. p.208.

se alongam, inserem pausas, vazios e quebram as relações de causalidade da narrativa orgânica, introduzindo descontinuidade.

Os fatos comuns são ordenados no tempo, dispostos em sua sequência como numa fila. Ali eles têm seus antecedentes e suas conseqüências que se agrupam apertados, pisam os calcanhares uns dos outros, sem parar, e sem qualquer lacuna. Isto tem a sua importância para qualquer narrativa cuja alma seja continuidade e sucessão. Mas o que fazer com os acontecimentos que não têm seu próprio lugar no tempo?⁴⁴

Para Deleuze, a narrativa orgânica só é capaz de apreender o fato e não o acontecimento, pois supõe uma temporalidade linear. Como aponta Pelbart, “no seio do tempo contínuo dos presentes encadeados, insinua-se constantemente o tempo amorfo do acontecimento, com seus paradoxos, sua lógica insólita, jamais sacrificada em proveito de alguma coerência superior”⁴⁵. Para Deleuze, “o tempo morto não está entre dois acontecimentos, ele está no próprio acontecimento, ele constitui sua espessura”⁴⁶. Daí sua afirmação de que somente o cinema – com cineastas como Ozu e Antonioni – pode captar o acontecimento.

Nos filmes de Kiarostami, a paisagem mais do que ocupar o lugar da ação – por menor que seja – é o que de fato *acontece* perante o olhar do espectador. Neste tempo em que esperamos que a qualquer momento se faça uma revelação ou se desencadeie uma ação, é recurso mais do que recorrente a contemplação de paisagens que, costumeiramente, sobrepõem-se a diálogos entre personagens no carro em movimento. As tomadas são longas, às vezes com a câmera mais distante, como a nos inserir no fluxo das paisagens. O tempo torna-se sensível pelos *travellings* lentos que a percorrem. No início de *O vento nos levará* são cerca de 5 minutos de contemplação até que os personagens saiam do carro, que por vezes desaparece em meio à natureza.

Quando Kiarostami enquadra uma paisagem ao invés de enquadrar a “ação” que ocorre dentro do carro – o diálogo entre os personagens -, frustra-se a expectativa do espectador e ao mesmo tempo aproveita-se dela para prender a sua atenção e tornar a paisagem objeto de contemplação atenta – mesmo porque ela pode levar a algum lugar na trama. Do ponto de vista narrativo, certamente seria mais coerente fixar a câmera no diálogo, captando feições dos personagens e possíveis sutilezas. Mas como afirmamos,

⁴⁴ SCHULZ, Bruno apud PELBART, Peter Pál. O tempo não reconciliado. São Paulo: Perspectiva, 2004. P.93.

⁴⁵ Ibid. p.95.

⁴⁶ DELEUZE, Gilles. Conversações: 1972-1990. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992b. p.198-199.

o que Kiarostami escolhe enquadrar não segue convenções narrativas. Quando o personagem fala, é costumeiro que nossa atenção detenha-se em seu rosto ainda que o diálogo não tenha necessariamente uma funcionalidade narrativa. Mas se no lugar de um rosto que fala, temos uma paisagem, nos resta contemplá-la. A dissociação entre som e imagem não só conduz o olhar do espectador à paisagem como confere a ela opacidade, pois ao contradizer a imagem, não simplifica a sua percepção, não oferece uma leitura transparente. Com um maior tempo de apreciação e um novo grau de atenção podemos enxergar mais do que sua superfície.

Embora estejamos vinculados à realidade, me parece que o primeiro passo para chegar ao cinema [que faço] consiste em quebrar essa realidade. Minha voz me pertence quando falo, a sincronização da minha voz com a minha imagem afirma minha realidade. Mas extrair ou separar o som da imagem nos aproxima de uma significação nova, que é a própria estética do cinema [...] Na prática, separamos as coisas e, com um novo ordenamento, obtemos uma coisa nova, diferente da realidade habitual.⁴⁷

As paisagens de Kiarostami estão longe de serem um adorno para os personagens ou puro elemento de elucidação narrativa. Mais do que isso, elas parecem se impor aos personagens, através de seus constantes planos gerais, da dissociação que as coloca em relevo. Ishaghpour aproxima a obra do cineasta à miniatura persa onde o mundo é mais importante que o homem e no qual a ação e o drama não são determinantes e sim as coisas, os detalhes e sua organização rítmico-ornamental. É como se Kiarostami antes pensasse na paisagem e depois inserisse a história, que nasce a partir dela. As histórias funcionam mais como pretextos para a contemplação da natureza, para renovação do olhar dos personagens sobre o que os cerca. Assim como o médico de *O vento nos levará* que confessa a Bezhad que em suas consultas pelo vilarejo, o que ele ganha realmente é a oportunidade de contemplar a paisagem, a grande recompensa do espectador atento é mais a imagem e menos a história.

Muitas vezes declarei a meus amigos: Essa é a única coisa que me faz temer a morte. Não tenho o medo de morrer, mas a idéia de perder a natureza que ainda tenho, a possibilidade de contemplar o mundo. Porque o único amor que aumenta de intensidade a cada dia, enquanto os outros amores perdem sua força, é o amor pela natureza, é por esse motivo que meus próximos filmes ainda continuarão a observar a

⁴⁷ KIAROSTAMI, Abbas apud BERNARDET, Jean-Claude. Caminhos de Kiarostami. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p.63.

natureza, e de fato seus temas constituirão um pretexto para encontrar-me de novo no meio dela.⁴⁸

Ao analisar os modos de funcionamento das imagens nas narrativas, Rancière afirma que a imagem é ao mesmo tempo o que engendra a ficção e o que eventualmente a faz estacar. Ela desliza entre três funções: ora se autoapaga, ora se impõe como um elemento significante forte, onde a narrativa é a instância de sua elucidação e ora torna a narrativa vã. Podemos pensar, em Kiarostami, numa imagem que desliza sutilmente entre as duas últimas funções. Ela não é indissociável do discurso, mas “a cada instante há uma suspensão possível da imagem”⁴⁹, onde ela pode impor-se mais como “presença sensível” do que como elemento do discurso. A predileção do cineasta pela fotografia denuncia um desconforto com a relação de subordinação da imagem à narrativa cinematográfica. Para Kiarostami, a história pode ter um efeito opressor sobre a imagem e a percepção do espectador. Nosso olhar no cinema é habitualmente narrativo no sentido de que sempre procura na imagem uma história, orientações acerca dela. Os recorrentes enquadramentos de paisagem a substituir a ação funcionam nos filmes como possíveis momentos de suspensão em que o olhar do espectador pode fruir as belas formas e a imagem recupera um certo direito de ser lida a partir de um olhar mais estético e menos narrativo. Por conseguinte, o espectador também pode estabelecer uma relação mais criativa com ela.

Nem sempre sou cineasta, pelo contrário, realizo um filme a cada dois ou três anos, mas freqüentemente as regras narrativas me impedem de realizar certas imagens que tenho em mente. No cinema, infelizmente, é preciso contar uma história, ao passo que na fotografia somos mais livres (...) ⁵⁰

⁴⁸ KIAROSTAMI, Abbas. Duas ou três coisas que sei de mim. In: Abbas Kiarostami. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.188.

⁴⁹ Entrevista realizada em junho de 2000 por Sophie Carlin, Stéphane Delorme e Mathias Levin para a revista Balthazar. Tradução: Luiz Soares Júnior. Disponível em <http://dicionariosdecinema.blogspot.com/2009/09/entrevista-jacques-ranciere.html>>. Acesso em. 01 jan 2011.

⁵⁰ KIAROSTAMI, Abbas. Duas ou três coisas que sei de mim. In: Abbas Kiarostami. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.184.

Imagem 2



A paisagem de O vento nos levará

CAPITULO 2 – A COAUTORIA

2.1. A relação com o espectador

Em *Introdução à Teoria do Cinema*, Robert Stam afirma que a história do cinema não é apenas a história dos filmes e cineastas mas também a história dos sucessivos sentidos que os públicos têm atribuído aos filmes. Stam investiga o período de crescimento de interesse dos analistas por formas diferenciadas de espetatorialidade. De acordo com o autor, este interesse veio a reboque das teorias da recepção na literatura relacionadas ao *reader response theory* de Stanley Fish e Norman Holland e a recepção estética produzida na Escola de Konstanz na Alemanha. Segundo o autor, é possível aplicar igualmente ao espectador de cinema, o papel ativo no processo comunicacional dado ao leitor pela estética da recepção, pois ele também preenche constantemente “lacunas” do texto fílmico e é também obrigado a compensar certas ausências (a falta da 3ª dimensão, por exemplo). O espectador não é, para Stam, um elemento passivo e totalmente iludido como na perspectiva de Baudry. É, ao contrário, alguém que investe intelectualmente preenchendo as lacunas das imagens e que produz pensamento a partir de suas operações mentais.

Analisando sob esta perspectiva, nunca houve o que se chama de passividade do espectador cinematográfico. Toda a obra de arte contém ao menos um grau mínimo de interatividade, já que mesmo o receptor mais passivo é envolvido pela ambiência da obra. O espectador de cinema não é exceção, uma vez que até mesmo sentado na cadeira, quando assiste ao filme, o constrói também. O cinema, como obra estética, destina-se ao espectador. É com ele que se estabelece o diálogo, é nele que as imagens repercutem e é o seu olhar que “lhe insufla vida”, como afirmou Godard. O que vamos encontrar são posturas mais ou menos engajadas na construção de sentidos do filme, uma distinção de posicionamento determinada pelo tipo de imagem que se impõe ao indivíduo.

Os filmes de Kiarostami, como vimos, são marcados por uma minimização do enredo e pela subinformação. O resultado disto é uma narrativa aberta, cujo sentido quase sempre nos escapa, permanecendo sempre em suspenso. Aqui, entra em jogo uma das questões mais caras ao cinema do iraniano que é a liberdade de criação do espectador e como isso aponta para uma outra postura espetatorial. Esta postura se refere a uma maior intervenção do espectador no processo de significação do filme, o

que configura para Bernadet uma estética relacional em seu cinema. Elaborada na década de 1990 pelo crítico e curador francês Nicolas Bourriaud, a estética relacional pode ser definida como tendo como foco principal a preocupação com as relações humanas na arte, do artista com o que o rodeia e com seu público. Na arte relacional, os repertórios individuais estão a serviço da construção de significados coletivos, o que faz com que a participação do público seja um fator fundamental na concretização de tais propostas.

A única maneira de prefigurar um cinema novo reside em um maior respeito pelo papel desempenhado pelo espectador. É preciso antecipar um cinema “in-finito” e incompleto, de modo que o espectador possa intervir para preencher os vazios, as lacunas. A estrutura do filme, em vez de sólida e impecável, deveria ser enfraquecida, tendo em conta que não se devem deixar escapar os espectadores! Talvez a solução adequada consista em estimular os espectadores a uma presença ativa e construtiva.⁵¹

Kiarostami classifica como estrutura “sólida e impecável” o que conhecemos como narrativa clássica, linguagem cinematográfica que se consolida hegemônica com Griffith e cujo maior expoente de produção é *Hollywood*. Segundo David Bordwell, a estrutura clássica é baseada em uma cadeia lógico-causal que se divide em exposição, desenvolvimento e resolução do conflito. No cinema clássico, a narrativa busca o esclarecimento da história que avança sistematicamente abrindo brechas que rapidamente são preenchidas. O desenvolvimento conduz o espectador às respostas das questões colocadas pela trama. Filmes concebidos conforme uma narrativa clássica tendem a emitir uma versão completa, fechada dos eventos, não oferecendo muitas oportunidades para a participação criativa do espectador, incitam-no a uma postura de maior passividade. Com suas técnicas subordinadas à clareza ótica e narrativa, o espectador não tem maiores dificuldades em assimilar o sentido das imagens prontas que lhe são direcionadas, ancoradas pela montagem linear e lógica.

A narração clássica tende a ser onisciente, possuir um alto grau de comunicabilidade e ser apenas moderada autoconsciente. Ou seja, a narração sabe mais do que qualquer um dos personagens ou todos eles, esconde relativamente pouco (basicamente “o que vai acontecer a seguir”) e quase nunca reconhece que está se dirigindo ao público.⁵²

⁵¹ KIAROSTAMI, Abbas. “Duas ou três coisas que sei de mim”. In: ABBAS Kiarostami. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 183.

⁵² BORDWELL, David.. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: Fernão Pessoa Ramos. Teoria Contemporânea do Cinema, Volume II. São Paulo: Senac, 2005. p. 285.

Como vimos no capítulo anterior, ao analisar os modos de reconhecimento das imagens propostos por Bergson, o tempo de reconhecimento das imagens tem uma íntima relação com a criatividade. No reconhecimento automático, o tempo de reconhecimento das imagens é menor e o espectador é auxiliado pelos clichês que possibilitam o reconhecimento. A nossa atenção é então redirecionada de uma informação a outra sem necessidade de detenção. E com isso, o espaço de intervenção do espectador também diminui. Já o reconhecimento atento implica um processo de criação e reformulação do objeto percebido, com uma colaboração ativa do espectador através do resgate das imagens-lembranças que serão diferentes para cada um. Portanto, quanto mais ambígua uma imagem, mais tempo de reconhecimento ela solicita, e por conseguinte, mais engajado o espectador se encontrará no seu processo de significação.

André Labarthe, em seu prefácio ao livro de André Bazin sobre Orson Welles, afirma que o grande mérito de Bazin foi o de ter dado nome “a esse despertar do espectador de sua passividade lendária e a esse *status* novo que daí em diante seria dele: o de produtor de sentido.”⁵³ No livro, Bazin analisa justamente a ruptura entre o cinema clássico, onde um autor criava, de acordo com sua visão, um discurso unívoco e um cinema moderno, neorrealista. Para Bazin, o neorrealismo surgia como o movimento responsável por “reintroduzir a ambigüidade na estrutura da imagem”⁵⁴ ao renunciar a montagem cuja essência se oporia por natureza à expressão da ambigüidade, pois ao impor uma direção tende a dar uma unidade de sentido. De acordo com o autor, a técnica não possui nenhuma relação essencial no cinema, não deve apresentar nenhuma significação, muito menos dirigir a apreensão de sentidos pelo espectador.

Em oposição à tirania da montagem, a profundidade de campo e a utilização do plano-sequência surgiam como fundamento de uma nova relação do filme com o espectador. Bazin acreditava que por colocar o espectador numa relação com a imagem mais próxima à que ele mantém com a realidade, ambos os procedimentos, em decorrência de sua estrutura, implicariam em uma atitude mental mais ativa deste a *mise en scène*, enquanto que, na montagem analítica, ele só precisa dirigir sua atenção para a do diretor, que escolhe para ele o que deve ser visto, lhe solicitando um mínimo de escolha pessoal. Na visão ideal baziniana, somente o plano-sequência e a profundidade

⁵³ BAZIN, André. Orson Welles. Trad. Dulce Dias. Lisboa: Livros Horizonte, 1991. p. 11.

⁵⁴ BAZIN, André. O Cinema: Ensaios. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991. p.77.

de campo são recursos capazes de garantir a liberdade de participação do espectador que deverá preencher as lacunas mencionadas por Stam. Por conseguinte, o sentido do filme sofre variações de acordo com o espectador, não mais seguindo a ditadura do discurso imposto pela montagem clássica.

Assim como Bazin, Deleuze também observou no cinema moderno uma relação intelectual com o espectador distinta do cinema clássico. A construção de significados que antes era feita a partir do encadeamento das imagens associadas é agora feita a partir de reencadeamentos a partir do vazio. Cada imagem se separa das outras para se “abrir a sua própria infinitude” e “o que faz a ligação, daí em diante, é a ausência de ligação, é o interstício entre as imagens”⁵⁵. Deste modo, é em cada plano que o espectador constrói o significado.

É importante salientar que embora o plano-sequência ofereça uma dificuldade maior à percepção do espectador, não é a sua simples utilização que garante a ambiguidade do filme. Assim como não é o simples uso da montagem que a limita. Basta lembrarmos de Godard que explorava as potencialidades da montagem descontínua e realizava um cinema profundamente cerebral. Portanto, a nova postura que o cinema moderno solicita do espectador provém de uma proposta estética do realizador que *conscientemente* joga com a ambiguidade na obra a fim de dialogar de forma mais ativa com o público.

Pensando nas possibilidades de intervenção do espectador na construção de significados, podemos refletir sobre o conceito de obra aberta proposto por Umberto Eco. O autor trabalha a questão da abertura interpretativa a partir do processo frutivo da obra de arte. Quando Eco escreveu os artigos de *Obra aberta*, o neorrealismo já havia surgido ao final da Segunda Guerra e a *Nouvelle Vague* estava começando. Eco caminha no sentido de uma abertura que não está somente na realidade, como afirmava Bazin, mas está, *fundamentalmente*, na obra de arte. É o autor que abre mão de oferecer uma forma unívoca, para deixar o espectador formular o seu próprio sentido a respeito da obra de arte que deve ser vista como uma "mensagem fundamentalmente ambígua, uma

⁵⁵ RANCIÈRE, Jacques. “De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema”. Trad. De Tradução de Luiz Felipe G. Soares. Intermedias. Disponível em: <http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:_bTFq_TrifcJ:www.intermedias.com/txt/ed8/De.pdf+ranciere+imagem+a+otura+deleuze&hl=pt-BR&gl=br&pid=bl&srcid=ADGEEShbDuflev89eS2M_LqOiBxjF3Fgp6PdYRwZ7DnKSTqFFZEbr9ImVJN_Hgvr-PQ97gjb3QPeQRrb-K_CZH2FREYFLN1tvD2HQLOxsRYx1t7K_uf7bvONLnq3hlasCcONY5xbswmm&sig=AHIEtbSCYfc6iU-Ot_Q6eoTuQw6AQjl8sw>. Acesso em: 01 jan. 2011.

pluralidade de significados que convivem num só significante.”⁵⁶ A ambiguidade deveria, então, obrigatoriamente estar presente na obra, tornando-se uma peça essencial. A estrutura de uma obra aberta é para Eco, o modelo geral que descreve um grupo de obras enquanto postas numa determinada relação frutiva com seus receptores” Estas obras admitiriam “atos de liberdade consciente” permitidos pelo autor ao interprete ou público que torna-se “centro de uma rede de relações inesgotáveis entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída.”⁵⁷

Esta abertura formal na própria obra é uma condição prioritária no cinema de Kiarostami, onde o investimento na polissemia narrativa faz parte de uma proposta estética do autor. É a sonegação de informações a razão principal da multiplicidade de sentidos que os filmes podem gerar. As lacunas são deixadas intencionalmente à vontade do espectador ao qual o filme concede “atos de liberdade consciente”. É a partir do preenchimento destes espaços em branco que o cineasta incentiva a possibilidade de apropriação da obra de arte.

Não acredito num cinema que apresente ao espectador apenas uma versão da realidade. Prefiro oferecer varias interpretações possíveis, de forma que o espectador fique livre para escolher. Já aconteceu de eu encontrar espectadores que tinham mais imaginação do que a que eu mesmo tinha posto nos meus filmes. Gosto que o cinema deixe o espectador livre para interpretar, como se o filme fosse seu⁵⁸.

No entanto, neste movimento de aproximação com o cinema moderno, devemos estabelecer distanciamentos. Daí a nossa preocupação, desde o início desta pesquisa, em não categorizar o cinema de Kiarostami, principalmente porque é isto que confere frescor a sua obra. A ambiguidade presente nos filmes de Kiarostami não deve ser confundida com o hermetismo de um Godard ou um Resnais, grandes expoentes de um cinema aberto cuja narrativa muitas vezes conduz o espectador a complexos quebra-cabeças. Os filmes são costumeiramente narrativas simples onde o maior desafio do espectador é lidar com a demora e aceitar o não saber. Mas este não saber não é obscuro como um *puzzle* a ser solucionado. A ambiguidade provém mais da subinformação, de uma narrativa que oculta mais do que mostra, inaugurando um leque de possibilidades

⁵⁶ ECO, Umberto. A obra aberta. São Paulo: Perspectiva, 1991. p.22.

⁵⁷ Ibid, p.41.

⁵⁸ KIAROSTAMI apud BERNARDET, Jean-Claude. Caminhos de Kiarostami. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 52.

narrativas que fica em aberto impedindo a compreensão total da história, do que de informações desconexas que o espectador possa encontrar dificuldades em ordenar. No entanto, assim como sua ambiguidade não deve ser confundida com hermetismo, a sua simplicidade narrativa nada tem a ver com uma visão simplória do mundo e sim com um mundo que “não se fecha sobre si mesmo”.⁵⁹ Não existem certezas nos trajetos, tudo transcorre em meio à instabilidade. A interrupção dos cursos contínuos rompe a linearidade narrativa e a conduz a uma incompletude. É um cinema de possibilidades. Os finais, usualmente abertos, não são a única informação pendente nos filmes. Há muitas outras questões que simplesmente ficam em suspenso e, como de hábito, é o espectador que tem de escolher.

Em *Vida e nada mais*, um homem parte de carro com seu filho rumo a Koker, atrás dos irmãos Ahmadpur que participaram do filme *Onde fica a casa do meu amigo?*, após a notícia de um terremoto que atingira a região de Gilan. Em momento algum se tem certeza da ligação exata do homem com o filme. Pode ser o diretor – e o público tem total liberdade para inferir que seja o alterego do próprio Kiarostami, visto que um espectador mais informado sabe que o fato tem fundamento na realidade – ou alguém que simplesmente participou da produção. Esta informação nunca é dada. E o trajeto para descobrirmos o que pretende o homem e para onde vai, é tão sinuoso quanto as estradas. O espaço é uma fonte de instabilidade para o espectador, permanecendo sempre indeterminado e em aberto, podendo sempre desembocar em outras “estradas.” É um “espaço em construção”, onde é o olhar do espectador que vai lhe atribuindo coordenadas a partir das idas e vindas dos personagens, igualmente desorientados.

Na trajetória até Koker, o protagonista pede informações diversas vezes a estranhos. Na primeira cena, no pedágio, só sabemos que a estrada – que não sabemos para onde vai – está tumultuada devido ao terremoto. Na segunda parada, o homem pergunta como chegar a Rudbar. Passam-se 26 minutos quando ele pergunta finalmente o caminho para Koker. O espectador oscila, vai e volta em suas conclusões. Aos 33 minutos, o protagonista mostra o cartaz com a foto dos atores para outro estranho e confirma suspeitas do espectador que tenha visto *Onde fica a casa do meu amigo?*. O mesmo ocorre com a suposta homossexualidade do senhor Badii em *Gosto de cereja*. Há um tempo longo de especulação conferido ao espectador durante o qual ele trabalha basicamente com sua intuição acerca dos fatos.

⁵⁹ BERNARDET, Jean-Claude. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 61.

Sempre falta algo para que possamos firmar os pés num chão seguro. O que fica não é a resposta a alguma indagação, a resolução de algum problema, mas o não-saber, a hipótese, a possibilidade, a dúvida. A certeza, nunca. O que fica é o movimento que se desenrola no tempo, não a sua finalidade. O que importa na busca é o seu dinamismo, não o seu objetivo.⁶⁰

Em *Gosto de cereja*, um homem viaja hesitante pelas estradas sinuosas em busca de alguém que possa ajudá-lo a se suicidar. O senhor Badii planeja tomar uma overdose de soníferos e precisa de alguém para enterrá-lo, caso ele não responda ao chamado de seu nome no dia seguinte. A recompensa do ato é em dinheiro. Mas esta informação é dada homeopaticamente ao espectador que no início é levado a conjecturar se Badii está em busca de um caso homossexual. Quando descobrimos o que o personagem de fato quer daqueles que aceitam entrar em seu carro, ainda sim, continuamos no escuro em relação a sua história. Muito mais sabemos daqueles que fazem do carro do homem um local onde acabam narrando fatos de suas vidas: o jovem soldado inexperiente, o seminarista afegão, o taxidermista turco. Mas quem é o senhor Badii? Qual o seu passado? Quais as suas motivações suicidas? Mais do que nos privar desta informação para impedir uma postura condenatória em relação ao suicídio, Kiarostami faz com que Badii possa ser qualquer um de nós em algum momento de nossa existência.

Imagem 3



O rosto que não se deixa “ler” do senhor Badii

Esta possibilidade de apropriação do filme apóia-se, portanto, em um sutil regime de distanciamento/identificação com os personagens da trama. As informações parcimoniosas dificultam a criação de laços afetivos do espectador com os mesmos. Mas é justamente este estado de não saber que possibilita que qualquer um possa se apropriar da história e contribuir com ela a partir de suas experiências pessoais e assim,

⁶⁰ BERNARDET, Jean-Claude. Caminhos de Kiarostami. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 57.

“entrar também em um processo de busca, e se associar à incerteza vivenciada pelos personagens”.⁶¹

Ao negar ao personagem uma identidade definida, Kiarostami o transforma em um enigma cuja vida interior só pode ser suposta pelo espectador. Daí a sua liberdade de criar em cima da história do senhor Badii a partir de contribuições pessoais, pois é o repertório que lhe resta recorrer. Sendo assim, nos filmes de Kiarostami, um pouco do espectador habita aqueles personagens. A utilização sistemática de atores não-profissionais também contribui para conferir a obra um resultado inacabado. A ausência de uma encenação rígida e controlada, cujo resultado é previsível, também abre fissuras a serem preenchidos pelo espectador no processo de construção das identidades. Kiarostami diz que, se pudesse, só filmaria o senhor Badii em planos gerais de modo a jamais se aproximar dele, tornando-o um mistério, fazendo dele uma abstração e tornando o problema do suicídio uma questão do espectador e não exclusiva do personagem.

Podemos observar que o procedimento de manter os personagens como entidades potenciais é o que faz com que o espectador tome para si as questões do filme. O grau de abstração às vezes torna-se mais radical do que a simples supressão de informações. Kiarostami sistematicamente esconde o rosto de alguns personagens, deixando visível apenas outras partes de seu corpo. É assim com a menina que ordenha vaca na escuridão em *O vento nos levará* e com o homem que encontra o protagonista na estrada e carrega uma carga nas costas que esconde sua face em *Vida e nada mais*. Podemos dizer, portanto, que a ausência de informações acerca dos personagens faz com que a identificação secundária se dê mais em virtude da trama do que dos personagens.

2.2. O extracampo

Creio que muitos filmes mostram demais, e, dessa maneira, perdem o efeito. Estou tentando entender o quanto se pode fazer ver sem mostrar. Neste tipo de filme, o espectador pode criar as coisas de acordo com sua própria experiência, coisas que não vemos, que não são visíveis.⁶²

⁶¹ BERNARDET, Jean-Claude. Caminhos de Kiarostami. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 54.

⁶² KIAROSTAMI, Abbas. Duas ou três coisas que sei de mim. In: Abbas Kiarostami. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.238.

No capítulo anterior, analisamos as escolhas de Kiarostami no tocante ao enquadramento, o que o cineasta dá a ver. E neste ponto, concluímos, o cinema é uma operação constante de escolha/renúncia. Ao optar por um enquadramento, ele simultaneamente dá a ver algo e impede que se veja, determinando pontos de vista e guiando o olho do espectador pelo olho da câmera. E é nesta dialética que o espectador se frustra ou se satisfaz. Filmes que dão ênfase a este desconforto, impelem o espectador a trabalhar mais ativamente em cima de suas lacunas distanciando-se de sua passividade.

Foi para o cinema que foi forjada a palavra enquadramento, é no cinema que ela ganha seu verdadeiro sentido, o sentido de uma atividade do quadro que funda, também, o desenquadramento. Cineastas, os que dão uma importância decisiva à filmagem, sempre souberam: o quadro se define tanto pelo que ele contém quanto pelo que exclui.⁶³

Na definição de Aumont, o extracampo é aquele espaço imaginário mais vasto, no qual o campo – também espaço imaginário - estaria situado e do qual este seria a única parte visível, mas que não deixa de existir em seu entorno. Além do quadro, o espectador sabe que existe outro espaço que não está vendo, mas que ao ser escolhida uma parte deste espaço para permanecer no quadro, o restante ficará apenas na sua imaginação, como por exemplo, a aparição de apenas uma parte do corpo do personagem no quadro ou então um olhar que se dirige para algo além das suas bordas.

Uma outra compreensão do extracampo que nos é importante, encontramos em Deleuze. Segundo o autor, em si mesmo, o extracampo contém dois aspectos distintos por natureza que remetem, por sua vez, a enquadramentos distintos, já que todo enquadramento determinará um extracampo. O primeiro é um aspecto relativo, através do qual um sistema fechado remete no espaço a um conjunto que não se vê mas que pode ser visto, ou seja, aquilo que existe em torno do campo, como define Aumont. Mas há ainda um aspecto absoluto, através do qual o sistema fechado se abre para uma “duração imanente ao todo do universo, que não é mais um conjunto e não pertence à ordem do visível.”⁶⁴ Esse aspecto do extracampo não é da ordem do espaço, mas antes do tempo. Os dois tipos de extracampo serão explorados por Kiarostami. E será pela tensão entre campo e extracampo que o espectador vai estabelecer relações com as

⁶³ AUMONT, Jacques. O olho interminável: cinema e pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 136.

⁶⁴ DELEUZE, Gilles. A imagem movimento. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985. p. 29.

imagens dos filmes. A partir da exploração desta dialética, o espectador é retirado de sua posição privilegiada de “sujeito da visão”, aquele que tudo vê e percebe e colocado em uma posição de indeterminação e incerteza.

Num caso, o extracampo designa o que existe alhures, ao lado ou em volta; noutro caso, atesta uma presença mais inquietante, da qual nem se pode mais dizer que existe mas antes que “insiste” ou “subsiste”, um alhures mais radical, fora do espaço e do tempo homogêneos.⁶⁵

O recurso narrativo do extracampo será especialmente importante na obra de Kiarostami no que tange à contribuição criativa do espectador. O confronto do cineasta é direto: os filmes de entretenimento que pretendem mostrar tudo ao público, ao ponto de tornarem-se, em suas palavras, “pornográficos”. Mas além de servir como espaço deixado à contribuição do espectador, a sua utilização também está intimamente relacionado à idéia baziniana de que tudo o que é visto através das lentes e dentro do quadro é apenas um recorte da realidade. A totalidade é algo que incomoda profundamente Kiarostami, de modo que a todo tempo ele reafirma que há coisas que simplesmente nós não podemos ter acesso pela visão. Trata-se de um cineasta que equilibra o visível e o invisível, a luz e a sombra, de modo que o que ficou de fora do enquadramento tem força de presença na narrativa assim como o que está no enquadramento. Deste modo, Kiarostami ao optar por um campo não aprisiona o olhar do espectador nas bordas do quadro. Ao contrário, o impulsiona para fora deste.

Em persa temos um ditado que afirma, quando alguém olha algo com verdadeira intensidade: “tinha dois olhos e pediu mais dois emprestados”. Estes dois olhos tomados de empréstimo são aquilo que quero capturar. É o desejo de luta contra tudo o que os filmes de entretenimento fazem diariamente: pretender mostrar tudo ao público, a ponto de tornarem-se pornográficos (...) sinto que cada vez que o espectador tem o impulso de virar a cabeça ou olhar para o outro lado é porque essas cenas não são necessárias na tela. Ao contrario, minha maneira de enquadrar a ação obriga os espectadores a manterem-se mais direitos e a esticar o pescoço para tentar enxergar aquilo que eu não mostro.⁶⁶

De acordo com Bazin, a tela de cinema, por natureza, sugere sempre o prolongamento para o exterior daquilo que é mostrado, ou seja impele o olhar sempre para um movimento centrífugo, ao contrário do quadro pictural que abre o espaço

⁶⁵ DELEUZE, Gilles. A imagem movimento. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985. p.25.

⁶⁶ KIAROSTAMI, Abbas. Duas ou três coisas que sei de mim. In: Abbas Kiarostami. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 184.

contemplativo apenas para o interior, em um movimento centrípeto. Bazin recorre ao termo “máscara” usado em fotografia e em cinema para designar o papel negro ou o filtro que esconde parte da película a ser impressionada. Esta técnica tem por efeito, ao esconder parte da cena ou objeto fotografado ou filmado, mostrar apenas “uma parte da realidade”. Ao invocar a técnica da máscara em relação ao quadro cinematográfico, a tela constituiria para Bazin justamente esta superfície que a máscara teria deixado visível, e que seria, ela própria parte de uma superfície ainda maior. Por isto a tela cinematográfica teria para Bazin esse poder de sugerir a existência de um prolongamento daquilo que se vê. O que ocorre é que quando visionamos uma pintura a existência da moldura física reforça a existência do quadro. No cinema, apesar do caráter retangular da tela, os limites não são tão claros, sendo delimitados pela presença ou ausência de luz.

Os limites da tela [do cinema] não são, como o vocabulário técnico daria por vezes a entender, a moldura da imagem, mas a máscara que só pode desmascarar uma parte da realidade. A moldura [da pintura] polariza o espaço para dentro, tudo o que a tela nos mostra, ao contrário, supostamente se prolonga indefinidamente no universo. A moldura é centrípeta, a tela centrífuga.⁶⁷

Embora seja pertinente a análise de Bazin, quando nos detemos na narrativa clássica, observamos uma habilidosa capacidade de criar um mundo que remete a si mesmo, uma espécie de realidade paralela onde o espectador mergulha o olhar. E ao adotar uma transparência ótica e narrativa, ela oferece ao espectador uma posição privilegiada, de sujeito que tudo vê e tudo sabe. E aqui, a ausência de limites bem definidos entre luz e escuridão opera de maneira oposta. A escuridão facilita a imersão no espaço diegético do filme. Portanto, impelir a visão do espectador para fora do quadro depende da possibilidade do cineasta deixar a imagem que materializou na tela “se derramar”, explorando assim a potência do extracampo.

Em *Gosto de cereja*, é recorrente que os personagens falem bastante até que possamos vê-los. Analisemos um dos primeiros momentos do filme. O senhor Badii avista um potencial primeiro passageiro. A câmera continua focada na expressão apreensiva do personagem, enquanto ouvimos um homem falando com alguém, mas só ouvimos uma voz. O que se pode pensar é que o outro interlocutor está longe o

⁶⁷ BAZIN, André. O Cinema: Ensaio. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991. p. 173.

suficiente para que não o escutemos até que o homem – que continua no extracampo – pergunta a Badii se ele quer usar o telefone. Badii recusa, prossegue com o carro, dá a volta e enfim revela-se a nossa vista um homem no orelhão. Este tempo de espera no qual tentamos construir uma imagem mental do personagem é repetido com o taxidermista no carro de Badii, que custa a aparecer enquanto fala, e com o vigia que só aparece no final de sua participação na narrativa. O áudio do personagem, de fato, aparece, na maior parte do diálogo com Badii em primeiro plano e no ambiente interno de uma casa mas o que vemos é o senhor Badii do lado de fora falando com ele. Encerrada a conversa, o vigia sai da casa e revela-se na tela.

Percebemos que os acontecimentos que possam ter motivado o desejo de morte do personagem já aconteceram quando o filme começa. De modo que o senhor Badii carrega em suas ações vestígios de um passado ao qual não temos acesso. Portanto, é importante que o espectador entre em contato com o que está além do narrado, com uma angústia vivida no extracampo, que no entanto não deixa de “insistir” e “persistir” na imagem como um sentido velado. A morte é esta “presença inquietante” porém invisível e inaudível que permeia todo o filme.

Para mim, luz e imagem só podem ter sentido quando postas em relação a essa escuridão [em referência à sequência da ordenha na caverna]. Estamos acostumados a imagens, imagens que estão constantemente diante de nossos olhos. Até mesmo as línguas tendem a trabalhar com imagens, e naturalmente no curso desse bombardeio visual, o significado das imagens é completamente esquecido. Eu acho que a imagem recobre o seu sentido quando confronta a escuridão, assim como a luz.⁶⁸

Observamos pelas afirmações do cineasta que trabalhar a luz sempre em relação à sombra é o que viabiliza um novo olhar. Portanto, o invisível não deve ser entendido aqui como o oposto do visível e sim como o que dá a ver. Os filmes de Kiarostami sempre giram em torno de privações. É preciso estar perto da morte para tornar-se mais atento às coisas da vida, no caso dos personagens – e por conseguinte, do espectador também - é preciso estar no escuro para aprender a ver.

Se em *Gosto de cereja*, os personagens tardam a se revelar, já em *O vento nos levará* há personagens que sequer chegam à luz da tela. Na produção, Kiarostami explora o enredo com 11 personagens que não aparecem, no entanto sabemos de sua

⁶⁸ ROSENBAUM, Jonathan & SAEED-VAFA, Mehrnaz. Abbas Kiarostami. Champaign: University of Illinois Press, 2003. p. 119.

presença e suas ações. Os exemplos são inúmeros: o homem que cava o poço e que mantém longos diálogos com o engenheiro, a menina que ordenha a vaca com o rosto encoberto pela escuridão e vários personagens que passam pelo protagonista e o cumprimentam mas não vemos. Uma cena particularmente interessante é a da discussão entre a velha senhora que serve chá e um homem que estaciona em local inapropriado. Escutamos uma longa discussão com um homem e um carro que sequer vemos. Apenas escutamos. No lugar, captamos as reações do engenheiro diante da discussão e apenas temos acesso a uma das partes envolvidas, a senhora.

No filme, uma equipe de reportagem, liderada por um engenheiro, tem o objetivo de registrar uma cerimônia fúnebre tradicional, onde as mulheres desfiguram o próprio rosto como simbolismo de dor e luto. Na visita, a velha senhora que supostamente viria a morrer melhora subitamente, afastando as chances da documentação da cerimônia. No filme, podemos observar o tratamento distinto dos ambientes internos que permanecem no extracampo durante toda a história, como os quartos onde o restante da equipe – que também não parece – fica acomodada e, sobretudo, a casa da senhora doente, fio condutor do conflito. O que impulsiona a narrativa está no fora de campo tanto do espectador quanto do personagem.

O tratamento reservado aos ambientes internos é realmente intrigante na obra de Kiarostami, principalmente quando analisado junto a seu fascínio pelos carros, único “interior” que parece habitado. Temos em *Gosto de cereja* duas cenas interessantes: a da casa onde o vigia se encontra, cujo áudio permanece em primeiro plano enquanto o que avistamos é o senhor Badii do lado externo, e a própria casa do personagem que só é vista de longe e através das janelas pelo espectador ao final do filme. O mesmo ocorre com as moradas dos habitantes da região abalada pelo terremoto em *Vida e nada mais*, dando atenção especial à cena em que o protagonista auxilia uma senhora a retirar um tapete de dentro de sua casa. Durante toda a ação, apenas ouvimos o diálogo que acontece dentro do local; não temos acesso ao ambiente e nem ao esforço da senhora para retirar o tapete.

Bernadet⁶⁹ credita esta resistência aos interiores, duas causas: a primeira, que nos parece bastante óbvia, é que os personagens dos filmes de Kiarostami estão sempre em movimento, em busca de algo, o que não coaduna com a fixidez das casas. A segunda possível causa apresentada por Bernadet é a preferência do cineasta em filmar

⁶⁹ BERNARDET, Jean-Claude. Caminhos de Kiarostami. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p.43.

em ambientes exteriores com luz natural, o que reduziria o aparato cinematográfico e deixaria os atores não profissionais mais à vontade.

A estas duas possibilidades poderíamos acrescentar uma terceira: a não visibilidade dos ambientes interiores relaciona-se a proposta de Kiarostami de manter o mistério dos personagens. Eles devem permanecer como abstrações, entidades potenciais, flutuando em um limbo. A casa, de fato, é algo extremamente identitário. Para Deleuze e Guattari, “o corpo desabrocha na casa”⁷⁰. O território é expressão do corpo, é onde ele se estende imprimindo suas marcas e nele se confunde. Se tivéssemos acesso ao interior da casa do senhor Badii será que ele não se tornaria menos misterioso?

Diante destas privações, Kiarostami deposita sua confiança na capacidade imaginativa do espectador:

Se sugerirmos ao espectador que ele vê apenas o que se mostra através das lentes da câmera – que se trata de uma visão limitada da cena – então ele poderá imaginar o resto, aquilo que está além daquilo que seus olhos alcançam. E os espectadores têm uma mente criativa (...) não deixo os espaços em branco apenas para que as pessoas tenham algo para completar. Deixo-os em branco para que as pessoas possam preenchê-los de acordo com o que pensam e querem.⁷¹

Imagem 4



A menina de *O vento nos levará* ordenhando a vaca nas sombras

O fato de muitas personagens não serem vistas era algo decidido desde o início e satisfazia algumas questões que eu propunha a mim mesmo antes de começar a rodar: uma pessoa que se encontra em um poço e que jamais é vista poderá possuir uma identidade humana? Podemos ter pena dela quando a terra lhe cai por cima? A menina que

⁷⁰ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “O que é a Filosofia”, trad. Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz, Coleção Trans, Editora 34, São Paulo, 1992. p. 232.

⁷¹ KIAROSTAMI, Abbas. Duas ou três coisas que sei de mim. In: Abbas Kiarostami. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 182-183.

ordena os animais no curral não terá uma personalidade mais interessante justamente porque se encontra imersa na escuridão? Procurei transmitir a fisicidade das personagens, sem, contudo, jamais mostrá-las. Creio que, afinal, o espectador não sente que as personagens sejam ausentes; aliás, acho que ele as percebe dotadas de um corpo próprio.⁷²

O recurso do áudio é de extrema importância constituindo-se como o elo de comunicação do espectador com o extracampo. Trabalhar com a privação do visível, também nos obriga a ser mais atentos a pequenos detalhes sonoros que passariam despercebidos em um filme convencional, tais como o tom de voz dos atores – o que serve para materializar em nossa imaginação estas figuras “invisíveis” – e outros sons em geral que estejam no extracampo, como os ruídos dos helicópteros que sobrevoam a região abalada pelo terremoto em *Vida e nada mais*. Por vezes, o som do extracampo que ouvimos sobrepõe-se ao do campo que vemos.

O espectador tem de intervir se quiser perceber tudo. Aliás, precisa colaborar em seu próprio interesse para que o filme se enriqueça [...] Mas quando as pessoas entram num cinema, por hábito deixam de ser curiosas e imaginativas e simplesmente recebem o que lhes é oferecido. É isso que eu procuro mudar. Suponho que o sonoro pode assumir o papel do que não é visível. Não é preciso dizer tudo ao espectador. As pessoas têm idéias diversas umas das outras, e eu não quero que todos os espectadores completem o filme em sua imaginação da mesma maneira, como se fossem palavras cruzadas idênticas, independentemente de quem as estiver resolvendo.⁷³

A utilização do extracampo é, para Kiarostami, uma forma de trabalhar com a falta, o que para ele é essencial diante do fluxo ininterrupto de imagens na contemporaneidade. Em oposição aos filmes que “mostram demais”, o cineasta anseia por um cinema que “não faça ver”, ou melhor, que faça ver o invisível. Pensando neste cinema que não faça ver, vale lembrar do radicalismo de *Blue* (1993) de Derek Jarman. Com a visão debilitada pelo vírus HIV, o cineasta realiza um filme que tem como principal missão evocar imagens a partir do sonoro. Com apenas uma tela azul como sugestão, todo o resto do filme é construído pela imaginação do espectador acionada apenas por sons – incluindo música- e narração *off*. Como o filme não possui imagens, ouvimos alguns sons que estão diretamente relacionados com o que conseguimos captar

⁷² KIAROSTAMI, Abbas. “Duas ou três coisas que sei de mim”. In: Abbas Kiarostami. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 250.

⁷³ KIAROSTAMI, Abbas. *Duas ou três coisas que sei de mim*. In: Abbas Kiarostami. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.183-184.

pela narração e, em outros casos, ouvimos, vemos ou captamos certas sensações que funcionam para além do que está sendo dito, narrado e descrito.

Em nome da liberdade criativa do espectador, Kiarostami declara uma predileção pela imagem estática pois esta preserva seu mistério e tem por isso uma “vida mais longa” que a do filme. Na fotografia, diz Kiarostami, “uma estrada que se estende para um certo lugar que não se vê pode abrir-nos um mundo desconhecido. Esta fotografia não conta uma história, mas deixa-nos a liberdade de imaginá-la.”⁷⁴ Aumont argumenta que uma imagem – uma fotografia ou pintura - já carrega consigo um caráter narrativo e duas ou mais imagens encadeadas, já inauguram uma micro narrativa, ou melhor, “não escapam à engrenagem de uma micro narrativa”⁷⁵, que por conseguinte já sugere uma história. Por exemplo, quando apreciamos a fotografia ou a pintura podemos visionar a partir de nossa apreciação - e de um tempo que é nosso - uma história a partir daquelas imagens. O resultado seria bastante variável de espectador para espectador. O cinema por engrenar uma narrativa através de sua sequência de imagens, acaba por restringir em partes o caráter imaginativo do espectador, porque o induz a um certo caminho e também porque impõe um tempo determinado de apreciação. Sob esta perspectiva, podemos entender certos procedimentos que vêm sendo adotados por Kiarostami.

Senra⁷⁶ observa que a crítica já vem há algum tempo identificando nos filmes do cineasta procedimentos que encaminham suas imagens para imobilidade, como o escurecimento da tela no final de *Gosto de cereja* e sobretudo em *Five*, onde o movimento tende a zero. Jean-Luc Nancy⁷⁷ aponta uma inclinação a reduzir a história ao seu “grau zero”, classificando a presença de imagens fixas em certos filmes como indicações de um desejo por imobilidade, o que ampliaria a concentração e a imaginação do espectador.

Percebemos nos longos planos de uma mesma paisagem, na própria lentidão com que a ação progride nos filmes de Kiarostami esta tendência a um “grau zero da história”, onde o que importa nas imagens é mais o seu poder de sugestão do que seu encadeamento. Todos estes procedimentos que visam “paralisar” de algum modo a ação abrem fissuras, interstícios, “espaços vazios”, a serem preenchidos pelo espectador. A

⁷⁴ KIAROSTAMI, Abbas. *Duas ou três coisas que sei de mim*. In: Abbas Kiarostami. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.74.

⁷⁵ AUMONT, Jacques. *O Olho Interminável: Cinema e Pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p.95.

⁷⁶ SENRA Stella. *Contemplação da natureza, natureza da contemplação* In: Abbas Kiarostami. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p. 169-170.

⁷⁷ Ibid. p.170.

partir disto, pensamos a obra de Kiarostami como uma *poética da sugestão*, onde o essencial da história está naquilo que não se pode ver. Existem, deste modo, duas histórias: uma que se “desenrola” na tela e outra que se passa na imaginação do espectador e é a partir do diálogo entre as duas que o filme é construído como experiência.

2.3. Kiarostami: um narrador benjaminiano?

Classificar Kiarostami como um “narrador” pode soar um tanto contraditório, dada a fervorosa aversão do próprio cineasta a “contar histórias”. Mas analisado mais de perto, Kiarostami, em sua recusa a narrar, acaba por aproximar-se, em muitos aspectos, à figura do narrador que Benjamin enunciava estar em vias de extinção, em seu célebre ensaio *O narrador*. O autor atesta que a figura do narrador está desaparecendo, pois são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente por conta da impossibilidade crescente de intercambiar experiências comunicáveis.

Benjamin se referia a experiências desenraizadoras, decorrentes do avanço da sociedade capitalista moderna, que nos deixaram “mudos” e romperam com o caráter de comunidade entre vida e palavra e transformara a distância entre os grupos humanos em um abismo. As mudanças impostas pelo ritmo acelerado de vida e trabalho da sociedade moderna iriam na contramão da capacidade humana de assimilação e também se opunham drasticamente ao tempo global do trabalho artesanal. O tempo parece, portanto, ser fator determinante para a qualidade da narração.

O primeiro indício da morte da narrativa, para Benjamin, é o surgimento do romance. Fundamentalmente porque ele nem provém da tradição oral nem a alimenta, por estar essencialmente vinculado ao livro. Enquanto o narrador promove uma troca de experiências, o romancista é o indivíduo segregado que não as comunga. É possível encontrarmos no cinema e sua matéria-prima, a imagem, no lugar da palavra oral, uma espécie de perpetuador de histórias, que não temos tempo nem de contar e muitas vezes de viver no cotidiano diante de um tempo cada vez mais acelerado. Assistir um filme, na definição do senso comum, equivale a acompanhar uma história e poder também contá-la para quem não viu. Assumimos o papel de um espectador-narrador e a experiência do cinema se torna transmissível e neste ponto, por ser o cinema uma linguagem compartilhada pela sociedade contemporânea, ele mantém viva, em certa medida, a arte de contar histórias. Mas como o cinema tem contado estas histórias desde

a consolidação de seu modelo narrativo e como temos contado e recontado estas histórias uns aos outros?

Ao contar uma história, através do dispositivo da sala escura, o cinema não confere direito de resposta ao espectador (o que esta cena quis dizer? O que aconteceu?). Sob esta perspectiva, para muitos espectadores, um bom filme seria aquele que não deixa lacunas e que se presta a uma clareza narrativa e ótica. A ideia de um mundo coeso, o esquema sensório-motor de ação e reação do cinema clássico, a lógica narrativa que tanto conhecemos, dotada de personagens, conflitos bem demarcados e desfecho definido, ancora o espectador e prevalece nos grandes circuitos. O espectador escapa de seu “cotidiano cinzento” em um ritual de aproximadamente duas horas em que o filme trata de ordenar e dar sentido às incertezas do mundo em volta.

Estas incertezas são nutridas de garantias e sobretudo, de informação. Eis o primeiro ponto de contato entre a figura do narrador benjaminiano e Kiarostami. Enquanto no cinema de entretenimento o espectador é sobreinformado, o cineasta iraniano, como vimos, o deixa subinformado. No primeiro, não há lacunas deixadas ao espectador, nada de finais abertos. Se por um momento há dúvida, ela existe como fator de tensão para uma resolução que não tardará a chegar. O público deixa a sala escura certo de que “entendeu” o filme, de que nada escapou a sua compreensão. Ora, a informação é diagnosticada por Benjamin como uma nova forma de comunicação “ameaçadora” que se estabelece com a consolidação da burguesia, da qual a imprensa, no alto-capitalismo, torna-se um instrumento fundamental. Benjamin confere à própria difusão da informação, que precisa ser compreensível “em si e para si”, o próprio declínio da arte de narrar. Diz o autor, que recebemos notícias a todo momento de todo o mundo, mas estamos cada vez mais pobres em histórias surpreendentes porque os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras:

Quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte da narrativa está em evitar explicações. Nisso Leskov é magistral (...) O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, é com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação.⁷⁸

⁷⁸ BENJAMIN, Walter. O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985b. p.203.

De acordo com Benjamin, a informação é algo plausível que ao buscar explicar um acontecimento é incompatível com o espírito da narrativa cuja profusão de significados se abre à experiência do ouvinte. Gagnebin⁷⁹ observa que o leitor atento de Benjamin descobrirá, em seu texto, uma teoria antecipada da obra aberta de Eco, conceito que já relacionamos à obra de Kiarostami.

A informação recebe sua recompensa no momento em que é nova, vive apenas nesse momento; deve se entregar totalmente a ele e, sem perder tempo, a ele se explicar. Com a narrativa é diferente: ela não se esgota, conserva a força reunida em seu âmago e é capaz de, após muito tempo, se desdobrar.⁸⁰

A força inesgotável e o poder de se desdobrar dos filmes, mesmo após seu fim, residem precisamente na estrutura polissêmica de suas narrativas que permitem que cada espectador tenha uma experiência diversa do outro e possa contar e recontar o filme de maneiras distintas. É a dúvida, a incerteza característica que perpetua e alimenta o fascínio. Benjamin ainda ressalta que a pergunta “e o que aconteceu depois?” é plenamente justificada na narrativa, “ao contrário do romance que não pode dar um único passo além daquele limite em que, escrevendo na parte inferior da página a palavra fim, convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida.”⁸¹ Assim, nos perguntamos, ao final de *Gosto de cereja*, o que terá acontecido ao senhor Badii. Terá conseguido se suicidar? Ou terá cedido ao “gosto da cereja” que o velho senhor lhe relata no carro? E o protagonista de *Vida e nada mais* terá encontrado os meninos ao não desistir de subir a estrada? Mas Kiarostami não responde a perguntas, apenas “sugere a continuação de uma história.” Cada espectador pode interpretar da forma que quiser, de acordo com suas próprias experiências. E não seriam os filmes mais intrigantes aqueles que justamente mais perduram em nossa memória e possuem “uma vida mais longa”, nos impelindo a compartilhar de seu mistério quantas vezes quisermos com os outros? Não são eles que, por sua amplitude, nos permitem acrescentar um pouco mais de nós em seu processo de significação?

Em *Gosto de cereja*, Kiarostami situa o espectador como “a quinta pessoa que fala”, além do senhor Badii e dos três personagens que entram no carro. Há um diálogo

⁷⁹ GAGNEBIN, J. M. (1986). Walter Benjamin ou a história aberta. In BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 2ª edição, p. 12.

⁸⁰ BENJAMIN, Walter. O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985b. p.204.

⁸¹ Ibid, p. 213.

constante entre público e obra, que só é viabilizado pela inclusão desta quinta pessoa na construção da história. É precisamente quando o filme se torna vago e inconclusivo que o espectador estabelece uma relação mais íntima com a obra e recorre ao seu repertório de vida e a sua imaginação para reduzir seu grau de ambiguidade. E, nos lembra Benjamin, tanto mais sentiremos que este processo realmente passa pela nossa experiência, quanto mais a narrativa se desprende dos aspectos psicológicos que a cercam.

Nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica. Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia.⁸²

Encontramos nos filmes de Kiarostami um ciclo de trocas, um “intercâmbio de experiências” entre o diretor, os personagens e o próprio espectador.

O vento nos levará mostra o quanto de mim existe nos filmes que dirijo. Embora seja difícil e até inútil fornecer um percentual exato, não posso negar que cada um desses personagens existe um pouco de mim: um habitante de Teerã, certa fase de minha vida, eu como cineasta e as perguntas que me faço.⁸³

O narrador, diz Benjamin, retira da experiência – a sua própria e a dos outros – o que ele conta e incorpora as coisas narradas a experiência do ouvinte. Eis o processo de assimilação da narrativa à vida do ouvinte. O narrador Kiarostami, de fato, está presente em muitos de seus filmes. Como observou Andréa França⁸⁴, o cineasta cria repetidamente espelhos de si mesmo em seus filmes: os diretores-personagens em *Close-up* (1990), em *Vida e nada mais* e o protagonista de *O vento nos levará*. Sobre o último, Kiarostami relata que a cena em que o personagem indaga ao menino do vilarejo se ele era uma pessoa má foi na verdade uma pergunta feita pelo próprio Kiarostami ao garoto. Seus primeiros filmes no Kanun eram sistematicamente experiências pessoais de

⁸² BENJAMIN, Walter. O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985b. p.202.

⁸³ KIAROSTAMI, Abbas. Duas ou três coisas que sei de mim. In: Abbas Kiarostami. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 252.

⁸⁴ FRANÇA, Andréa. Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

um Kiarostami criança, irmão e pai que passava a frente seus relatos de vida, já que “a experiência que passa de pessoa para pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores.”⁸⁵ *Vida e nada mais* surgiu a partir de um fato verídico: o terremoto em uma região do Irã e a dúvida que rondava a mídia acerca do destino dos dois protagonistas de “Onde fica a casa do meu amigo”. O cineasta viajou à procura dos meninos e o que vemos no filme é um relato de sua experiência nas zonas abaladas.

Foi nessa dicotomia entre a beleza da natureza e a catástrofe humana que encontrei as razões para realizar *E a vida continua*, para mostrar aquilo que vivi nessa viagem, toda minha experiência, o olhar das pessoas que escaparam ao sismo, o seu entusiasmo em continuar a viver⁸⁶.

O narrador, portanto, tem uma relação com a história contada, não há o interesse de narrar o “puro em si” como ocorre na informação. A narrativa, diz Benjamin, mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele, imprimindo assim a sua “marca”. Sem dúvida, toda obra de arte, e mais, especificamente, todo filme carrega uma relação íntima com o seu cineasta, no entanto o que aproxima Kiarostami do narrador benjaminiano é o seu modo de narrar, a força dinâmica da sugestão do seu relato que, ainda que pessoal, não impõe uma interpretação psicológica dos fatos.

Sou um daqueles artistas que cria sua obra a partir de si mesmo. O menino que chora no berço em *E a vida continua* talvez seja a imagem de minha infância. O homem que bate em “O viajante” sou eu adulto. O pai que descuida de seu filho sou eu também. São duas faces de minha figura de pai. Em “O viajante”, Qasem, que viajava sempre só, e Akbar, que gostaria de acompanhar o seu amigo, estão ambos muito próximos de minha pessoa. Do mesmo modo, em “Close-up”, o impostor sou eu.⁸⁷

Jonathan Rosenbaum⁸⁸ observa que pedir conselhos a desconhecidos é um tema quase constante na obra de Kiarostami. De fato, os próprios personagens são colocados em situações nas quais apelam para orientações de estranhos que vão encarnar, em muitos filmes, a figura do homem sábio, o que “sabe dar conselhos”, característica

⁸⁵ BENJAMIN, Walter. O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985b. p. 198.

⁸⁶ KIAROSTAMI, Abbas. *Duas ou três coisas que sei de mim*. In: Abbas Kiarostami. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 235.

⁸⁷ KIAROSTAMI, Abbas. *Duas ou três coisas que sei de mim*. In: Abbas Kiarostami. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.202.

⁸⁸ ROSENBAUM, Jonathan & SAEED-VAFA, Mehrnaz. *Abbas Kiarostami*. Champaign: University of Illinois Press, 2003, p. 19.

fundamental do narrador. O conselho tecido na substância viva da existência é a sabedoria, afirma Benjamin. Esta sabedoria pode ser encontrada na figura do taxidermista turco em *Gosto de cereja*, que segundo definição do próprio Kiarostami, é “um homem iluminado, um filósofo que tomou consciência dos verdadeiros valores mediante a experiência, pela vida, simplesmente.”⁸⁹

(...) tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir num ensinamento moral, seja num sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se “dar conselhos” parece hoje algo antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. Em consequência, não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros. Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada.⁹⁰

Imagem 5



O velho taxidermista e o *gosto da cereja*

Benjamin destaca dois tipos de sabedoria atreladas a dois tipos de narradores: o saber que vem de longe, que corresponde ao homem que viaja e tem muito para contar e o saber que vem do passado, que corresponde ao homem que ganhou honestamente a sua vida sem precisar sair de seu país e que pode recorrer ao acervo de toda uma existência para contar suas histórias – e as dos outros. Este saber do passado relaciona-se à autoridade do homem velho, imbuído de sabedoria, “o lado épico da verdade”, nas palavras de Benjamin.

⁸⁹ KIAROSTAMI, Abbas. *Duas ou três coisas que sei de mim*. In: Abbas Kiarostami. São Paulo: Cosac Naify, 2004.p. 246.

⁹⁰ BENJAMIN, Walter. *O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985b. p. 200.

O taxidermista corresponde a este saber do passado. Esta figura torna a insistir em outros filmes do cineasta. Rosenbaum vê no velhinho simpático de *Onde fica a casa do meu amigo?* o único a dar atenção especial ao menino, o precursor destas figuras sábias que aconselham os protagonistas dos filmes de Kiarostami em seus dilemas éticos e humanos. O velho médico de *O vento nos levará* que se afasta de moto em meio aos campos de trigo com o protagonista na garupa, recitando um poema de Omar Khayyam, “incitando o passageiro para que aproveite o tempo que lhe for concedido sem esperar pelo “além”, lugar de onde ninguém retornou para testemunhar sua existência” é outro exemplo. Há, de fato, uma grande sabedoria na poesia persa que faz com que suas quadras tornem-se pílulas de saber que proclamadas pelo personagem assumem a dimensão utilitária da narrativa de Benjamin. A “sabedoria” nas quadras de Khayyam é uma espécie de entidade escrita com letra maiúscula.

Ouve o que a Sabedoria diz todos os dias:

A vida é breve

Não te esqueças, não és como certas plantas

Que rebrotam depois de cortadas.

(Omar Khayyam)

Imagem 6



A sabedoria dos versos de Khayamm embala a viagem do protagonista em *O vento nos levará*

Quando me falam das delícias que na outra vida

os eleitos irão gozar, respondo:

Confio no vinho, não em promessas;

o som dos tambores só é belo ao longe.

(Omar Khayyam)

Percebemos, portanto, Kiarostami não só atuando de acordo com os princípios de um narrador benjaminiano, como a própria figura do narrador sistematicamente ocupando um lugar na história. Os próprios personagens que cruzam o caminho dos protagonistas são grandes narradores de si mesmos. Em *Gosto de cereja* isto é particularmente visível, uma vez que cada um que entra no carro do senhor Badii tem uma história para compartilhar. E cada história contada tem o efeito de nos fazer refletir e dialogam mais conosco, espectadores, do que com o próprio Badii que quase nada fala de si e atua mais como um ouvinte. O carro, observa Badiou, torna-se nos filmes do iraniano um “lugar das palavras”.⁹¹ Enquanto o motorista “se esquece de si mesmo”, dirigindo o automóvel, contemplando paisagens e caminhos, “mais profundamente se grava nele o que é ouvido⁹²”. E para nós o que fica é o “gosto de cereja” do taxidermista.

*Um dia pedi a um velho sábio
que me falasse sobre os que já se foram.*

Ele disse:

Não voltarão. Eis o que sei.

(Omar Khayyam)

⁹¹ BADIOU, Alain. El cine como experimentación filosófica. In: YOEL, G. (Org.). Pensar el cinema I: imagem, ética y filosofía. Buenos Aires: Manantial, 2004. p. 67, tradução minha.

⁹² BENJAMIN, Walter. *O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985b. p. 205.

CAPÍTULO 3– A POESIA NA OBRA DE KIAROSTAMI

3.1. A imagem poética

Ultimamente, tenho pensado em outro tipo de cinema que me torne mais exigente e que se defina como um sétima arte. Neste cinema há música, sonho, história, poesia. Mas, seja como for, acho que o cinema continua a ser uma forma de arte menor. Questiono-me, por exemplo, por que motivo ler uma poesia excita a nossa imaginação e nos convida a participar de sua realização. Sem dúvida, a poesia, não obstante seu caráter de incompletude, é criada para alcançar uma unidade. Quando minha imaginação se mistura com ela, a poesia torna-se minha. A poesia nunca conta histórias. Oferece uma série de imagens. Representando-as em minha memória, apoderando-me de seu código, posso elevar-me a seu mistério.⁹³

O cinema permanece, até os dias de hoje, sob o forte estigma de uma “máquina de contar histórias”, não obstante hibridações do cinema com o campo das artes e com movimentos vanguardistas que, sempre presentes em sua trajetória, receberam a alcunha de “cinema de arte”. E será esta diferenciação que assegura, de certa forma, ao filme o direito de ambiguidade, de não ser compreendido e de escapar à estrutura narrativa clássica. Como vimos no capítulo anterior, *Hollywood* consolidou e aperfeiçoou com o tempo uma fórmula que permanece hegemônica nos grandes circuitos. A recusa de Kiarostami em “contar histórias” corresponde a este tipo específico de estrutura narrativa “sólida e impecável”. Daí sua contraproposta de um cinema incompleto. É visível na obra do iraniano, às vezes de maneira mais explícita em certos filmes do que em outros, a importância que tem a poesia na sua obra cinematográfica. Presente durante toda a sua vida como forma de inspiração e consolo, o cineasta explica o seu fascínio:

Em minha biblioteca, os romances e os livros de relatos seguem parecendo novos porque, uma vez lidos, não volto a abri-los. No entanto, os livros de poesia estão por todas as partes, bem desgastados, porque nunca parei de relê-los. (...) durante toda a minha vida me refugiei na poesia. Em minha opinião, a poesia tem muita mais força em tempos difíceis do que em tempos de calma; ela permite encontrar um certo equilíbrio, uma energia interna.⁹⁴

⁹³ KIAROSTAMI, Abbas. Duas ou três coisas que sei de mim. In: Abbas Kiarostami. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.182.

⁹⁴ STERRITT, David. With Borrowed eyes: Abbas Kiarostami talks in Film Comment, vol.36. n 4, 2000. p.22.

O que instiga Kiarostami na poesia é a sua vida longa, decorrente de sua essência ambígua e seu poder de sugestão. Ocorre que a poesia por ser um discurso aberto, cuja linguagem é ilimitada, possibilita leituras sempre renovadas sobre o mundo. Serão estas características que, como vimos, o cineasta irá adotar em sua obra de modo a estimular no espectador uma postura mais ativa na construção de significados. Ao trabalhar a sugestão como alternativa à imposição de verdades, Kiarostami nos oferta um cinema cuja abertura se aproxima da leitura de um poema.

É por isso que o poeta será sempre mais sugestivo que o filósofo. Ele tem precisamente o direito de ser sugestivo. Então, seguindo o dinamismo que pertence à sugestão, o leitor pode ir mais longe, longe demais.⁹⁵

As idéias de Bachelard sobre as imagens poéticas podem nos auxiliar na compreensão da natureza das imagens produzidas por Kiarostami e o seu mecanismo de recepção no espectador, fazendo um paralelo entre a imagem poética e a imagem cinematográfica. Tanto a poesia quanto o cinema trabalham com imagens. É através da imagem que a narrativa fílmica é construída e mundos são recriados, aliada, logicamente, a componentes sonoros, dramáticos e cenográficos. Mas quando podemos afirmar que uma imagem cinematográfica é uma imagem poética?

Para Bachelard, a imagem poética é uma espécie de abstração, “um súbito realce do psiquismo.”⁹⁶ que, através da expressão artística do poeta, busca materialidade na poesia. Pierre-Jean Jouve escreve: “A poesia é uma alma inaugurando uma forma”⁹⁷. Podemos traçar um paralelo entre a imagem poética e a imagem cinematográfica. A morada de sua criação também é a alma do cineasta e através da percepção de determinada imagem, nós apreendemos a sensibilidade e a imaginação do artista e seu modo peculiar de ver o mundo. A capacidade de ver do poeta sempre estará relacionada a um olhar distinto e único acerca do universo. E quando o cineasta também é um poeta, como é o caso de Kiarostami, a interlocução entre poesia e cinema torna-se mais visível.

No caso do cinema, a materialidade antes buscada na palavra é transposta para a imagem. A presença da poeticidade em um filme pode ser notada pela luz, sons, a combinação de cores, os enquadramentos, a composição de planos que são importantes

⁹⁵ BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p.68.

⁹⁶ Ibid, p.1.

⁹⁷ Jouve apud BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 6.

para demarcarem a intenção poética na narrativa fílmica, ou seja, a forma como o diretor materializou uma realidade, através do poder afetivo das imagens.

Podemos pensar em Luchino Visconti e *Morte em Veneza* (1971). Poucas vezes no cinema, a morte fora tão poética quanto o deus grego Tadzio, da imensidão do mar, apontando para o infinito, enquanto a tinta preta escorre pela face de Aschenbach, denunciando a sua velhice e a distância intransponível entre a humanidade e a perfeição. Todo este cenário trágico embalado ao som de Mahler. Pensemos também nas cidades desertas e silenciosas de Antonioni que parecem eternos dias de domingo e que engolem os personagens em seu vazio existencial, em *Eclipse* (1961). Lembremos também do labirinto sombrio da Zona em *Stalker* (1979), de Tarkovski.

E Kiarostami, como ele materializa a realidade, como organiza os elementos da imagem de modo a conferi-las uma intenção poética? Em *Onde fica a casa do meu amigo?* tudo fora cuidadosamente pensado por Kiarostami desde o caminho em ziguezague no qual o menino faz e refaz sua jornada até a luz atravessando os padrões ornamentais geométricos das janelas que o auxilia quando anoitece. A diferenciação que Ishaghpour faz entre “prosa de romance” e “poema”, ao analisar *Onde fica a casa do meu amigo?* e *O viajante* acerca do tratamento do material fílmico, exprime com precisão as intenções de Kiarostami. Enquanto no segundo caso, diz o autor, os lugares servem de cenário à história, no outro eles se tornam “estados de alma”⁹⁸.

As paisagens nos filmes de Kiarostami têm, de fato, alma, se confundem com os personagens e sempre comunicam algo acerca deles. Em *Gosto de cereja*, a paisagem é desértica e espelha o estado de espírito do senhor Badii, juntamente à encenação circular como estrutura simbólica daquele que não faz progressos está condenado a morrer. Ao final do filme, os desertos áridos se tornam campos verdejantes repletos de vida, sugerindo um outro estado de espírito, o tempo feliz do senhor Badii quando era jovem soldado. Os planos gerais da bela paisagem que abrem *O vento nos levará*, ao contrário da aridez de *Gosto de cereja*, são uma celebração à grandeza da vida que insiste a despeito dos personagens que aguardam a morte da senhora doente. Em *Vida e nada mais* as ruínas contrastam com os planos abertos de uma natureza plena, ao final do filme, refletindo o embate entre a beleza e a catástrofe que assola os habitantes da região abalada pelo terremoto e sugerindo que “a vida continua” apesar de tudo.

⁹⁸ ISHAGHPOUR, Youssef. O real, cara e coroa: o cinema de Abbas Kiarostami. In: Abbas Kiarostami. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p.129.

A paisagem tinha de ser muito semelhante ao estado de espírito do personagem e do mesmo modo, a fotografia, a relação luz-sombra, o ocre da terra a areia que, como uma ducha, cobria o personagem no buraco da montanha. Tudo fora planejado, até os trajetos circulares do automóvel. Mande construir aquele tipo de estradinha porque não existia, enquanto procurava depressões do terreno que, em certos momentos, escondessem o automóvel, deixando no enquadramento apenas a paisagem.⁹⁹

Imagem 7

A paisagem árida de *Gosto de cereja*

O diálogo entre poesia e cinema originou, na década de 60 o movimento denominado Cinema de Poesia. Esta vertente histórica agregou cineastas experimentalistas como Luis Bunuel, Píer Paolo Pasolini, Antonioni, dentre outros. Pasolini formulou, então, o ensaio “O cinema de Poesia” – texto encontrado em seu livro *O Empirismo Herege* – onde identificou as características de um movimento que nascia, propondo uma ruptura com o modelo narrativo clássico, valendo-se de empréstimos teóricos da Literatura, da Semiótica e da Semiologia a fim de sistematizar o seu estudo.

Pasolini opõe o “cinema de poesia” ao que ele chama de “cinema de prosa”. O “cinema de prosa”, segue os preceitos de uma narrativa literária, apresentando os acontecimentos em uma ordem lógica e causal. No “cinema de poesia” é mais relevante a maneira de narrar do que a história em si. Por conseguinte, as escolhas do diretor ficam mais visíveis e os filmes mais alegóricos, solicitando do espectador um maior esforço intelectual na interpretação da narrativa. Obras como *O cão andaluz* (1929), de Bunuel, *Deserto vermelho* (1955), de Antonioni trabalhavam com as possibilidades de interpretação do espectador. Segundo Érika Savernini, enquanto no cinema narrativo

⁹⁹ KIAROSTAMI, Abbas. Duas ou três coisas que sei de mim. In: Abbas Kiarostami. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.245-246.

convencional o esforço seria direcionado para fazer-se compreender, no “cinema de poesia” a intenção estaria na criação da ambiguidade, do imaginativo.

No “cinema de poesia” a abertura é enfatizada, chamando o espectador a se comprometer na interpretação. O filme tende a uma profusão de vazios de indeterminação simulados como vazios funcionais. O filme deixa o espectador frente a uma construção visual, que lhe exige uma interpretação pessoal.¹⁰⁰

Há abordagens distintas acerca do que se considera “poético” na sétima arte, a expressão se presta a várias nuances e realizar um levantamento acerca de todas as suas teorizações seria tarefa para outra dissertação. Embora, reconheçamos a importância do movimento de Pasolini, não pretendemos nos ater a uma comparação do poético de Kiarostami com o do italiano, uma vez que há vários pontos que os distanciam, como por exemplo, o uso sistemático da montagem, algo que Kiarostami recusa. O que nos interessa na definição de poético é esta ruptura com as estruturas convencionais, o diálogo com o espectador por meio de metáforas e símbolos que irão sempre remeter a imagem a um sentido além daquele imediato e sobretudo a abertura da linguagem.

A natureza do poema é sempre sugestiva. As palavras em um poema sempre sugerem algo além do que está escrito. “Pela linguagem poética, ondas de novidade correm sobre a superfície do ser. E a linguagem traz em si a dialética do aberto e do fechado. Pelo sentido, ela se fecha; pela expressão poética, ela abre”.¹⁰¹ Bachelard aponta que a comunicabilidade de uma imagem poética é um fato de grande significação ontológica e relaciona dois conceitos à recepção psicológica de um poema sobre o leitor - a repercussão e a ressonância. Segundo o autor, na ressonância, ouvimos o poema; na repercussão o falamos, ele é nosso. A repercussão, diz Bachelard, opera uma invasão do ser, o poema toma o leitor por inteiro e é pela repercussão que sentimos erguer-se um poder poético dentro de nós.

A imagem poética não é um eco de um passado. Ela é antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer. Por sua novidade, por sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio.¹⁰²

¹⁰⁰ LOPES, Érika Savernini. Índices de um Cinema de Poesia. Escola de Belas Artes da UFMG, 1998. p.28.

¹⁰¹ BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 224.

¹⁰² BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p.5

Não importa quando e onde foi produzida, a imagem poética pode chegar a qualquer indivíduo e causar nele uma repercussão. Acontece, deste modo, uma comunicação entre o receptor da obra e seu autor, uma relação intersubjetiva. Kiarostami afirma que a imagem do vento que sopra entre as espigas do campo de *O vento nos levará* é uma imagem de sua infância, assim como a maçã que oscila na varanda para cair nas mãos do menino é um tema que recorre em uma de suas poesias. Como já observado na análise entre o cineasta e o narrador benjaminiano, boa parte dos filmes de Kiarostami são resultado de experiências pessoais do mesmo, mas o relato nunca é determinista, abrindo-se indefinidamente a uma profusão de interpretações a serem criadas e recriadas pelo espectador. Podemos dizer que as imagens de Kiarostami provocam uma repercussão no espectador, na medida em que ele incentiva a apropriação da obra, através de uma poética da sugestão, e opera a inversão do ser.

3.2. Kiarostami e a poesia

Para a geração de Abbas Kiarostami a poesia era um elemento central, um dos motivos da renovação intelectual do país e inclusive uma das mais poderosas armas diante da ditadura do xá Reza Pahlevi. Poesia foi em tempos pretéritos e ainda é tão importante no Irã que até mesmo os iletrados dedicam-se a recitá-las, assim como as crianças. O cinema iraniano, por sua vez, tem registrado esta afinidade com a poesia em várias épocas. Forough Farrokhzād, em 1963, realiza seu único filme, o clássico documentário *The House is Black* sobre uma colônia de leprosos no interior do Irã. Enquanto mostra imagens chocantes, recita poemas de sua autoria. Parviz Kimiav, filma, em 1999, *Iran is my Land*, que narra a trama de um jovem escritor que compilou todos os poemas clássicos e tenta permissão das autoridades para publicá-lo. Mohsen¹⁰³ disse certa vez que se por trás de todo cineasta europeu há um pintor, por trás de todo cineasta iraniano, há um poeta frustrado. A observação é precisa para qualquer análise cinematográfica iraniana e, em especial, no caso de Kiarostami.

Como já vimos, o cineasta alimenta uma grande paixão pela poesia persa – tanto a clássica como a moderna. Esta paixão pode ser sistematicamente evidenciada em seus filmes pelas constantes referências que aparecem dentro das narrativas, denunciando uma afinidade por poetas como Omar Khayyam, Hafez, Rumi, dentre outros. O título

¹⁰³ MAJMALBAF apud ELENA, Alberto. Abbas Kiarostami. Madri: Ediciones Cátedra, 2002.

Onde fica a casa do meu amigo?, por exemplo, vem de um verso de um famoso poema persa escrito por Sohrab Sepehry. Já *O vento nos levará* fora tirado de um poema de Forough Farrokhzād. Neste último, um trecho do poema é, de fato, recitado pelo protagonista à menina que tira o leite na penumbra. Ainda, no final do filme, o velho médico recita versos de Omar Khayyam. Em relação ao último, Ishaghpour observa que em *Gosto de cereja*, a conversa entre o senhor Badii e o taxidermista parece, na realidade, um diálogo com Khayyam, em seu elogio à vida.

*Sente todos os perfumes, todas as cores,
Todas as músicas; ama todas as mulheres.
Lembra-te que a vida é breve,
E que breve voltarás ao pó.
(Omar Khayyam)*

Talvez seja Khayyam o poeta que Kiarostami realmente mais dialoga em seus filmes sobre as questões de vida e morte. Não é raro lermos as suas quadras e enxergarmos nelas sinopses das obras do iraniano. E grande parte dos filmes de Kiarostami, principalmente *Gosto de cereja*, *O vento nos levará* e *Vida e nada mais*, são filmes que transitam entre o tema da morte e da vida, ou melhor o confronto entre ambos, através de diversas imagens e simbolismos que o cineasta, constantemente, retira da poesia persa. Na quadra abaixo, o cavaleiro nas sombras poderia ser o senhor Badii que não sabemos se levanta ou não do buraco cavado para a morte em *Gosto de cereja*.

*Vai um cavaleiro pelas sombras do entardecer
Aonde irá, por serras e por vales?
e onde estará deitado amanhã?
Sobre a terra, ou debaixo dela?
(Omar Khayyam)*

A natureza básica da poesia persa clássica é profundamente humanista e espiritualista. Intimamente associada ao sufismo, a poesia na esfera iraniana está ligada a jornada espiritual e ao crescimento, uma de suas temáticas primárias. A principal característica da poética kiarostaminiana, que são as trajetórias com obstáculos, tem aí a

sua origem. Esta temática poética será observada através de diversos simbolismos como as estradas sinuosas que permeiam a trajetória dos carros dos protagonistas dos filmes, e todo um universo de objetos em movimento não retilíneo nos filmes. Bernadet fez um levantamento destes objetos e chama a atenção para uma “estética da maçã”,¹⁰⁴ fazendo menção ao famoso plano – que fora inspirado em uma poesia de Kiarostami – em “O vento nos levará” em que a fruta cai e enfrenta obstáculos até chegar às mãos do menino. Além da maçã, o autor também cita o osso que segue a deriva no rio no final de *O vento nos levará* e ainda a lata de spray que rola pela ladeira em *Close-up*.

O fêmur a deriva no rio e as estradas, logicamente, são simbolismos mais fáceis de serem identificados, mas a maçã e a lata de spray são sutilezas que sem os comentários do cineasta poderiam ser mais difíceis para o espectador detectar. A estratégia é fazer a câmera acompanhar de perto estas trajetórias, dar tempo a estas “insignificâncias”. Bernadet irá salientar, no entanto, que para nós, ocidentais, torna-se difícil relacionar certas imagens à poesia persa pois não temos uma relação íntima com ela. Então a intuição acerca destes simbolismos é viabilizada pela força da repetição destas imagens nos filmes. O autor cita o leite como uma possível relação com o ciclo da vida, uma vez que é citado em oito diálogos em *O vento nos levará*. Outra suspeita recai sobre a caixa de morangos que também é um dado, à primeira vista, insignificante, mas que insiste no filme e nos faz lembrar da cereja do taxidermista que aconselha o senhor Badii em *Gosto de cereja*. São estas reiteraões que levarão o espectador a intuir que há algo mais naquelas imagens, cuja presença remete a um significado além do imediato.

A maçã não devia seguir uma linha reta (...) Diante de um obstáculo, ela se orienta para um outro caminho. A poesia persa define esse movimento como o curso de um riacho num prado. A água nunca segue linha reta. A essência de seu movimento é o obstáculo. O que obstrui a água a obriga a se movimentar. Essas curvas e meandros, que fazem a beleza dos riachos, provem de seu encontro com obstáculos.¹⁰⁵

Ainda sobre a maçã, Kiarostami afirma no documentário *La Leçon de cinéma*, de Mojdeh Famili: “aparentemente, esta maçã desliza sozinha e cai nas mãos deste menino. Como se diz, essa sorte não pertence a quem dorme. Essa maçã é atribuída a

¹⁰⁴ BERNARDET, Jean-Claude. Caminhos de Kiarostami. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 95.

¹⁰⁵ KIAROSTAMI apud BERNARDET, Jean-Claude. Caminhos de Kiarostami. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p.86.

quem está acordado”. Bernadet afirma não saber precisar o significado de “acordado” para Kiarostami, mas intui que é algo a mais: O “acordado” é “estar aberto à vida, estar receptivo ao mundo. Talvez seja esta a razão pela qual o tema acordar/dormir é recorrente em sua obra.”¹⁰⁶ O autor lembra da produtora de *Através das oliveiras* que percorre as barracas para acordar a equipe, mas pede que não acordem o personagem Houssein que teria tido dificuldades de dormir na véspera. Mas o personagem grita enfaticamente que já está acordado e pronto. Já em *O vento nos levará* a equipe de filmagem passa grande parte da história dormindo.

Lendo as quadras de Khayyam para esta pesquisa, encontramos vários versos que respaldam a intuição de Bernadet e confirmam o diálogo entre o poeta e Kiarostami.

*Eu estava com sono e a Sabedoria me disse:
A rosa da felicidade não se abre para quem
dorme;
por quê te entregares a esse irmão da morte?
Bebe vinho; tens tantos séculos para dormir.
(Omar Khayyam)*

*Bebe o teu vinho. Vais dormir muito tempo
Debaixo da terra, sem amigos, sem mulheres.
Confio-te um grande segredo:
As tulipas murchas não reflorescem jamais.
(Omar Khayyam)*

Mas é possível pensar que ainda que estas imagens não se repetissem, elas estão a ocupar o lugar da “ação”, o que por si só já conduz o espectador a um outro olhar sobre estas “insignificâncias”, donde não é difícil concluir que a poesia na obra de Kiarostami está na gentileza da natureza que oferta ao homem os sabores das frutas, as sombras das árvores, o vento que sopra e que também um dia nos levará. O vento que refresca, o gosto do morango ou da cereja, o leite fresco ordenhado da vaca são prazeres sensoriais, imagens que remetem a um estado de comunhão com o que a vida tem a

¹⁰⁶ BERNARDET, Jean-Claude. Caminhos de Kiarostami. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 86.

oferecer aquele que estiver “aberto” a ela. As quadras de Khayyam constantemente remetem a imagens sensoriais: a fruta, o vinho, o cheiro das flores.

No entanto, embora haja uma afinidade, como já salientada, entre Kiarostami e os poetas persas clássicos, de onde seu cinema retira boa parte de suas metáforas, Clara Janés, em prefácio do livro de poemas do próprio cineasta, *Companheiro do vento*, observa que, em termos de forma e estilo, Kiarostami tem pouco de tradicionalista, apresentando uma inegável sensibilidade modernista que o aproxima mais da nova poesia iraniana, sobretudo a de Sepehri. O poeta foi o principal tradutor dos *haikus* para a língua persa, tendo sido profundamente influenciado.

O *haiku* é uma forma poética japonesa que vem sendo adotada por poetas iranianos desde a segunda metade do século 20. No Japão, o *haiku* existe como forma poética independente desde o século 19 e tem influenciado poetas por todo o mundo, embora só há algumas décadas a sua influência na poesia persa tenha se tornado significativa. Com a mudança de foco da literatura persa das questões sócio-políticas dos anos 50 e 60 para meios de expressão mais individuais durante as décadas de 80 e 90, o *haiku* finalmente se estabeleceu na poesia iraniana, tornando-se um desafio estilístico para aqueles que acolheram a brevidade e concisão da forma, assim como a linguagem simples. Diversos poetas persas também reconhecem no *haiku* uma relação entre o budismo japonês e o misticismo persa.

O *haiku*, poema breve de 17 sílabas, é organizado em três versos, sendo o primeiro composto de cinco sílabas, o segundo de sete e o terceiro de cinco. Não há título, nem seus versos possuem rima. É muito comum termos dificuldades em apreciar o *haiku*, visto que o homem ocidental e o oriental apreendem e explicam o mundo de modos completamente diferentes. A consciência intuitiva e força de sugestão, princípio da arte japonesa, oferecem um contraponto à consciência racionalista que caracteriza o homem ocidental desde o período final da Antiguidade. Devido a estas diferenças culturais, a simplicidade e concisão do *haiku* muitas vezes não são compreendidas pelo leitor ocidental que está desacostumado com o despojamento da linguagem. A essência é inferir o máximo a partir do mínimo. O leitor precisa ser atento à sutileza da linguagem e saber “ler” as sugestões que vagueiam pelo silêncio da superfície do poema.

As poesias de Kiarostami têm um caráter essencialmente visual. O seu livro de poemas acaba tornando-se muito revelador quanto a seu estilo como cineasta. Encontramos conjugados o olhar do poeta e o olhar do cineasta, de modo que

constantemente durante a leitura de seus poemas, sentimos que estamos olhando diretamente para uma imagem. Assim como em seus filmes, há a contemplação atenta do cotidiano, retratando a natureza ou um detalhe geralmente despercebido. Mas o que fica proeminente é o despojamento com que traduz o mundo e deixa as inferências por conta do leitor. Em seu pequeno ensaio sobre o *haiku*, Leminski fala de um “sujeito elidido”¹⁰⁷, o que não equivale a uma mera descrição morta mas uma espécie de “Eu maior” que não sufoca as coisas do mundo mas apenas as “deixam ser”.

*Uma maçã vermelha
dá milhares de voltas
no ar
e cai
nas mãos de uma criança brincalhona.
(Abbas Kiarostami)*

*Um pedaço de neve
- lembrança de um largo inverno-
a primavera em seus começos.
(Abbas Kiarostami)*

Podemos atribuir certas características estilísticas de Kiarostami à influência do *haiku*. Talvez isto explique porque dentre os cineastas modernos, podemos encontrar em Ozu uma afinidade maior com o seu cinema no que tange o estilo minimalista e a ideia de uma poética da sugestão. Para Kiarostami, dizer nada é como dizer muitas coisas. O espectador trabalhará, então, com informações elementares, com puras possibilidades para a construção de significados no filme. No poema *haiku*, com poucas palavras, uma imagem se faz presente e o que fica em suspenso é sugerido ao leitor, que o completará com a sua imaginação e experiência de vida. Eis o postulado do cinema incompleto de Kiarostami. Ao espectador é oferecido o mínimo de informações e ele terá que a partir deste mínimo criar sua própria história. Aqui o retorno à *tabula rasa*, proposto por Dabashi e a liberdade de criação encontram eco. O mundo no poema *haiku* é simples e livre da “poeira ideológica e cultural.”

¹⁰⁷ LEMINSKI, Paulo. Ensaaios e anseios crípticos. Curitiba: Pólo Editorial do Paraná, 1997. p.88.

Observa-se então uma progressiva diminuição do papel do diretor. No entanto, logicamente devemos relativizar esta espécie de “eu ausente”, pois sabemos que os filmes são permeados por escolhas do seu cineasta, ou melhor, são fundamentalmente feitos de escolhas, não sendo apenas meros registros oferecidos ao espectador. O que enquadrar, o tempo do quadro, o extracampo são procedimentos que passam por filtros subjetivos. A própria “ausência” é uma espécie de presença pois denuncia um estilo e o *haiku* mais do que uma forma poética é uma maneira singular de ver o mundo. Mas é uma presença que não “sufoca”, não “impõe”, mas deixa ser, como afirma Leminski. Para Kiarostami o não sufocar, o deixar ser consiste em deixar que a obra seja transpassada pelo o que não é controlável, por tudo que escapa a encenações rígidas - como os personagens repletos de fissuras reforçadas pela atuação não-profissional -, a relações de causalidade e a direciona para um inacabamento, um estado de coisas em suspenso que aguarda o espectador.

Five, por não conter uma história propriamente dita, se aproxima ainda mais da proposta do *haiku*, no que tange o “eu ausente.” Percebemos pelas afirmações do cineasta a crença em uma poesia inerente ao mundo, mas que necessita do olhar distinto que a “declame” e de um olhar atento que a contemple:

Se conseguirmos parar num lugar e nos concentrar em algo, certamente encontraremos muitas coisas que não são controláveis, no sentido de estarem sob a direção de um cineasta. Portanto, esse tipo de trabalho pode se aproximar da poesia, da pintura, e libertar-se da narração e da direção. Não a ponto de o autor desaparecer, mas no sentido de que não haverá uma encenação. Você continua sendo o autor, mas se elimina como deus da cena (...) Não posso dizer que fiz esse filme, posso dizer que registrei esse filme, pinteí essa história. mais ou menos como se eu houvesse declamado uma poesia que já estivesse escrita. Não realizei o filme, mas estava ali – pronto para compreender e observar.¹⁰⁸

Assim como em um poema *haiku*, em *Five* há vazio e silêncio. E os vazios e silêncios são carregados de sugestões. O que também conduz a obra a uma relação mais íntima com a forma japonesa é que a observação atenta da natureza, que é a essência do *haiku*, se encontra de forma direta, menos eclipsada pela existência de histórias que possam, para Kiarostami, limitar as imagens que ele tem em mente. A contemplação da natureza não é um tema que se mistura a conflitos em *Five*, constituindo-se como a

¹⁰⁸ KIAROSTAMI, Abbas. Duas ou três coisas que sei de mim. In: Abbas Kiarostami. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.322.

“história” a ser “declamada” - um toco de madeira que se quebra e é levado pelas ondas do mar, o coaxar dos sapos, o amanhecer do dia. A inexistência de trama conduz o espectador a uma experiência diferenciada de recepção que será fundamentalmente sensorial e levanta questões interessantes acerca do cinema de Kiarostami, uma vez que o cineasta afirma ter realizado o filme para escapar à obrigação da narrativa e da escravidão da *mis en scène*.

CAPÍTULO 4 – PRESENTIFICAÇÃO DA NATUREZA

4.1. Entre a produção de sentido e a produção de presença

Raramente encontrei alguém que, ao ler uma poesia, dissesse: “Não a compreendi”. Porém, de um filme, se alguém não capta uma relação, uma conexão, geralmente diz que não o entendeu. Ao contrário, a incompreensão faz parte da essência da poesia. Aceita-se como ela é. O mesmo vale para música. O cinema é diferente. Nos aproximamos da poesia pelos nossos sentimentos, e do cinema por nosso pensamento, ou por nosso intelecto. Não se imagina que alguém possa contar uma poesia, mas é normal contar, por telefone, um bom filme a um amigo. Penso que, se queremos que o cinema seja considerado uma forma de arte maior, é preciso garantir-lhe a possibilidade de não ser entendido.¹⁰⁹

Como vimos no capítulo anterior, para Kiarostami, o cinema narrativo tradicional compromete, em grande medida, a possibilidade de considerá-lo uma arte maior. Daí, sua inspiração na poesia. A inquietação do cineasta evoca a mesma inquietação que fez Susan Sontag escrever seu célebre ensaio *Contra a interpretação*, onde a autora fazia uma defesa ardorosa de uma erótica da arte em contraposição a sua hermenêutica. Dialogando, de maneira menos radical mas igualmente inquieta, com Sontag, Hans Ulrich Gumbrecht desenvolveu a Teoria da Materialidade da Comunicação propondo a configuração de um campo não hermenêutico, isto é, uma área onde a construção do sentido não se baseie na interpretação, e nem na essência das coisas a ser descoberta pelo intelecto, e sim no que pode ser apreendido pelos sentidos, na materialidade das coisas, uma faceta desvalorizada frente à supremacia do poder conferido à razão.

Em seu livro *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*, Gumbrecht aprofunda esta questão e trabalha as idéias de “produção de presença” e “produção de sentido”, dois lados da experiência estética que, segundo o autor, não são opostos mas coexistem e se alternam de acordo com a situação: o primeiro direcionado ao corpo, através da apreensão direta pelos sentidos, e o segundo ao intelecto, a ser desvendado pela interpretação. De acordo com o autor, a nossa experiência estética caracteriza-se por uma oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido. Para o autor, é impossível na recepção de um poema ou na recepção de uma ópera prestar a

¹⁰⁹ KIAROSTAMI, Abbas. Duas ou três coisas que sei de mim. In: Abbas Kiarostami. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.182.

mesma atenção em cada instante à música (produção de presença) e ao seu conteúdo (produção de sentido). Há, inevitavelmente, um predomínio de uma dimensão sobre a outra. Kiarostami se pergunta porque nos aproximamos da poesia pelos sentimentos. Gumbrecht responde que a poesia, embora também mobilize a produção de significados, tem um ritmo, uma métrica que “toca” aquele que a escuta, acionando a sua imaginação.

Para exemplificar esta tensão estética, o autor explica o fenômeno do tango na Argentina, onde há uma convenção que estipula que um tango que possui letra não deve ser dançado. Só se pode dançar aquele tango que possua unicamente melodia. Segundo Gumbrecht, parece ser impossível que dois dançarinos consigam se deixar envolver pela melodia da música se ela possuir um poema cantado. Assim, quem tentar capturar o sentido das letras de tango se privará do prazer completo que surge da fusão do ritmo da música com os corpos dos bailarinos.

A racionalidade por trás dessa convenção parece ser que, em uma situação não balanceada de simultaneidade entre efeitos de significado e efeitos de presença, prestar atenção à letra de um tango fará com que seja muito difícil acompanhar o ritmo da música com o corpo; e tal atenção dividida fará com que seja provavelmente impossível alguém se deixar – literalmente – levar no ritmo da música.¹¹⁰

A cultura de sentido é apresentada por Gumbrecht, em *Modernização dos sentidos*, como sendo a que predominou na modernidade devido a sua constante busca pelo significado do mundo, tendo na hermenêutica uma das formas epistemológicas pelas quais ela respondeu a essa demanda por sentido. A relação direta com o mundo, segundo o autor, não era suficiente para expressar toda a verdade presente na sua profundidade espiritual, e, por conseguinte estabeleceu-se uma constante demanda de interpretação.

A cultura de presença surge, portanto, em um movimento de saturação epistemológica. O desejo por presença que se apresenta contemporaneamente, segundo Gumbrecht, é uma reação à saturação da visão de mundo cartesiana preocupada com a produção de sentido e também ao apartamento do sujeito do mundo que a modernidade promovera. A “produção de presença” aponta, portanto, para todos os tipos de eventos nos quais intensifica-se no corpo o impacto de objetos “presentes.” Para conseguir o

¹¹⁰ GUMBRECHT, Hans Ulrich. Produção de presença: O que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010. p. 137.

efeito de presença, devemos suspender as atribuições de sentido. No entanto, o autor reconhece que os fenômenos de presença sempre surgem rodeados por “nuvens” de sentido, de modo que é impossível não “ler”, não tentar atribuir sentido ao que está diante de nós.

Podemos pensar e relacionar estes conceitos à experiência no cinema e observar como ao longo de sua história estes dois pólos – que não são necessariamente opostos –, oscilaram e se interpenetraram. Falar em “produção de presença” implica pensar a potência das imagens. O espectador não é apenas alguém que mobiliza seu intelecto para interpretar o que se descortina através das imagens mas também um sujeito que sofre o seu impacto sensorial.

É importante assinalar que o cinema não nasceu narrativo. Tom Gunning denomina “cinema de atrações”, o período que antecede à instituição da forma narrativa. Em *O cinema das origens e o espectador (in)crédulo*, o autor descreve um cinema mais interessado em atrair a atenção do espectador através de espetáculos de circo e truques fantásticos do que em contar histórias. Neste cinema de atrações, podemos apontar um predomínio da produção da presença. O que importava era entreter o espectador com a experiência do choque das imagens e o apelo sensorial do espetáculo. Lembremos da exibição de *A chegada do trem* (1895) dos irmãos Lumiere e o arrebatamento da platéia. Muito mais do que o intelecto, o corpo era convocado em sua qualidade sensória.

É com o cinema clássico de Griffith que a forma narrativa se consolida definitivamente. Temos a partir deste período um predomínio da produção de sentido que, podemos dizer, condicionou, consideravelmente, a nossa experiência cinematográfica. O cinema moderno, os movimentos vanguardistas certamente tiveram uma importância fundamental ao questionar o primado da narrativa clássica abrindo espaço para relações menos hermenêuticas com a imagem. Robert Bresson afirmava que para ele era mais importante o espectador sentir o seu filme do que entendê-lo.

No cenário do cinema contemporâneo, podemos observar nos grandes *blockbusters* norte-americanos de ação, uma forte produção de presença, através do impacto áudio visual de suas imagens. Percebemos nestes filmes um predomínio da produção de presença. No entanto, ao mesmo tempo, podemos observar a presença constante de uma estrutura narrativa que resgata e ancora o pensamento do espectador que não vacila em compreender o que acontece frente a seus olhos, embora a potência dos “socos audiovisuais”, como dizia Eisenstein, é o que mais importa em tais produções. Daí muitas críticas a este cinema serem em torno do excesso de “fogos de

artifício” que relega a um plano inferior o bom desenvolvimento dos personagens e da trama, como no cinema clássico.

Ainda no cenário contemporâneo, o movimento que se convencionou chamar “cinema de fluxo”, integrado por cineastas como Tsai Ming-Liang, Apichatpong Weerasethakul, Wong Kar Wai, entre outros, privilegia as sensações do espectador, ou seja, produção de presença, em detrimento da narrativa, que sofre um significativo enfraquecimento. Os filmes de Tsai Ming-Liang, por exemplo, são ainda mais críticos no que se refere à ausência de informação do que os de Kiarostami. Os diálogos são precários o que não é um traço tão marcante na obra do iraniano. Não há grandes acontecimentos, nem grandes cenas dramáticas, mas há uma construção laboriosa de ambiências que envolvem o espectador mobilizando sensações distintas. Na ausência de informações, a construção de significados se dá a partir de intuições. A imagem, então, “informa” através das sensações.

No entanto, é essencial que façamos uma diferenciação entre a natureza das sensações mobilizadas em um *blockbuster* e em uma estética do fluxo, por exemplo. Ambas experiências cinematográficas irão trabalhar com um enfraquecimento da narrativa em prol das sensações advindas da materialidade da imagem porém de formas muito distintas. Sá Rego observa que enquanto o cinema sensacional investe em sensações quantitativas, o cinema oriental irá investir na qualidade destas sensações e na crença em uma potência *afetiva* das imagens em contraposição a potência *perceptiva*.

Entre os orientais há uma crença na potência afetiva das imagens, talvez proporcionada por sua cultura audiovisual baseada nos pictogramas e que, por isso mesmo, acredita na materialidade da imagem. Entre os ocidentais há uma crença na potência perceptiva da imagem, talvez proporcionada por sua cultura que ainda separa corpo e alma, imagem e matéria.¹¹¹

É possível observar que quanto maior o afrouxamento narrativo, maior a tendência a efeitos de presença e quanto mais “sólida e impecável” a narrativa, maior a tendência a efeitos de sentido. Pois a narrativa sempre se dirige a meu intelecto, ao meu entendimento da história. Por isso é tão difícil às vezes apreciarmos filmes com uma narrativa rarefeita ou quase inexistente, pois estamos condicionados a conceber a experiência cinematográfica como algo dirigido, primeiramente, a nosso intelecto.

¹¹¹ SÁ REGO, Alita. Novas tecnologias e as narrativas sensoriais no cinema do século e as XXI: Filmes de Ação de Hong Kong e Hollywood Tese de doutorado—Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

Suprimir informações, fazê-las rarear é impelir o espectador a trabalhar a partir de intuições, sensações distintas transmitidas pela imagem.

Neste contexto, como situar a obra de Kiarostami? Podemos pensar seus filmes como um híbrido de efeitos de presença e efeitos de sentido, nos quais torna-se difícil precisar qual dimensão predomina sobre a outra e, por isso, talvez expressem tão bem a tensão diagnosticada por Gumbrecht. Sem dúvida, há uma forte materialidade nas suas imagens e uma crença em sua potência afetiva, e ao privilegiar uma narrativa rarefeita, ele abre espaço para efeitos de presença. No entanto, ao mesmo tempo, há também forte produção de sentido, pois as lacunas deixadas à imaginação do espectador estão lá precisamente porque o cineasta sabe que tentaremos preenchê-las, ou seja, atribuir-lhes significado. Quando Kiarostami reivindica ao cinema o direito de não ser compreendido, ele está nada mais do que pedindo que encaremos a experiência como uma produção de presença. No entanto, a falta de uma compreensão total dos fatos e a ambiguidade inquietante dos filmes é o que também nos convida a tentação hermenêutica de desvendar significados.

Retomando a nossa discussão sobre contemplação atenta nos filmes do iraniano, parece realmente fazer sentido que para Kiarostami o afrouxamento da história potencialize o olhar do espectador que se deixará “tocar” pela materialidade das suas paisagens. Pois, como salienta Gumbrecht, quando compara tais conceitos com a dança de tango, o espectador não consegue prestar atenção nas duas coisas. A ação funciona como a letra no tango e acaba tendo um efeito opressor sobre a percepção sensível da imagem e nosso olhar tende a somente retirar dela o que nos é útil para entender a história. A materialidade da imagem, sua potência afetiva fica em segundo plano. Então quando Kiarostami faz a paisagem irromper na narrativa, como por exemplo sobrepô-las a diálogos, ele força o nosso olhar a se concentrar na sua contemplação estética e ela deixa de ser apenas mero cenário onde as coisas “acontecem”. Daí sua aversão pela narrativa tradicional que limita as possibilidades estéticas, além de como já afirmado por ele “mostram demais”. Este ver tem relação estreita com o saber, logo, com a produção de sentido. Uma mente menos preocupada em tirar sentido das coisas é então mais livre para a contemplação da beleza do mundo.

Podemos observar que o não saber não é reservado apenas a nós espectadores, mas aos personagens que também são privados de saber – o rosto da menina que ordenha vaca na escuridão, as ações dentro da casa da senhora doente em “O vento nos levará” que nunca é mostrada - e também são tocados por efeitos de presença: o gosto

da cereja que funciona como epifania para o taxidermista, os morangos em *O vento nos levará*, e acima de tudo, o contato genuíno com a natureza, com a terra. São estas as recompensas dos desvios dos percursos em busca de respostas. O personagem também precisa abandonar o carro, fazer o caminho a pé, confundir-se à paisagem e até mesmo nela desaparecer, como o senhor Badii ao final de “Gosto de cereja”.

Para Gumbrecht é a experiência da epifania que “recupera os componentes da presença na nossa relação com as coisas no mundo, tornando a existência humana um contato permanentemente substancial e espacial com as coisas do mundo.”¹¹² O “estar no mundo” para Kiarostami é estar em contato com a natureza. E as suas paisagens são uma tentativa de presentificação de uma natureza estrangeira. Os planos gerais, os *travellings* lentos que nos inserem no fluxo das estradas, os campos verdejantes e os trigais de *O vento nos levará* comunicam uma forte materialidade e presentificam a natureza. E o que é *Five* senão uma tentativa de torná-la presente mediante a contemplação de seu mistério? Aqui, devido à ausência de trama, a produção de presença predomina sobre a produção de sentido. Logicamente, não significa que não iremos atribuir significados ao filme, pois, como Gumbrecht afirma, a dimensão hermenêutica sempre está presente, mas acreditamos que em *Five* podemos de fato ver uma dimensão predominar sobre a outra. E as revelações e reflexões que eventualmente tivermos serão fruto de nossa experiência sensorial com as imagens. O pensamento é acionado a partir das sensações.

4.2. Five: um caso especial

Quando produziu *Five Dedicated to Ozu*, em 2003, Kiarostami propôs o seguinte desafio ao espectador: contemplar cinco planos-sequências de natureza e movimentos humanos – com cerca de 10 a 20 minutos cada - apresentados com toda a riqueza de detalhes. Façamos uma breve descrição destes 5 blocos.

No primeiro bloco, observamos um toco de madeira na linha divisória entre a areia e o mar sendo arrastado por ondas que o quebram em dois. Um pedaço desaparece do quadro, enquanto o outro permanece na beira da praia. A tela escurece por alguns momentos, acompanhada por uma música serena. Tem início o bloco seguinte.

¹¹² GUMBRECHT, Hans Ulrich. Produção de presença: O que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010. p. 146.

Imagem 8



O segundo bloco focaliza um calçadão acima do mar. Uma grade branca separando a praia desse local. Pessoas caminham no calçadão, pombas ciscam o chão, entrando e saindo do enquadramento. Um grupo de idosos pára diante do enquadramento para conversar. O bloco finaliza com a tela toda branca por alguns instantes e o próximo bloco se inicia. Nele, vemos um grupo de cachorros sentados à beira da praia. Eles alternam de posição, levantando e sentando até finalmente deitarem todos sobre a areia.

Imagem 9



Imagem 10



Em seguida, um grupo de patos cruza a tela em ritmos diversos, correndo da direita para esquerda. Após um tempo, invertem o movimento. Podemos escutar o barulho de suas patas caminhando na areia.

Imagem 11



No último bloco, diante de uma tela inicialmente negra, lentamente distinguimos o reflexo da lua, aparecendo e desaparecendo do quadro junto a sons de sapos a coaxar, trovoadas, chuva. As imagens se tornam gradualmente mais claras e vemos a superfície de um lago.

Imagem 12



Five parece se relacionar mais com as fotografias de Kiarostami do que com o cinema. Não só porque não possui uma história mas também porque em muitos planos seu movimento tende a zero. É fácil perceber aqui que a ausência de ação irá provocar – em quem permanecer na sala e aceitar o convite do cineasta – um estado de distensão que nos deixará mais abertos aos efeitos de presença da imagem. *Five* é um filme essencialmente sensorial. O movimento e o som das idas e vindas das ondas na areia, o coaxar dos sapos, os patos caminhando, a luz que revela a paisagem comunicam uma presença, uma materialidade daquela imagem. São nestes momentos de contemplação e apreensão de sentidos que a experiência estética acontece. A natureza se presentifica pelos efeitos de tangibilidade que a imagem provoca.

Gumbrecht relaciona a experiência estética à “momentos de intensidade” que não podem fazer parte de nossos mundos cotidianos, por se oporem ao nosso fluxo habitual, localizando-se, portanto, “necessariamente a certa distância” deles. Portanto, a experiência estética precisa ocorrer dentro de uma “estrutura situacional”¹¹³, algo que interrompa momentaneamente o fluxo cotidiano.

Esta condição situacional pode ser o cinema. O ato de ir ao cinema já nos retira do fluxo pragmático do cotidiano. Em *Five*, o exercício de enquadrar a natureza – que aqui, é uma natureza “banal” em oposição à natureza estrangeira e exuberante dos demais filmes - e assim também retirá-la de sua “invisibilidade” cotidiana possibilitará uma condição situacional para que o espectador desperte para a experiência estética daquilo que antes lhe era familiar. Mas esta experiência, como vimos no início, só ocorrerá para aquele que se abrir ao filme mediante uma relação não-hermenêutica com ele, o que não acontecerá com todos.

Associando nossas reflexões sobre espectador atento nos filmes narrativos de Kiarostami ao predomínio de uma produção de sentido no cinema, podemos detectar em

¹¹³ GUMBRECHT, Hans Ulrich. Produção de presença: O que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010. p. 130.

Five muitas questões levantadas anteriormente a respeito da expectativa e da duração do olhar. *Five* teve sua estréia mundial no Festival de Cannes, de 2004. Durante a exibição, muitos na platéia dormiram. Kiarostami, na época, disse não se importar. Após a estréia em Cannes, “Five” permaneceu apenas uma semana em cartaz em uma única sala parisiense. A obra foi, então, adquirida pelo MOMA como vídeo-instalação, com cada um de seus planos ocupando áreas separadas.

Pensemos o que ocorre quando o cinema se desloca da sala escura para uma sala de museu. A disposição arquitetônica convida muito mais ao trânsito do espectador do que à pura contemplação. O museu possui uma tensão na sua própria definição, pois é historicamente o lugar da contemplação, mas também é, arquitetonicamente, lugar de trânsito, conceitos que podem parecer, a priori, contraditórios. Analisando sob essa perspectiva, as condições que a forma cinema tradicional oferece – sala escura, imobilidade, tela frontal, estado pré-hipnótico – são curiosamente mais propícias a um estado contemplativo das imagens do que o museu, pois estaríamos mais relaxados e confortáveis para alcançar um estado contemplativo.

Nós nos acostumamos a só ver aquilo que é dinâmico, que se agita ante os nossos olhos, que acontece. É disso que trata a foto jornalística. Mas e quando nada, aparentemente, está acontecendo? O vento soprando nas árvores ou uma mulher que levanta a mão, com graça, como se fosse soltar um balão. Aí não se vê nada. Mas, de fato, tudo está acontecendo. Essas cenas são delicadas demais ou grandiosas demais para ficarem impressas na retina habitual ao que é passageiro. São cenas praticamente imperceptíveis, a expressão num olhar, um jeito de andar ou uma luz particular incidindo sobre as montanhas.¹¹⁴

No entanto, a questão que perdura é que dificilmente o filme encontraria público no espaço tradicional, mesmo tendo uma duração aceitável – cerca de 80 minutos. A expectativa desse espectador é outra. Ao mesmo tempo, o visitante do museu sabe que, livre da imobilidade clássica, o tempo da obra é o seu tempo também, uma vez que pode abandonar o ambiente quando quiser. De certo modo, isso parece inferir uma consciência de nossa dificuldade em contemplar aquilo que não se “agita frente a nossos olhos.” A provocação temporal é de fato, o aspecto mais inquietante em *Five*. Não há história, tampouco diálogos. Mas há tempo e liberdade para o espectador observar, abandonar-se, redescobrir e experimentar o que já está inscrito em sua consciência

¹¹⁴ PEIXOTO, Nelson Brissac. “Ver o invisível: a ética das imagens”. In *Ética*. (org.) Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras. 2007. p.430.

como banal. A escolha do museu como local de exibição de *Five* parece reafirmar o predomínio do cinema narrativo e dizer que se não há o mínimo de expectativa dramática, o olhar se afugenta.

Quando analisamos a atenção nos filmes narrativos do iraniano concluímos que o que a mantinha em estado de alerta era a expectativa de uma promessa. Esta expectativa, pode-se dizer, até pode ser vagamente ensaiada por nós na primeira cena quando o toco de madeira se parte em dois. Mas ela, logicamente não se sustenta. Estamos, de fato, diante de uma outra experiência cinematográfica. Em *Five*, para que as imagens recuperem “visibilidade” foi preciso migrar para o museu, reinventar o dispositivo, provocar uma outra expectativa naquele que vai de encontro à obra de arte.

A dedicatória feita a Ozu, em *Five*, não é gratuita, uma vez que Kiarostami lança mão de elementos caros à obra do cineasta japonês, como o uso da câmera fixa, o minimalismo, e sobretudo o enquadramento das “naturezas mortas” - como os planos contemplativos que iniciam *Bom Dia* (1959) - que impelem o espectador a uma leitura para além do visível. A lentidão que se impõe e que chama à contemplação, é aquela que conserva e sedimenta o Tempo e que faz com que este se ofereça em seu estado puro e de forma direta. É o tempo que se torna sensível “quando percebemos com toda a clareza que aquilo que vemos no quadro não se esgota em sua configuração visual, mas é indício de alguma coisa que se estende para além do quadro, para o infinito: um indício de vida.”¹¹⁵ Uma vez vencida a resistência de olhar para uma cena que se alonga mais do que estamos acostumados, a partir dos parâmetros da experiência cinematográfica predominante, podemos entrar em contato com a poeticidade das imagens e contribuir com nossa imaginação. Com o tempo justo da apreciação, o invisível das imagens lentamente se revela ao olhar do contemplador. E quanto ao que “*Five*” é capaz de transmitir na esfera do sentido, logicamente, dependerá das sensações despertadas por aquelas imagens em cada espectador.

É interessante nesta análise sobre *Five* concluir evocando brevemente *Ten* (2004), um filme igualmente radical de Kiarostami porém em um sentido totalmente oposto. A narrativa de *Ten* transcorre em dez blocos, nos quais uma mulher dialoga, dentro de um carro, com diferentes pessoas. As dez cenas são separadas por um contador de cinema, que é sempre interrompido antes de completar sua contagem, levando o espectador a questionar a temporalidade entre as imagens. O automóvel ainda

¹¹⁵ TARKOVISKY, Andrei. Esculpir o tempo. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 140.

é o “lugar da palavra” mas não explora mais o espaço e nem descortina paisagens, tornando-se local de clausura do olhar. Neste contexto, podemos pensar em *Ten* como uma espécie de *Five* às avessas, pois o que parece importar no filme são as ações, os diálogos que ocorrem dentro do carro. O filme é muito mais um exercício racional - produção de sentido - do que sensorial - produção de presença - para o espectador. Este atípico filme de Kiarostami, bem a moda do cineasta, nos direciona para uma abertura - a mesma que encontramos em seus filmes enquanto espectadores -, que reafirma a incerteza referente as suas possibilidades de categorização e que nos impele, ao final da pesquisa, ao questionamento feito pelo dossiê publicado no *Cahiers du Cinema*: *quem é você senhor Kiarostami?*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebemos nesta pesquisa, através de um diálogo direto com Kiarostami, que cinema para ele só pode ser concebido se jogar com a ambiguidade das imagens. Sob esta perspectiva, sua obra traz à tona uma série de questões acerca da oposição deleuziana entre imagem e clichê e nos remete à proposta moderna de um cinema de vidente. E quando abordamos esta questão, a partir de pensadores que estudam a atenção sob a lógica de uma disciplinarização do olhar, foi em virtude de uma crença em um potencial pedagógico do cinema que se reflete no modo como percebemos as imagens no cotidiano. Daí a relação entre o olhar no cinema e o olhar na cidade e, por conseguinte, a importância que atribuímos à obra de Kiarostami e seu caráter pedagógico.

O nosso objetivo na primeira parte da pesquisa foi pensar esta questão a partir de uma lógica de desautomatização do olhar, onde o estranhamento engendra um processo de ressignificação da imagem. A dilatação do tempo, as escolhas não convencionais de enquadramento, o uso do plano-sequência, a recorrente dissociação entre som e imagem que sobrepõe a paisagem a diálogos durante um tempo considerável, são procedimentos que conduzem o espectador para um estado de desconforto por apresentarem impasses ao reconhecimento, a percepção. É, portanto, um cinema que trabalha com a capacidade do espectador de lidar com a demora e, ao mesmo tempo, adota estratégias para mantê-lo atento ao articular a tensão entre espera e recompensa. A estratégia é anunciar, homeopaticamente, um conflito ao espectador e fazer perdurar seu interesse pela resolução, para no percurso manter este olhar atento aos pequenos acontecimentos, sobretudo à paisagem que é um elemento ressonante nos filmes analisados e na obra de Kiarostami como um todo. Trata-se, de certa maneira, do cineasta “prometer” algo que não cumprirá ao final para engajá-lo na experiência de recepção do filme.

É importante salientar também o movimento simultâneo da pesquisa de aproximação e distanciamento entre Kiarostami e o cinema moderno. Consideramos que, embora seus filmes não sejam de fácil fruição, devido a todos os procedimentos não convencionais mencionados, eles não são herméticos, como alguns expoentes do período moderno. Observamos que certas dificuldades de reconhecimento encontradas em sua obra se devem à influência da cultura persa que embora muito presente na população iraniana, o espectador ocidental desconhece, como salientou Bernadet. Mas assim como o autor, acreditamos que o recurso da repetição leva a intuição destes

significados. É interessante pensar também em um processo de invenção de Kiarostami de sua própria cartilha, uma vez que certos simbolismos persas se repetem não apenas dentro de um mesmo filme, mas de uma obra a outra.

A relação com o espectador, podemos afirmar, é o que alimenta o cinema de Kiarostami. E a relação que se estabelece entre o cineasta e seu público é intersubjetiva, uma vez que propõe encontros, diálogos frequentes com ele. Na análise dos filmes escolhidos, observamos que é o uso sistemático do extracampo e a subinformação, o fundamento desta relação de construção coletiva de significados. A ambiguidade é uma proposta estética do cineasta, de modo que seus filmes giram em torno de faltas, privações conscientes impostas ao espectador a fim de impeli-lo a trabalhar em cima das lacunas.

Ao trabalhar a sugestão em contraponto à informação foi possível apontar em Kiarostami pontos de contato com a figura do narrador benjaminiano. Esta aproximação também foi sustentada em virtude do caráter de relato contido nos filmes analisados *Vida e nada mais* e *O vento nos levará* (e também *Close-up* e *Através das oliveiras*) e que, por dialogarem como obra aberta com o espectador, promovem “um intercâmbio de experiências”. No processo de leitura das poesias persas, também identificamos uma sabedoria que se aproxima da dimensão utilitária da narrativa benjaminiana e encontramos, dentro dos próprios filmes utilizados, ocorrências curiosas destas figuras que nos remetem a do “velho sábio” conselheiro.

Na análise da estrutura narrativa do cineasta, observamos ainda a influência da poesia. É precisamente neste ponto que o cinema de Kiarostami convoca vozes distintas passando de uma afinidade com a poesia persa, que alimenta fundamentalmente suas metáforas, a um diálogo formal com o *haiku*. Portanto, para dar conta do princípio da incompletude adotada em seus filmes foi preciso, em nossa pesquisa, igualmente convocar estas vozes a fim de situarmos de maneira mais precisa as origens de seu despojamento narrativo e minimalismo. A tendência à imobilidade, as informações elementares, o uso do extracampo são procedimentos que nos levam a apontar em seu cinema uma *poética da sugestão*, no sentido que renuncia às imposições de verdade da narrativa clássica e trabalha a dialética entre o visível e o invisível. As imagens de Kiarostami são atalhos para algo que se dá além da visão - o seu “cinema que não faça ver” - , que se constrói na imaginação do espectador a partir de inferências.

A discussão acerca do *haiku* nos direcionou a incorporação no trabalho de uma análise de *Five* não apenas em virtude de uma afinidade mais íntima com a forma, mas

sobretudo porque identificamos nele questões que poderiam ser problematizadas a partir de nossas considerações iniciais a respeito de sua obra. Ao realizar *Five*, a fim de escapar à “escravidão da narrativa”, Kiarostami expôs suas preocupações como cineasta acerca da subordinação da imagem à história, e do cinema ao pensamento. Procuramos analisar, então, a potência afetiva das imagens a partir dos conceitos de produção de presença e produção de sentido de Gumbrecht. Acreditamos que os filmes analisados - e outros que exploram a contemplação da natureza - oferecem experiências de *presentificação* da natureza, cuja radicalização se dá em *Five*, pela ausência de história.

A possibilidade do espectador intervir na obra, que foi o eixo central desta pesquisa, foi analisada em contraposição à estrutura determinista da narrativa clássica que é, para Kiarostami, o que impede o cinema de ser considerado uma “arte maior”. Cabe destacar que embora nosso trabalho tenha sustentado esta clara oposição e trabalhado a partir dela, não implica pensá-la com base em juízos de valor e sim como um contraponto eficiente para análise da estrutura narrativa do cineasta, mesmo porque, com base em suas citações, Kiarostami parece desenvolver seu estilo em um movimento de constante quebra de convenções e provocação ao espectador habituado ao código cinematográfico hegemônico. Esta é a questão que parece definitivamente atrair Kiarostami e reforçar sua relação com o espectador, promovendo, assim, a sua liberdade a partir de aparentes privações, é o seu cinema que “não faz ver” que dá a ver.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARNHEIM, Rudolf. *Towards a psychology of art*. Londres: Faber and Faber, 1966. p. 296-299.

AUMONT, Jacques. *A Estética do Filme*. São Paulo: Papirus, 1994.

_____. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CRARY, Jonathan. *A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX*. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.) *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p.67-95.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BADIOU, Alain. *El cine como experimentación filosófica*. In: YOEL, G. (Org.). *Pensar el cinema I: imagem, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial, 2004. p. 23-81.

BAZIN, André. *O Cinema: Ensaio*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BAZIN, André. *Orson Welles*. Trad. Dulce Dias. Lisboa: Livros Horizonte, 1991.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985b. p.165-196.

_____. *O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: *Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985b. p.197-221.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BERNARDET, Jean-Claude. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BIRD, Robert. *Andrei Tarkovski. Elements of Cinema*. London: Reaktion Books Ltd, 2008. Tradução nossa.

BORDWELL, David.. *O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos*. In: Fernão Pessoa Ramos. *Teoria Contemporânea do Cinema, Volume II*. São Paulo: Senac, 2005. p. 285.

BOSI, Alfredo. (1993). *Fenomenologia do olhar*. In A. Novaes (Org.), *O olhar* (pp. 65-87). São Paulo: Companhia das Letras.

DABASHI, Hamid. *Close up – Iranian cinema: past, present and future*. London: Verso, 2001.

DANEY, Serge. *A rampa – Cahiers du Cinema 1970-1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DELEUZE, Gilles. *A imagem tempo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.

_____. *A imagem movimento*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

_____. *Carta a Serge Daney: Otimismo, pessimismo e viagem*. In: DELEUZE, Gilles. *Conversações: 1972-1990*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “O que é a Filosofia”, trad. Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz, Coleção Trans, Editora 34, São Paulo, 1992.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

ELENA, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Madri: Ediciones Cátedra, 2002.

FRANÇA, Andréa. *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

GAGNEBIN, J. M. (1986). *Walter Benjamin ou a história aberta*. In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 2ª edição, pp. 7-19.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: O que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

GUNNING, Tom, O cinema das origens e o espectador (in)crédulo, *Revista imagens*, São Paulo, Editora da Unicamp, nº5 (agosto/dez, 1995), p. 52-61.

ISHAGHPOUR, Youssef. *O real, cara e coroa: o cinema de Abbas Kiarostami*. In: Abbas Kiarostami. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p.85-158.

JULLIER, Laurent. *L’ecran post-moderne*. Paris: L’Harmattan, 1997.

KHAYYAM, Omar. Rubaiyat. Tradução de Alfredo Braga. eBookLibris, 2003. p. 24, 37, 39, 78, 96, 106.

KIAROSTAMI, Abbas. *Duas ou três coisas que sei de mim*. In: Abbas Kiarostami. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.175-285.

KIAROSTAMI, Abbas. *Compañero del viento*. Madrid: Ediciones del Oriente y Del Mediterráneo, DL 2006 . p.21, p.60, tradução nossa.

LEMINSKI, Paulo. *Ensaaios e anseios crípticos*. Curitiba: Pólo Editorial do Paraná, 1997.

LOPES, Érika Savernini. *Índices de um Cinema de Poesia*. Escola de Belas Artes da UFMG, 1998.

MACHADO, Roberto. Deleuze e a crise do cinema clássico. Artigo apresentado na V edição dos Seminários Internacionais Museu Vale, 2010. p.208

MELEIRO, Alessandra. *O novo cinema iraniano: arte e intervenção social* – São Paulo: Escrituras Editora, 2006.

METZ, Christian. O significante imaginário: psicanálise e cinema . Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

PARENTE, André; CARVALHO, Victa de. *Entre cinema e arte contemporânea*. revista Galáxia, São Paulo, n. 17, p. 27-40, jun. 2009.

PEIXOTO, Nelson Brissac. “Ver o invisível: a ética das imagens”. In *Ética*. (org.) Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras. 2007

PELBART, Peter Pál. O tempo não reconciliado. São Paulo: Perspectiva, 2004. P.93.

ROSENBAUM, Jonathan & SAEED-VAFA, Mehrnaz. *Abbas Kiarostami*. Champaign: University of Illinois Press, 2003.

SÁ REGO, Alita. Novas tecnologias e as narrativas sensoriais no cinema do século e as XXI: Filmes de Ação de Hong Kong e Hollywood Tese de doutorado—Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

SENRA, Stella. Contemplação da natureza, natureza da contemplação In: *Abbas Kiarostami*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p. 169-170.

SIMMEL, George. *A Metrópole e a Vida Mental*. In: VELHO, Otávio G (org). *O Fenômeno Urbano*, Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1979. p.11-25.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

STAM, Robert. *Film theory: an introduction*, Malden Mass, Balckwell Publishers, 2000.

STERRITT, David. With Borrowed eyes: Abbas Kiarostami talks in Film Comment, vol.36. n 4, 2000. p.22

TARKOVSKY, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TRUFFAUT, François. *Hitchcock - Truffaut: Entrevistas*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

Periódicos

Qui êtes-vous, Monsiou Kiarostami?, Cahiers du cinema, no. 493, julho/agosto 1995.

Sites acessados

<<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20030411/REVIEWS/304110305/1023>>. Acesso em: 24 fev. 2011.

<<http://dicionariosdecinema.blogspot.com/2009/09/entrevista-jacques-ranciere.html>> Acesso em: 01 jan. 2011.

<http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:_bTFq_TrifcJ:www.intermidias.com/txt/ed8/De.pdf+ranciere+imagem+a+otura+deleuze&hl=pt-BR&gl=br&pid=bl&srcid=ADGEEShbDuflev89eS2M_LqOiBxjF3Fgp6PdYRwZ7DnKSTqFFZEbr9ImVJN_Hgvr-PQ97gjb3QPeQRrb-K_CZH2FReYFLN1tvD2HQLOxsRYx1t7K_uf7bvONLnq3h1asCcONY5xbswmm&sig=AHIEtbSCYfc6iU-Ot_Q6eoTuQw6AQjl8sw>. Acesso em: 01 jan. 2011.

Filmografia citada de Abbas Kiarostami

O pão e o beco (Nan va kuche ,1970).

O recreio (Zang-e tafrih ,1972).

A experiência (Tajrobe ,1973).

O viajante (Mosafer , 1974).

O relatório (Gozareh , 1977).

Dor de dente (Dandan-e dard ,1980).

O concidadão (Hamshahri , 1983).

Onde fica a casa do meu amigo? (Khane-ye dust kojast? , 1987).

Lição de casa (Mashq-e shab , 1990).

Close-Up (Nema-ye Nazdik ,1990).

Vida e nada mais (E a vida continua) (Va zendegi edame darad ,1992).

Através das oliveiras (Zir-e derakhtan-e zeytun , 1994).

Gosto de cereja (Tam'e-ghilas , 1997).

O vento nos levará (Bad ma-ra khahad bord , 1999).

Dez (Ten , 2002).

Cinco (Five ,2003).

10 on Ten (2004).

Filmografia citada

A chegada do trem (L'arrivée à la Ciotat, 1895)

Blue (1993)

Bom dia (Ohayô, 1959)

Deserto vermelho (Il deserto rosso, 1964)

Iran is my Land (1999)

Janela da alma (2002)

La Leçon de cinéma (1983)

Morte em Veneza (Morte a Venezia, 1971)

O cão andaluz (Un chien Andalou, 1929)

O Eclipse (Eclipse, 1962)

Stalker (1979)

Taxi driver (1976)

The House is Black (Khaneh siah ast, 1963)